



HAL
open science

I can swin home : Recherche-création sur deux territoires méditerranéens autour de l'art et du vivant

Ann Guillaume

► **To cite this version:**

Ann Guillaume. I can swin home : Recherche-création sur deux territoires méditerranéens autour de l'art et du vivant. Art et histoire de l'art. Université Côte d'Azur, 2022. Français. NNT : 2022COAZ2006 . tel-03716529

HAL Id: tel-03716529

<https://theses.hal.science/tel-03716529>

Submitted on 7 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT

I CAN SWIM HOME

Recherche-création sur deux territoires méditerranéens
autour de l'art et du vivant

Ann Guillaume

VILLA ARSON, ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART
URMIS (UMR CNRS 8245 – UMR IRD 205)

PRÉSENTÉE EN VUE DE L'OBTENTION
DU GRADE DE DOCTEUR EN ART
DE L'UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

DIRIGÉE PAR:

CHRISTIAN RINAUDO, PR en Sociologie, Université Côte d'Azur

CO-DIRIGÉE PAR:

MATTHIEU DUPERRERX, MCF en SHS, ENSA Marseille

SOUTENUE LE:

25 MARS 2022

DEVANT LE JURY COMPOSÉ DE:

ANNA GUILLÒ, PR en Arts Plastiques,
Aix-Marseille Université

SOPHIE HOUDART, DR en Anthropologie,
Université Paris Nanterre

DAVID DUMOULIN, MCF HDR en Sociologie,
Université Sorbonne Nouvelle - IHEAL

SARAH VANUXEM, MCF en Droit,
Université Côte d'Azur

I CAN SWIM HOME

Recherche-création sur deux territoires méditerranéens
autour de l'art et du vivant

Ann Guillaume

VILLA ARSON, ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART
URMIS (UMR CNRS 8245 – UMR IRD 205)

THÈSE DE DOCTORAT DIRIGÉE PAR:

CHRISTIAN RINAUDO, PR en Sociologie, Université Côte d'Azur

CO-DIRIGÉE PAR:

MATTHIEU DUPERREX, MCF en SHS, ENSA Marseille

JURY COMPOSÉ DE :

ANNA GUILL , PR en Arts Plastiques,
Aix-Marseille Université, Présidente

SOPHIE HOUDART, DR en Anthropologie,
Université Paris Nanterre, Rapporteuse

DAVID DUMOULIN, MCF HDR en Sociologie,
Université Sorbonne Nouvelle - IHEAL, Rapporteur

SARAH VANUXEM, MCF en Droit,
Université Côte d'Azur, Examinatrice

A photograph of a palm tree grove with the text "I CAN SWIM HOME" overlaid in white serif font. The trees are tall and slender, with their fronds reaching towards a blue sky with light clouds. The ground is covered in green grass, and long shadows are cast across it. In the background, a few cars and a building are visible through the trees.

I
CAN
SWIM
HOME

Ann Guillaume

Ann Guillaume

I CAN SWIM HOME

*Recherche création sur deux territoires méditerranéens
Autour de l'art et du vivant*

Doctorat co-dirigé par
Christian Rinaudo & Matthieu Duperrex

DOCTORAT DE CRÉATION
Villa Arson – Université Nice Côte d'Azur

Ann Guillaume

RÉSUMÉ

Cette thèse de création dont le maître objet est un moyen métrage – *I Can Swim Home* (I C S H) – s’inscrit dans le contexte du renouvellement des formes et des pratiques plastiques dans un contexte où le climat général est en crise (environnement, sanitaire, économie, politique, institutionnel). Quels potentiels de l’art permettent-ils toutefois d’envisager un horizon commun? Comment l’art et la recherche se proposent-ils d’expérimenter et d’inventer des outils, des alternatives concrètes pour renouveler nos modes d’échange, de partage, d’attention, d’adresse et d’imaginaire? L’angle adopté dans ce doctorat ne consiste pas à recenser des formes plastiques au travers d’une histoire de l’art, mais à saisir ce qui, dans leur motif, relève du désir de « collectif » de l’artiste, et même du travail du « commun » comme œuvre principale. Il s’agit de revenir à cette vérité première de l’art comme « instauration » d’une communauté ouverte, tant par le concernement écologique de l’artiste que par son inscription dans une éthique du soin (*care*). De ce fait, le travail artistique oscille bien entre la polarité négative d’une crise de la production/reproduction à l’heure de l’Anthropocène et la polarité positive d’une quête d’identité par la pluralité des inscriptions environnementales et sociales de l’artiste. Quant aux pratiques mobilisées ici, en adéquation avec le parti-pris théorique, I C S H expérimente les voies de l’enquête sur la « reconnexion » (de l’artiste au milieu de l’art, de l’art au vivant) à partir de deux terrains méditerranéens, la Villa Arson et les Îles de Lérins. *I Can Swim Home* est une œuvre multiforme, constituée d’un film de fiction, de nombreux moments collectifs d’intensification de l’expérience esthétique, d’un carnet de recherche donnant libre cours aux intuitions et questionnements de l’artiste, et d’une analyse critique sur la pratique artistique mobilisant entités et personnes au bénéfice de l’invention plastique.

ART THEORY – ARTS AND ENVIRONMENT – VISUAL ARTS – COMMUNALITY – INVESTIGATION

This creation/thesis revolves around a medium-length film – *I Can Swim Home* (I C S H), questioning the renewal of forms and the artist’s practice in a context of global crisis (environmental crises, health crisis, economical, political and institutional crisis.) What leads may art provide toward envisioning a communal horizon? How may art, through research and experimentation, contribute to invent tools and practical alternatives allowing us to renew our modes of exchanging, sharing, attention, and imagining? This research does not aim to make an inventory of forms throughout art history, but to underline what, in the patterns encountered therein, might reveal the artist’s desire to invoke the collective, and to invoke commonality as the nature of the work itself. I C S H aims to go back to one of art’s primary truth: the “inauguration” of an open community, relying upon both the ecological concern of the artist and their adhesion to an ethics of care. The work of the artist will therefore oscillate between the negative pole of the crisis of production/reproduction in the era of the Anthropocene, and the positive pole of a quest for an identity through the plurality of their environmental and social inscriptions. In line with this theoretical stance, through the multiplicity of practices it implements, I C S H constitutes an experiment in investigating “reconnection” (between the artist and the art world, between art and the living), situated in two Mediterranean sites, the Villa Arson and the Lerins Islands. *I Can Swim Home* is a multiform comprehensive work including a fictional film, a number of collective moments of intensification of the aesthetical experience, a research notebook documenting the artist’s intuitions and questioning, and a critical analysis of the artist’s practice, inviting entities and individuals to partake into the aesthetic invention.



[1] Thérèse Verrat
et Vincent Toussaint,
Photographie, 2018



[1] Thérèse Verrat
et Vincent Toussaint,
Photographie, 2018



[1] Thérèse Verrat
et Vincent Toussaint,
Photographie, 2018

REMERCIEMENTS

Mes profonds remerciements les plus sincères vont à Christian Rinaudo pour sa confiance et son soutien depuis des années dans cet exercice si particulier que sont la recherche et l'écriture d'une thèse. Sans lui il m'aurait été difficile de faire confiance en mon désir d'aller plus loin dans la recherche et ses différentes restitutions. Il m'a aidée, grâce à sa bienveillance, à faire dialoguer les différentes disciplines qui me sont si chères : la sociologie, l'anthropologie et l'art. Il m'a fait découvrir des chercheurs et des chercheuses qui ont un œil juste et qui, grâce à leur sensibilité, parviennent à créer des langues inédites et des connaissances sans bornes. Je tiens ensuite à remercier Matthieu Duperrex de m'avoir acceptée en tant que codirecteur au beau milieu de ma thèse et de m'avoir aiguillée sur des écrits sur l'art qui savent mettre en théorie des pratiques artistiques de terrain comme la mienne. Sa présence fut un soutien de tous les instants cette dernière année.

Par ailleurs, je ne peux manquer de remercier la Villa Arson et l'école doctorale de Nice d'avoir ouvert ce premier doctorat de création pour ce projet; la Villa Arson de m'avoir permis de réaliser I C S H le film et d'avoir accueilli toute mon équipe pour le tournage. Je tiens ensuite à remercier tout particulièrement mes collaborateurs et collaboratrices, mes ami-e-s, pour leur curiosité, leur écoute à l'égard de mon travail et leur intérêt pour les sujets qui étaient les miens. Ils m'ont permis de croire qu'il était nécessaire de réaliser cette recherche.

Merci à ma famille Jacques Guillaume, Lorène Bücher, Carol Bücher, Laura Bücher, Rafaël Bücher qui m'ont accueillie et aidée, à bien des égards, pendant ces quatre dernières années. Leur patience et leur soutien de toute sorte m'ont permis de travailler en toute sérénité.

J'exprime enfin toute ma gratitude à Tom Bücher et Romy G.Bücher sans qui rien n'aurait été possible et qui m'aident à avancer tous les jours avec bonheur dans la vie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	P.19
CHAPITRE I – CARNET DE RECHERCHE	P.31
I. Les pistes et les fausses pistes – Premiers pas	P.32
1 Le site, son histoire, et la nôtre	P.33
2 Le besoin de témoigner	P.35
3 L’immersion, première approche	P.35
4 Les Chantiers de fouille: Les pieds dans la boue	P.36
II. Les îles de Lérins	P.46
1 Le paysage	P.47
2 Nice-Cannes – train	P.48
III. L’enquête	P.55
1 Le projet	P.55
2 Une pratique artistique de terrain	P.56
3 Deux terrains et une pratique: les arts politiques	P.57
4 Deux terrains: La Villa Arson et les îles de Lérins. L’insularité de part et d’autre. La muséification de la nature	P.59
5 Les invités, complices, and co...	P.60
IV. La pédagogie, une manière de faire, Rû, une école dans l’école de la villa Arson	P.76
1 Le jardin de la Villa Thuret (Workshop avec le Lycée Horticole d’Antibes)	P.81
2 Faire Alliance	P.84
3 Comment les workshops engagent la recherche et sa mise en pratique concrète	P.84
4 Faire le récit d’une expérience collective	P.85
5 Les Pieds dans la boue (un séminaire organisé à la Villa Arson)	P.86
6 Pédagogie, réciprocité et travail collectif, L’urgence des enjeux en vue des générations à venir	P.87
7 En conclusion: écrire un avenir commun	P.88

CHAPITRE II – LE FILM I CAN SWIM HOME	P.106
I. La fiction réparatrice. Densifier le réel, par des fictions diplomatiques.	P.107
1 Pourquoi traduire une recherche par un film	P.108
2 La part de fiction ou comment le fait de réinvestir la fiction peut-il laisser poindre l'idée de la création d'un avenir commun ?	P.108
3 Faire un film	P.110
4 L'image et la durée semblent proches du temps de la recherche	P.111
II. L'écriture du scénario, d'un point de vue théorique	P.124
1 Comment permettre à un récit de laisser les possibles se multiplier ainsi ? Et comment ce même récit peut-il réussir à multiplier ses versions ?	P.126
2 Sur la Trame narrative du Chtulucène de Donna Haraway	P.126
3 De quoi les mondes pourraient-il se composer ?	P.127
4 Pour un monde fait de possibles	P.128
III. Vers la fin des récits anthropocentrés et des héros	P.139
1 Toutes méthodologies d'écriture confondues	P.139
2 Au commencement il y a la scène dans l'appartement à Cannes	P.140
3 Chercher à montrer une nouvelle condition humaine retrouvée : Sainte Rita	P.142
4 Revisiter les anciens récits pour mieux réactualiser nos imaginaires	P.144
IV. D'où je parle et d'où je parle ? L'autodérision créatrice	P.151
1 En réaction	P.151
2 Forts de propositions	P.153
3 Comment montrer que l'art est capable de se ré-ancrer.	P.154
V. Le pitch du film	P.176
1 Les personnages et leurs caractères	P.176
a. Sainte Rita	P.177
b. Vivianne	P.178
c. Bertie	P.179
d. Yannice	P.179
e. Les autres personnages – Qu'est-ce que nous avons à apprendre des non-humains en vrai ?	P.180
f. Le personnage de Damien incarne l'île.	P.181
g. L'île	P.182
2 L'effet de Damien / L'île sur Bertie	P.183
3 Le jeu de la forêt	P.186

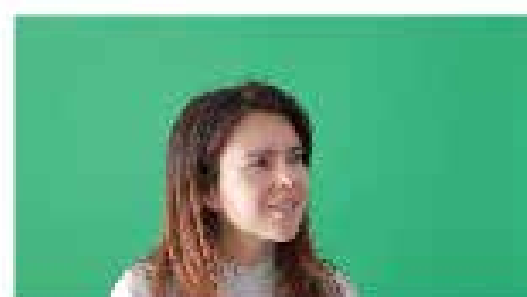
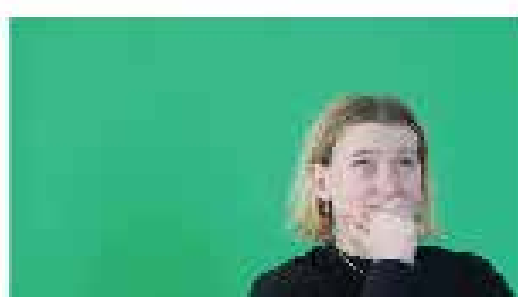
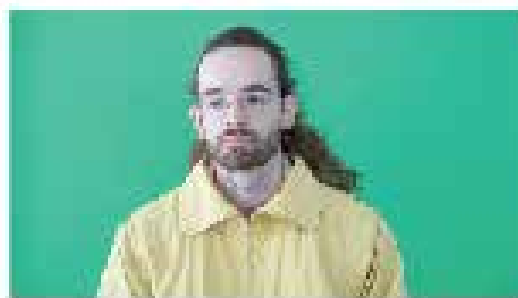
4	Les cartes - Le jeu de tarot de Vivianne comme personnage à part entière	P.187
5	Daniel Muren et Yannice	P.188
5	Daniel Muren et Yannice	P.188
6	Les critiques	P.189
VI. Le cinéma – médium privilégié pour inventer une ontologie relationnelle - Humains non humains		
		P.219
1	Comment penser l'être, l'agir et faire politique grâce au langage?	P.221
2	Comment la parole peut faire office de montage au cinéma?	P.222
3	L'image et le portrait.	P.225
4	La musique se superpose au récit	P.226
VII. La réception du film		
		P.234
1	En conclusion. Par quoi sommes-nous traversés?	P.237
CHAPITRE III – POSITIONNEMENT DANS L'HISTOIRE DE L'ART		
		P.241
I. Introduction, une géographie des situations, un art de l'enquête		
		P.242
1	La pratique des arts politiques, et son positionnement dans l'histoire de l'art	P.246
2	Positionnement et corpus d'œuvres. Comment les crises créent un art engagé ou comment les artistes des arts politiques s'engagent à en rendre compte?	P.249
3	Cas de force majeure. Positionnement et pratique des artistes	P.253
II. À quelle échelle (géographique et temporelle) le commun s'écrit-il et comment l'art y participe? Du localisme de l'action écologique à l'impératif global des problèmes environnementaux		
		P.265
1	Dialogue entre les sociétés et l'art: l'enquête de terrain	P.271
2	Partir de l'existant ça veut dire quoi exactement? Stratégie et angle d'approche, mille manières de faire (avec)	P.272
3	Les arts politiques et leurs effets. Ce que fabrique l'art quand il propose des formes de collaboration	P.273
4	Vers la fin d'un univers bloc, vers un univers « archipels » description d'une écologie des pratiques	P.273
III. Pourquoi et au nom de quoi agissons nous ensemble?		
		P.288
1	Les pratiques transversières et les arts politiques – l'école des arts politiques de Bruno Latour	P.289

IV. Les origines du mal, La crise des représentations	P.305
1 La crise de la sensibilité au vivant, ou comment créer des nouvelles formes de relations aux vivants – Vers une écologie de la réconciliation.	P.306
2 Renouer: actualisation de nos relations par d'autres récits	P.308
3 Face à l'écrasement des futurs possibles. Vers une révolution des imaginaires	P.309
V. Pour une écologie du sensible, pour un renouvellement de notre relation au vivant. .	P.324
1 Pour conclure. Un art utile?	P.325
2 Prendre de la distance ou perdre de la distance permet de filer les effets?	P.326
CONCLUSION	P.338
L'écologie d'une pratique - Comment les promesses de l'art peuvent sauver la tragédie du non-commun	



Propriété exclusive de l'Abba

□ Photographie, début XX^{ème}, archive des archives départementales des Alpes Maritimes, 2018





[1] Gary Bigot & Sharon Alfassi, discussions autour de l'art et de ses effets, 2019

□ Donna Haraway, *Story Telling for Earthly Survival*,
Un film de Fabrizio Terranova, 2016



INTRODUCTION

« Quels sémaophores avons pu nous suivre pour nous égarer-ainsi ?¹ ».

« Ce que permet l'anthropologie, c'est de donner la preuve que d'autres manières d'habiter le monde sont possibles, certaines d'entre elles aussi improbable qu'elle puisse paraître, ont été explorées ailleurs ou jadis, montrer donc que l'avenir n'est pas un simple prolongement linéaire du présent, qu'il est gros de potentialités, inouïes dont nous devons imaginer la réalisation, afin d'édifier, au plus tôt, une véritable maison commune, avant que l'ancienne ne s'écroule, sous l'effet de la dévastation, désinvolte à laquelle certains humains l'ont soumise² ».

¹ William Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, trad. par Francis Guévremont (Paris: Payot, 2013). P.87

² Rémi Beau et Catherine Larrère, éd., *Penser l'Anthropocène*, Domaine développement durable (Paris: Les Presses Sciences Po, 2018)

Nous avons changé d'époque comme le dit Isabelle Stengers. Le dérèglement climatique a des effets en cascades sur les êtres vivants, les océans, l'atmosphère, les sols et il ne s'agit pas d'un « mauvais moment à passer » avant que tout redevienne « normal ». Le projet qui suit est à prendre comme un ensemble de propositions cherchant à montrer que l'art en est conscient et qu'il se propose d'inventer des outils pour partager, représenter ce désastre. C'est en évoluant au gré des crises climatiques, économiques et sanitaires que l'art peut inventer des écosystèmes complexes qui s'infiltrent dans la vie en vue de créer des effets ici et là, durables, quant à la question de notre rapport au monde, à la nature.

I Can Swim Home (I C S H) est un projet de son époque qui puise aussi bien dans l'histoire de l'art, dans l'histoire de l'écologie, dans celle des sciences humaines, que dans celle des récits de fiction pour proposer de nouvelles visions de nos imaginaires. Le projet I Can Swim Home (I C S H) tend à montrer comment les pratiques sont capables d'évoluer et de se rendre plus actantes à l'endroit de notre manière d'habiter le monde. C'est tout d'abord en tentant de nous reconnecter aux vivants (humains et non humains) que cette expérience esthétique commence. Tel un observatoire des pratiques en mutation, I C S H entreprend un projet de métissage des pratiques afin de proposer un avenir commun qu'il est nécessaire d'écrire ensemble.

Depuis bien longtemps les artistes ont cherché une forme de dialogue avec la nature. Abordée comme prétexte, comme décor, comme énergie cosmique, la nature est un cadre où les artistes interviennent, questionnent nos relations à elle. Si dialoguer c'est faire alliance, l'art s'y atèle à sa manière. Aujourd'hui ce sujet est de plus en plus pertinent. On ne parle plus de paysage. La nature n'est plus un prétexte. Elle est appelée le vivant, un lieu peuplé d'entités de toutes sortes. Avec lesquelles il est enfin envisageable de collaborer. Si l'art a parfois manqué d'attention au contexte général, social, politique, écologique, on peut assurer qu'aujourd'hui l'engagement politique et écologique se voit au travers de nombreuses formes de création contemporaines. Ce terrain privilégié favorise de nombreuses formes de création expérimentales. Et si ce regain d'intérêt pour le vivant était une aubaine pour un renouvellement de l'art ?

Si la création se renouvelle grâce à son nouvel allié, le vivant, quels sont les nouveaux outils artistiques, intellectuels et scientifiques qui permettent de rendre visibles,

sensibles et partageables ces nouvelles formes? La pratique artistique dont il est question implique des manières de faire, d'agir en commun, un projet collectif. Parce qu'il s'agit au départ de chercher les moyens de décrire un monde où tout peut communiquer et où des critères communs peuvent être joués et re-joués sur un même niveau, I C S H a mené une enquête entre deux terrains laissant poindre l'idée que l'art se situe à «*l'intérieur d'un réseau de relations entre agents et patients qui manifestent une certaine agentivité (agency) par l'intermédiaire de l'œuvre*³». C'est en mettant en avant des relations bien réelles mais invisibles que cette enquête va révéler notre lien au vivant et la place que l'art peut y jouer.

Plus rien ne s'oppose à une co-création favorisant de nouveaux modèles sociaux. Au contraire, le commun peut bel et bien s'écrire dès lors que l'accent se pose sur une pratique collective issue d'un terrain et d'un problème public.⁴

Comme le dit Bruno Latour «*il n'y a pas de monde commun. Il n'y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours. Pluralisme des cultures, oui, des idéologies, des opinions, des sentiments, des religions, des passions, mais pluralisme des natures aussi, des relations avec les mondes vivants, matériels et aussi avec les mondes spirituels. Aucun accord possible sur ce qui compose le monde, sur les êtres qui l'habitent, qui l'ont habité, qui doivent l'habiter. Non, si nous mettons de côté ce qui nous sépare, il n'y a rien qui nous reste à mettre en commun. Le pluralisme mord trop profondément. L'univers est un Plurivers*⁵».

La pratique artistique décrite ici est une forme d'action qui favorise la composition d'un monde commun à partir de plusieurs fragments. I C S H entre dans la définition des arts politiques tels que définie par Franck Leibovici et Valérie Pihet: «*hésiter, tâtonner, expérimenter, reprendre, toujours recommencer, rafraîchir continûment le travail de composition. Chaque sujet de préoccupation, chaque affaire, chaque objet, chaque chose, chaque «issue», chaque concernement: recommencer. Il n'y a rien qu'on puisse transporter tel quel d'une situation à l'autre; à chaque fois, il va falloir ajuster et pas appliquer, découvrir*

³. Alfred Gell, *Art and agency. An anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998)

⁴. Marianne Woollven, «Joseph Gusfield, La culture des problèmes publics. L'alcool au volant: la production d'un ordre symbolique», *Lectures*, 25 mai 2009, <https://doi.org/10.4000/lectures.763>

⁵. Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, no 45, 2011, p. 39

et pas déduire, spécifier et pas normer, décrire – avant tout décrire. Ce sont des arts justement, des artifices, des astuces, des compétences, des artisanats, des pratiques – pas des sciences ⁶ ».

I C S H a alors au gré de ces étapes proposé des formes qui ont utilisé différents médiums (enquête sociologique, collecte de matériaux, pédagogie, écriture d'une fiction, réalisation d'un film) afin de parvenir à construire un avenir commun. En effet, de nombreux champs disciplinaires provenant des sciences sociales, du soin, de la botanique, de l'agronomie, de l'art, ont été mobilisés. I C S H est une œuvre qui cherche à agir contre ce sentiment d'impuissance face aux différentes crises survenues dans deux territoires bien circonscrits : Les Îles de Lérins au large de Cannes et la villa Arson à Nice. D'un point de vue pratique, il s'agit d'aller à la rencontre de deux territoires et de les faire dialoguer sur la crise de notre sensibilité aux vivants. Le texte qui suit raconte l'histoire de ce dialogue.

I C S H est un projet de recherche artistique qui utilise les modalités de l'enquête pour mieux comprendre comment la co-production favorise une meilleure circulation entre acteurs, savoirs, registres de connaissances et récits, en vue de produire des formes sensibles de commun. C'est grâce aux outils provenant du croisement entre les arts et les sciences humaines qu'I C S H a inventé des dispositifs où la coopération est le sédiment qui fixe la manière de faire.

L'art pratiqué de la sorte a donné lieu à des expériences émancipatrices pour toutes les parties rencontrées. Il a permis de déconstruire les socles communs de connaissance et de culture, et d'expérimenter des récits. C'est par ce biais qu'une écologie des futurs est possible.

En d'autres termes cela revient à interroger nos manières de faire de l'art dans le but de changer nos imaginaires. La notion d'imaginaire est importante dans l'analyse qui va suivre.

Souvent associée au geste d'auteur, de créateur, elle renvoie à nos systèmes de représentations, qui nous permettent de vivre au jour le jour et d'envisager les futurs possibles. Bien souvent manipulés par les pouvoirs politiques et économiques

⁶ Cité par Franck Leibovici et Valérie Pihet, « Pour une école des arts politiques ? », *Tracés*, n° 11 (2011): 101-22, <https://doi.org/10.4000/traces.5286>

qui imposent des visions capitalistes, ces imaginaires demandent à être questionnés et repris en main par les artistes afin de re-scénariser nos modes d'existence.

Pourquoi est-il plus facile d'imaginer la fin d'un monde que la construction d'un nouveau?

Comment régénérer nos imaginaires?

C'est en allant à la rencontre des territoires, sur «le terrain» comme disent les anthropologues qu'une telle entreprise est envisageable. Mais «le terrain» c'est quoi au juste? Un espace géographique? Un lieu situé? Un quelque part ici? Ou là? Un environnement? Un milieu? Des écologies à part entière? C'est tout ça à la fois bien sûr.

C'est aussi cette capacité à regrouper et à maintenir ensemble des êtres hétérogènes qui peuplent les lieux, et qui y cohabitent. Chargé de valeurs communes, le terrain est traversé par de nombreux flux, entrants et sortants. Il est mouvant, épais. Chaque strate renferme des récits, des symboles, des mythes, des artefacts, des entités vivantes en tout genre. Il est doté d'une portée sociale forte.

Si l'enjeu est de bousculer nos représentations et d'explorer des imaginaires susceptibles de transformer nos façons de regarder et d'habiter le monde, alors on est en droit de chercher à mesurer les effets de cette pratique. L'art que l'on décrit ici emprunte des outils théoriques, des ressources individuelles. Il s'écrit au fil de l'eau afin d'inventer de nouveaux types d'actions. Il croise les connaissances, les expérimentations, et les ressentis intimes.

On le verra, ce projet inclut par définition «*un processus créatif, un composant expérimental esthétique, et une œuvre artistique en tant que partie intégrante de l'étude, avec comme différents modes opératoires la recherche pour la création, la recherche inspirée pour la création, la recherche inspirée par la création, les présentations créatives de la recherche et la création comme recherche*⁷».

Dès lors que l'on implique l'enquête et l'action artistique au service d'une problématique qui sort du cadre strict de l'art, que l'on agit sur un terrain situé, on entre dans

⁷ Erin Manning et al., *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, 2018. p.23

un travail social qui, par définition, considère une situation dans toute sa complexité. Créant une réelle ouverture vers des mondes pluriels, l'art s'invite désormais partout où une nécessité se fait sentir. Un art de terrain serait-il l'art qui correspondrait le mieux à notre ère culturelle ?

I C S H s'inscrit dans une famille artistique appelée les arts politiques, la recherche-action-création. Cet art est partisan d'actions en vue d'un changement réel. Il est politique tout autant qu'artistique. Dès lors que l'art questionne les formes de représentations, qu'il met au jour les problèmes, les contradictions, les manques, les conflits, qu'il intègre la sphère sociale et politique, on peut avancer l'idée qu'il se re-politise. I C S H se présente comme un art du contexte. C'est là, précisément, qu'il tend à se rendre actant. Ainsi, la pratique de l'art que nous cherchons à décrire ne se crée ni dans les marges du système institutionnel, ni à l'intérieur de celui-ci. Son lieu est ailleurs.

Puisque nous ne pouvons plus nier que nous sommes dans une période de mutations en tout genre, le défi est de déceler les endroits où le curseur a déjà bougé et d'interroger les effets de ces mutations. Ce texte provient de plusieurs expériences, chacune issue de la précédente, avec comme mot d'ordre de produire des formes partageables. Au cours de ces trois ans d'enquête, d'expériences pédagogiques, de production de documents en tout genre, un film de fiction a vu le jour. C'est au travers de ce parcours hybride que le récit qui suit va tenter de restituer une critique de l'art.

En 2018 la ville de Cannes avait pour projet de classer les îles de Lérins au patrimoine mondial de l'Unesco. Le dossier faisait appel à celles et ceux qui y vivent, y travaillent, y prient, y cherchent, vivants et morts, humains et non humains y compris. Pour diverses raisons le choix de la ville a été de mettre en avant que la part culturelle de l'histoire de ces îles et non celle liée à son environnement naturel. Quelles que soit les raisons de ce choix la question qu'il soulève est la suivante : pourquoi continuer à dissocier l'un de l'autre ? C'est avec en toile de fond le récit de la Modernité, et de son « grand partage » bien défini par l'anthropologie contemporaine ⁸ que le projet I C S H s'est construit.

Le projet de classement par la ville de Cannes des îles de Lérins était donc le premier

⁸ Pierre Charbonnier, *La fin d'un grand partage : nature et société, de Durkheim à Descola*, CNRS philosophie (Paris: CNRS éditions, 2015)

terrain de ce projet. Le second terrain était l'art et l'approche du vivant appréhendé depuis une résidence à la Villa Arson. La Modernité et son approche de l'art a amené l'idée que les humains sont des sujets politiques, et que la nature n'est qu'une ressource à leur service.

Il semblait nécessaire d'interroger ce grand partage. Sachant que d'autres civilisations entretiennent des liens quotidiens avec des animaux, des végétaux, et des intelligences non corporelles, la question qui nous préoccupait était la suivante: et si par le biais de l'art, il était possible de changer nos habitudes? «*Le récit de notre culture est clairement dépassé, comment pourrait-il se réinventer en vue de considérer des nouvelles données qui cette fois n'occulteraient pas la réalité du terrain et l'altérité en général?*»⁹.

Est-ce possible d'appréhender et de représenter des formes de relation restées jusqu'à présent invisibles? De créer des outils pour mieux les appréhender? D'abandonner toute expression d'ethnocentrisme, d'anthropocentrisme, et de prendre «*tout ce qui est sous le ciel*»¹⁰.

Si la notion d'anthropocène reconnecte de nouveau l'histoire des humains à l'histoire du système Terre, l'histoire de l'art et de la création ne peut l'ignorer? Quelles histoires peut-on inventer pour relier ces deux entités si longtemps éloignées? Sans imposer de réponse définitive, mais cherchant à ouvrir des pistes de réflexions mêlant différentes voix, le projet de recherche artistique I C S H tente de nous re-situer dans le monde grâce à l'art. Puisque I C S H part de l'existant, de la réalité de la crise, de la réalité des terrains, et puisque «*le quotidien s'invente avec mille manières de braconner*»¹¹ il a été privilégié d'observer le caractère routinier de nos modes de vies, ces «presque rien» qui peuvent nous apprendre beaucoup sur notre société et nos imaginaires.

Puisqu'il est nécessaire de réinventer nos imaginaires, nous faisons le pari «*que c'est en réinvestissant l'histoire de nouveaux récits que nous pourrons y parvenir*»¹².

On croisera dans ce texte des éléments d'enquêtes, des moments descriptifs, des récits

⁹. Laurent Di Filippo, «Éric Chauvier, Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard», *Questions de communication*, n° 20 (2011): 399-401, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2190>.

¹⁰. Descola, *Par-delà nature et culture*

¹¹. Michel de Certeau, Luce Giard, et Michel Certeau, *Arts de faire. L'invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 2010)

¹². Didier Debaise et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015). p.28

prospectifs et spéculatifs, de la fiction, de la science-fiction. C'est cette polyphonie des récits qui nous servira d'outils pour revisiter notre manière d'être au monde. Quand, en tant que citoyens, travailleurs, spectateurs, artistes, militants, nous ne trouvons rien ni personne pour nous représenter, quand la terre se dérobe sous nos pieds, il y a quelque chose à débusquer pour reprendre corps et redevenir des êtres agissants. Il sera question de comprendre comment la crise des représentations et celle du vivant donnent lieu à une période tout autant faite de désillusion que de ré-enchantement.

C'est un carnet de recherche qui sera la colonne vertébrale de cette thèse. Construit à partir d'entretiens¹³ avec des responsables politiques, des botanistes, des historiens, des étudiants de la Villa Arson, des moines, des agents de l'ONF, il est ce qui précède l'œuvre et son analyse. Placé sur le terrain du sensible il donne à voir la multiplicité des référentiels intellectuels et culturels convoqués, un panel d'intuitions et de suggestions, de pistes de recherche... Il montre comment l'art peut engager des formes de réponses, des ripostes, et des partages d'expériences autour des questions suivantes: de quoi héritons nous? Comment questionner cet héritage? Qu'est-ce que nous allons léguer? Écrit en combinant les dimensions artistiques et politiques, cherchant à décrire l'art et ses effets au travers des actions menées, cette colonne vertébrale se propose de renouveler une forme d'altérité entre toutes les parties favorisant des mises au travail collectives. Au cœur du dispositif ce carnet de recherche a permis de nourrir une réflexion sur la question suivante: Comment faire œuvre du comment faire?

Dans le chapitre II, il est question de comprendre comment une recherche de terrain peut se traduire par une fiction et devenir un film. Comment la fiction fixe des expériences donnant lieu à ce que l'on appelle l'anthropologie visuelle?¹⁴ Il existe une originalité des genres et des écritures cinématographiques, celle de l'anthropologie visuelle permet de poser sur la table l'idée qu'en défendant la fiction, la recherche dépasse la description ethnographique. La fiction qui est proposée par I C S H donne la parole en la romançant aux enquêtés et propose une place inédite à des dialogues entre humains-non humains. *I C S H le film*, cherche à brouiller les frontières entre le réel, la fiction, le rêve et la fable. On peut dire que ce film de fiction permet de dépasser ce qui s'est

¹⁴. Luc de Heusch, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique », *L'Homme*, n° 180 (2006): 43-71, <https://doi.org/10.4000/lhomme.24710>.

produit. On peut présenter *I C S H le film*, comme étant une longue conversation ou une réflexion sur l'art à l'heure de l'anthropocène. *I C S H le film* raconte le récit de trois artistes qui décident de quitter le continent vers une île, où des miracles ont eu lieu, afin de vérifier la prophétie selon laquelle «*l'art est capable de relier les mondes*¹⁵». Qu'est-ce que les personnages du film sont prêts à perdre et qu'est ce qui va les transformer en route? Ils ont en commun la quête d'une condition humaine retrouvée, cherchant un sens à leur vie, à leur pratique d'artiste; c'est la rencontre avec des non-humains qui leur permettra d'entrer dans un nouveau monde plus profitable.

Le dernier chapitre quant à lui positionne un projet comme *I C S H* dans l'histoire de l'art. L'histoire de l'art s'est souvent écrite avec l'objectif de toucher au plus près des formes de commun. Comment une œuvre peut créer ces propres modalités d'action, de création, de production, de collaboration, tout en ayant comme but de rendre sensibles ces effets et de s'y rendre sensible? C'est en essayant d'évaluer la forme d'expérience esthétique et collective au travers des effets collectés sur le terrain que la temporalité donne une existence à ces œuvres. Alors plutôt que de nous demander de quelle manière nous construisons nos objets, nous nous sommes demandé comment ceux-ci nous construisent. En considérant que l'interrelation est la clef du sujet, et que la réciprocité est l'enjeu des sociétés, les arts politiques deviennent effectifs dans le temps.

Ainsi, toutes les disciplines et toutes les formes de récits requis ont aidé à décoriquer notre relation au monde. Il est pertinent de dire que ce sont ces nouvelles complicités qui permettent de *fabriquer de l'espoir au bord du gouffre*¹⁶, car pratiquer une politique de l'attention, une politique du commun, comme nouveaux usages crée un nouveau regain vers le débat et le dialogue, donc vers une prise de conscience où la mutualisation de nos compétences ouvre la voie vers des possibles, vers la construction d'un avenir commun.

¹⁵. Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, trad. par Fabien Capeillères (Paris: Éditions du Cerf, 1995)

¹⁶. Didier Debaise et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015) p.18

Pourquoi est-il
plus facile
d'imaginer la fin
d'un monde que
la construction
d'un nouveau ?

GLOSSAIRE

I Can Swim Home

Est une œuvre qui contient une enquête des projets pédagogiques et un film de fiction. Il sera nommé dans ce texte I C S H.

I C S H a dans ce texte un statut particulier, il sera à la fois autonome, comme un personnage qui a la possibilité d'être partie prenante, observateur, actif et/ou passif, à sa guise comme une œuvre répondant aux codes des arts politiques, et de la recherche-action-création.

Cosmologie, Ce qu'on appelle une cosmologie pour l'anthropologue c'est un monde vécu, un monde qui se définit par différentes figures qui sont interconnectées.

Le commun, Ce terme de commun désigne l'émergence d'une façon nouvelle de contester le capitalisme, voire d'envisager son dépassement. « *Le commun c'est aussi un agir conscientisé, une pensée de l'action, et un travail qui implique, sans les confondre, de nombreux domaines d'activité. On peut affirmer que c'est seulement l'activité pratique des hommes qui peut rendre des choses communes* ¹⁷. »

Les arts politiques, est une pratique qui part du réel, et qui n'est ni constitué particulièrement des sciences, ni de la politique, ni de l'art, mais de toute forme de traduction par la recherche d'une problématique situé et appartenant à la res-Publica.

La recherche-action

Ce champ ouvert entre la recherche et la création constitue a priori un lieu d'hospitalité rare pour des approches relationnelles et empiristes. En sociologie, on parle d'une étude qui allie théorie et mise en pratique afin de résoudre un conflit tout en développant des connaissances générales sur un sujet. « *La démarche de recherche-action répond à la demande de nombreux acteurs (scientifiques et artistes) cherchant une légitimation et de nouveaux outils alliant transformation sociale et production de connaissance* ¹⁸. »

La recherche-création : Les sociétés de recherche création sont nées des confins des campus universitaire et des centres d'art contemporain, et constituent notre horizon d'avenir, dans la mesure où nous ne pouvons plus nous permettre de déléguer à un petit nombre d'entre nous les tâches essentielles de comprendre nos enchevêtrements de causalité afin d'imaginer des alternatives possibles. Ce n'est plus seulement à l'échelle des grands laboratoires universitaires ou des prestigieuses écoles d'art que ces tâches doivent être enseignées. C'est sur chaque terrain de nos relations sociales et de nos co-dépendances environnementales qu'elles doivent être quotidiennement pratiquées ¹⁹.

¹⁷. Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle* (Paris: La Découverte, 2014) p.16

¹⁸. Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun* (Saint Germain sur Ille: Éditions du Commun, 2016)

¹⁹. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (Paris: La Découverte, 2013)

Un art situé ou de terrain: Empruntant cette formule à Isabelle Stengers, « *un savoir situé permet de démontrer à quel point en fonction de la personne, les données peuvent être différent. Aucun savoir n'existe en dehors d'une situation donnée.*²⁰ »

Les récits spéculatifs: ont la vocation de repeupler notre imagination dévastée²¹.

L'anthropisation

L'anthropisation est la transformation d'espaces, de paysages, d'écosystèmes ou de milieux semi-naturels sous l'action de l'homme.

Les récits anthropocentriques

L'anthropocentrisme est une conception philosophique qui pense que l'humain est le centre de l'univers et qui ne peut qu'appréhender son environnement qu'à partir de sa seule perspective humaine.

Une œuvre commune, ou œuvre en coopération, ou en co-création

Une œuvre en co-production²²

L'œuvre dans I C S H

L'œuvre dans ce texte comprend aussi bien le temps de la recherche, que les expériences pédagogiques que le film de fiction.

^{20.} Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (Paris: La Découverte, 2013)

^{21.} Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen* (Dijon: Presses du réel, 2012)

^{22.} Joëlle Zask, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, Les Empêcheurs de penser en rond (Paris: La Découverte, 2013)

PARTIE I

Carnet
de recherche
I CAN SWIM
HOME



PARTIE 1 – CARNET DE RECHERCHE, I CAN SWIM HOME

I C S H est une œuvre qui se définit par une enquête, des projets pédagogiques et un film de fiction. I C S H a dans ce texte un statut particulier. Il sera à la fois autonome, comme un personnage qui a la possibilité d'être partie prenante, observateur, actif ou passif, à sa guise. Il sera comme une œuvre répondant aux codes des arts politiques.

I. LES PISTES ET LES FAUSSES PISTES – PREMIERS PAS

Je ne me souviens pas depuis quand j'arpente les mondes, depuis quand j'observe ce qui m'entoure. J'ai toujours cherché à représenter, à valoriser des lieux cachés, des temps enfouis, des ailleurs, d'autres que moi... et j'y suis toujours allée de mon plein gré. J'ai toujours convoqué l'art comme manière de faire, qui ne se distingue pas de la morale, ni de la politique, de la religion ou de l'économie; comme un outil capable d'intégrer un territoire, de représenter, de rendre sensible un sujet, de faire émerger une problématique de société, des formes nouvelles: révéler, ré-actualiser, rendre actuels une situation, des faits.

Tout a commencé en juin 2017. Mon terrain d'investigation artistique a été trouvé un jour grâce à mes nombreux complices de Nice, après maintes recherches et rencontre de sujets aussi différents que celui des communautés niçoises et leur rapport à l'environnement: l'eau et le pouvoir sur la Côte d'Azur, la Villa Arson comme institution à réformer, la pédagogie comme forme de renouvellement de l'art.... Je me souviens bien de ce jour, tout ce que je cherchais se trouvait être dans la découverte d'une problématique: politique de l'environnement, patrimoine, renouvellement des imaginaires...

Mon terrain fut donc un sac de nœuds, ces nœuds que je cherchais depuis un an déjà. Tous ces nœuds entremêlés dans toutes sortes de directions m'ont alors amenée à aller et venir dans tous les sens, sens de la recherche et de l'enquête, sens de l'expérience de pensée... Chercher du côté de l'esthétique, de l'art et de son lien avec l'environnement.

tal, de la préservation du paysage – de notre lien aux vivants en général –, de ce dont on a hérité et de ce que nous allons pouvoir léguer. Tout cela m'a amené à questionner ma pratique, mes capacités à restituer une recherche en général. Des sujets multiples ont alors peuplé mon quotidien: le patrimoine – culturel, naturel, écologique – sa préservation, et la place de l'art dans tout cela. Comment faire le lien entre ces entités afin de retrouver pour ma part une pratique artistique qui relie la vie et l'art? Il m'a semblé nécessaire de reposer cette question cruciale: où est la place de l'artiste dans la société? Quelle place peut-il avoir? Pourquoi vouloir lui en donner une?

C'est à partir du terrain qui se confirme de jour en jour (deux ans à l'investir, à l'arpenter, à le questionner) est apparue cette problématique: comment constituer un dossier pour préserver le patrimoine de deux îles au large de Cannes? Pourquoi, dans ce processus, le patrimoine naturel a-t-il été laissé de côté?

Comment d'un lieu, de volontés politiques où l'économie prévaut, ma position d'artiste peut-elle prendre effet, faire effet dans le débat sur nature et culture encore de rigueur? Les îles de Lérins (avec tout ce qu'elles contiennent comme rencontres a priori improbables, lieux convoités) deviennent mon terrain physique pendant les deux années qui suivirent...

I.I LE SITE, SON HISTOIRE, ET LA NÔTRE

Deux îles (Sainte-Marguerite et Saint-Honorat), l'une est tournée vers la ville de Cannes, l'autre vers l'Afrique du Nord. L'une appartient aux Cannois et l'autre aux moines Bénédictins. Sur les deux on y trouve des forts, des monastères, des tours, des prisons fortifiées, des fours à canons, des bunkers, une archéologie foisonnante depuis l'Antiquité et du mobilier archéologique de toutes sortes (architectures, amphores, épaves de bateaux...).

Les deux îles sont des zones d'influence très importantes. Depuis l'Antiquité, elles sont liées, mais pas que! Mon premier sujet de recherche a donc été de comprendre leur lien, ce qu'elles ont en commun. La géographie, la cartographie se donnent comme objet d'étude, c'est pourquoi je suis allée mainte fois aux Archives départementales des Alpes-Maritimes. L'histoire parle de Saint Honorat (le saint) qui, à Saint-Honorat (l'île) a fait surgir l'eau d'un rocher avec son sceptre, et de sa petite sœur Sainte Marguerite qui l'attendait, sur l'autre île. Bien que liées par l'histoire et la géographie, on ressent un sentiment de distanciation entre ces deux îles. En effet, elles ne dialoguent pas ou peu

aujourd'hui. Même les compagnies de bateaux qui permettent d'y accéder ne sont pas les mêmes. En revanche, le chenal qui les sépare pourrait ressembler à un pont entre les deux îles... un pont relié en forme de parking à bateaux. L'été on y trouve en effet une centaine de bateaux qui attendent leurs pizzas et le vin rosé. On a l'impression de pouvoir rejoindre les rives en sautant de bateau en bateau, ce qui est amusant dans l'idée mais pas au niveau écologique car les ancrs dégradent la posidonie et les fonds marins.

Ensuite il y a le projet de la ville de Cannes qui cherche à classer les îles au patrimoine mondial de l'Unesco... Pour quelles raisons, pour quels motifs, et comment ceci peut être fait dans les meilleures conditions?

C'est là que ma position de citoyenne et d'artiste se pose. Quelle est ma place dans cet endroit? Dans ce projet? Et comment ma pratique peut recenser et valoriser ce travail de recherche? Mais surtout, comment et avec quelle légitimité je peux m'y engager sans peines?

De manière naturelle, dans mon caractère j'ai tendance à aller vers les autres. Je suis alors allée vers ces autres-là, ceux des îles, ceux qui habitent le territoire, ceux qui travaillent avec. Aller à la rencontre des acteurs est ce qui a défini mes deux années de recherches *in situ*.

Se demander. Qui suis-je pour poser des questions? Qui suis-je pour demander à avoir des rendez-vous avec des personnalités qui font l'identité de l'île (moines, scientifiques, agents forestiers...)? Et puis à quoi bon y aller? Est-ce au nom de l'art? de la recherche? Ai-je une place dans cette histoire? Quelle est ma place?

Peut-être pour me rassurer, je me souvenais que mes grands-parents de Metz sont allés vivre à Nice dans les années 80 pour leur retraite (il y avait un train de nuit entre Metz et Nice qui a amené nombre de Mosellans au soleil, à l'heure de leur retraite). Mes grands-parents avaient donc, dès 1986, un appartement à Beaulieu-sur-mer et leur petit bateau dans le port de la ville. Depuis le port de Beaulieu, mes parents et moi on les accompagnait souvent – en bateau donc – à Saint-Honorat, car les moines vendaient du vin blanc dont ma grand-mère raffolait. Ces allers retours étaient des expéditions incroyables, on attendait sur le bateau, ma mère détestait la gente religieuse, on n'a jamais mis un pied sur l'île. Je me souviens des histoires de «curés» le temps du trajet de retour, en sirotant le bon vin blanc «sec et si frais» des moines.

1.2 LE BESOIN DE TÉMOIGNER

Ce qui me tient depuis le début dans cette histoire? Une intuition? Une controverse et ou injure faite au vivant? Un véritable besoin de communier avec la nature? Un prétexte pour trouver un sens à ma pratique? Le tout mélangé perturbe et intrigue en même temps.

La nature sur les îles de Lérins est une nature anthropique. Elle se pense sauvage, mais elle ne l'est pas. Et en cela elle en devient intéressante. Comment se rendre sensible au vivant quand il est artificiel? «Nous héritons d'une culture dans laquelle une forêt, devant un écosystème, on n'y voit rien» on n'y comprend pas grand-chose et surtout ça ne nous intéresse pas, c'est secondaire, c'est de la nature, c'est pour les écolos, les scientifiques, les *enfants*, *ça n'a pas de place dans le champ de l'attraction collective, dans la fabrique du monde commun*²³».

Il y a alors cette nature, ce vivant de part et d'autre, avec lequel on vit au quotidien, celui que l'on ressent, qui nous regarde et nous aide à trouver de la beauté dans ce monde. Pourtant avec autant de cordes à son arc on pourrait imaginer qu'il se défendrait mieux: le vivant est capable de créer des relations entre lui-même (entre végétaux), avec les animaux et avec nous-même. Il contient par ailleurs de nombreux statuts juridiques, historiques, biologiques. Tous ces aspects le constituent en tant que figure complexe et riche qu'il est passionnant de parcourir, d'observer, d'étudier afin d'élaborer des nouvelles stratégies de mise en partage, de mises en scène par le biais de l'art.

La question qui se pose à cette heure est: ne serait-ce pas les sciences, les représentations, et les imaginaires qu'il faudrait interroger, afin de comprendre ce qui nous arrive? Comment retrouver une forme de lien sensible au vivant? Et comment le formuler et le représenter?

1.3 L'IMMERSION, PREMIÈRE APPROCHE

Je prends le bateau, je marche sur ces îles, je vais la plupart du temps sur Sainte-Marguerite, je la préfère. Elle est un peu la petite sœur de Saint-Honorat. Elle n'est pas la mieux aimée. Seule ou accompagnée, je marche, on marche, on se baigne parfois,

²³. Nicolas Truong, «Baptiste Morizot : "Il faut politiser l'émerveillement"», *Le Monde*, 2020, sect. Penseurs du nouveau monde (3/6), https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/04/baptiste-morizot-il-faut-politiser-l-emerveillement_6048133_3451060.html.

et je me demande à chaque fois: suis-je là pour me situer dans un espace et dans une durée ou pour situer ce que je peux faire: un art d'adresse, je veux dire un art qui s'adresse à quelqu'un, pour le meilleur et pour le pire. Qui est le destinataire de ce travail d'enquête?

C'est en marchant sur ces îles que je m'aperçois de la nature que j'ai sous les yeux. Elle est humaine tout autant que naturelle. Cette ambivalence m'interpelle. C'est alors depuis les sillons tout tracés sur lesquels je marche, que je me rends compte à quel point ces chemins sont droits, aussi logiques qu'une ligne droite, simples. Ce sont les militaires qui les ont tracés comme axes stratégiques au cours de l'Histoire. Et c'est à ce moment que je relis le prospectus touristique qui vante la vie sauvage de l'île et que je me dis: mais où suis-je? Peut-être que la «nature», ici, ne vaut pas la peine d'être considérée, tant est contenue, fausse? Que dois-je en penser?

Ces traces militaires qui s'imposent dans le paysage des îles de Lérins sont imposantes, dessinées de la main de l'homme. On les parcourt malgré tout avec joie. C'est en les arpentant avec des agents de l'ONF que nous comprenons leur double intérêt aujourd'hui: «*Ces chemins droits sont également des coupes feux naturels et c'est tant mieux car en 30 minutes, l'été, le feu serait capable de ravager toute l'île et les touristes qui la visitent*²⁴». Le paysage est donc constitué de chemins droits, de pins d'Alep en fin de vie (110 ans), de palmiers visités par les charançons, de côtes rocailleuses et de bords de plages recouvertes de posidonies en boules séchées. Voilà le paysage à peu près qui s'y déploie.

Que faire d'une telle «nature» artificielle? Je n'ai rien contre l'artifice. J'aime particulièrement les fonds verts au cinéma. Il permet de faire apparaître tous les possibles.

I.4 LES CHANTIERS DE FOUILLE: LES PIEDS DANS LA BOUE

J'ai créé en 2011 un laboratoire de recherche à la Cité internationale des arts de Paris. Son activité avait pour objet l'étude des points de rencontre entre différentes disciplines qui ont toutes en commun d'écrire l'histoire: l'histoire, l'art, l'archéologie, l'anthropologie, la sociologie... C'est leur capacité à représenter, transmettre, sensibiliser toutes les formes de vies sociales existantes et celles à venir que nous avons cherché à mettre à l'honneur. Nous avons donc eu l'occasion de participer à des rencontres basées sur des expé-

²⁴. «Entretien avec Eric Tassone, Mars 2018»

riences de terrain, de vécus, de réflexions sensibles, qu'il s'agissait de partager. Les participants, sélectionnés pour leurs expertises dans ces disciplines, étaient invités à mettre au jour leur capacité de résilience, le besoin de prendre en charge ce qui nous arrive au jour le jour, de s'emparer de problématiques de société telles que l'écologie, le vivant.

À partir de ce modèle des rencontres expérimenté à la Cité des Arts, j'ai organisé des rencontres sur les îles de Lérins. La ville de Cannes a soutenu ma démarche en me donnant des dizaines de billets de bateau. J'ai pu y emmener une trentaine de personnes.

C'est en pariant sur les appartenances disciplinaires de chacun, que nos balades charriaient aussi bien nos savoirs, nos expériences que nos lacunes. Nous étions conscients que les données que l'on échangeait étaient autant de matériaux issus de multiples horizons que des zones poreuses à fixer. Peut-être par ce que l'individu est à la fois indépendant et en même temps relié à des réseaux multiples et complexes, nous avons choisi de partir d'indices qui montraient ce qui nous liait. Tous ces flux qui nous traversaient ont tenté de faire émerger des connexions, des connaissances nouvelles. Nous avons beaucoup marché, arpenté Sainte-Marguerite, pique-niqué. Nos discussions ont porté sur le rôle attribué à la philosophie, aux sciences humaines, en particulier dans leurs contributions à la construction de récits, de méthodes d'investigation et de création. Elles ont abordé l'art et sa capacité à résister et à faire bouger les habitudes. Avec des archéologues, des artistes, des historiens, des agents de l'ONF nous ouvrons un espace de réflexion et d'échanges empruntant à la science et à l'art leurs capacités à inventer, à interpréter, et à anticiper. Nous avons je pense réussi à créer un lieu où coexistent les différents temps liés à l'évolution de la culture matérielle, historique, artistique et de la recherche en général.



□ La mer méditerranéenne entre Cannes et les Îles de Lérins, Photo, A. Guillaume



[1] Allegorie de la pratique de la recherche, photographie, archive trouvée sur internet, 2017

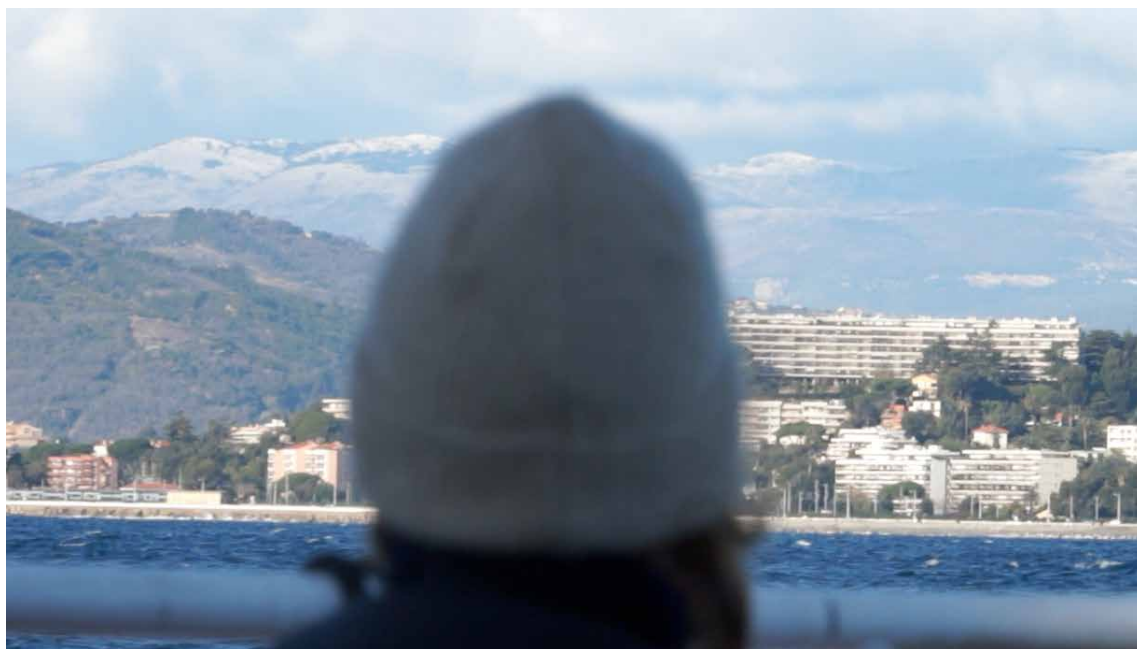
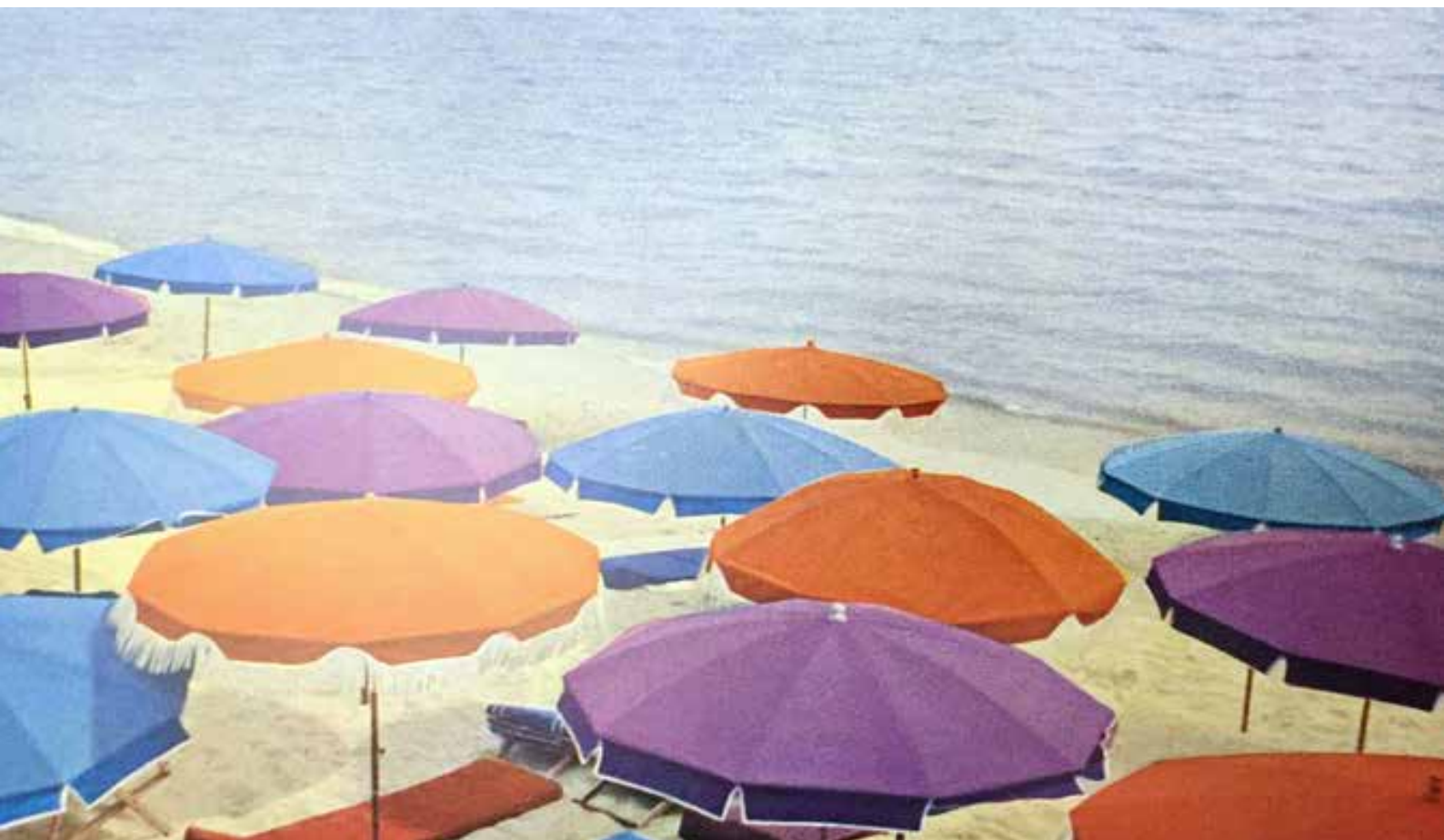


39. ILE SAINTE-MARGUERITE — Le Port - LL



[1] La Villa Arson : une université des arts sur les hauteurs de Nice, photo 2020

[2] Carte postale, années 70, trouvée aux archives nationales des Alpes-Maritimes



[1] *Du côté de la côte*, Un film d'Agnès Varda, Court métrage documentaire, 24 minutes, 1958

[1] *Thérèse Verrat sur le bateau entre les îles de Lérins et Cannes*, 2018



[1] *Du côté de la côte*, Un film d'Agnès Varda,
Court métrage documentaire, 24 minutes, 1958



[1] Dessin des îles, selon différents points de vues, A.G. 2017



[1] Source non retrouvé d'une excavation,
image trouvée en 2018

[1] *The Swimmer* de Frank Perry,
film, 1968



II. LES ÎLES DE LÉRINS

Quel avenir aimerions-nous pour ces îles? Suis-je bien consciente des tenants et des aboutissants relatifs à tous les acteurs qui se posent la question (la ville de Cannes, l'UNESCO, les agents de l'ONF, la CPIE)?

La politique qui définit le cahier des charges sur ce type de classement à l'UNESCO est un véritable sujet en soi. Qui fait quoi et pour qui? Je rencontre alors Iva Zunji, chargée de mission par la Ville de Cannes pour réaliser l'enquête en vue de constituer le dossier pour l'UNESCO. Sa mission était de réunir les pièces à convictions qui permettraient de donner la chance à la ville de Cannes d'être retenue comme nouveau site classé à venir.

Elle m'explique le choix de Cannes de candidater au patrimoine mondial de l'Unesco pour «sanctuariser» ses îles de Lérins. Lancée en mai 2015, la candidature portait dans un premier temps sur la patrimonialisation de la Croisette. «Nous souhaitons mettre en valeur le paradoxe qui existe entre le glamour des événements qu'accueille le célèbre boulevard, et notamment le festival du film, et aussi le patrimoine exceptionnel de ces îles, tant historique que naturel. Mais cela ne collait pas au cahier des charges de l'Unesco ²⁵».

Je parle avec Iva Zunji des avantages et des inconvénients de rendre visible un site de ce type et des impacts que cela implique (aides à la rénovation, l'amélioration, la préservation des zones humides, tout autant que l'impact négatif que les touristes, les bateaux qui les y amènent, les déchets éventuels, les baraques de restauration qui seront construites...).

On prend alors la question à l'envers et on se demande si finalement ce ne sont pas les secrets qui tiennent le monde? En effet si les îles de Lérins devenaient encore plus visibles parce que répertoriées dans un annuaire de sites classés, quel public en plus allait s'y rendre? Le public qui s'y promène et s'y baigne aujourd'hui est celui du secteur. Ce sont les habitués qui viennent à Sainte-Marguerite pour se baigner avant de reprendre le bateau... Il est par ailleurs intéressant de voir que le public n'est pas le même à Sainte-Marguerite qu'à Saint-Honorat. La première île est dite «modeste»,

²⁵. «Maud Boissac, Directrice des affaires culturelles de la ville de Cannes, chargée du dossier en 2018»

l'autre «spirituelle». J'ai pendant longtemps laissé Saint-Honorat de côté, car cette île est très habitée, hantée, représentée par les moines qui y vivent et les livres écrits par des historiens qui en témoignent. Les moines sont les garants depuis des générations de son passé et de son avenir, ils sont peu nombreux mais ils s'en occupent à merveille. Ils prennent bien soin de leur île. Ils savent partager leurs savoirs, les valoriser sous toutes ses formes, communiquer.

II.1 LE PAYSAGE

Quand on voit Sainte-Marguerite depuis Cannes, on voit une sorte de trait vert, gris et brun qui flotte sur l'eau. Non loin du rivage, très proche même. Cette forme attire l'attention car elle ne ressemble pas à l'endroit d'où on la regarde. Elle a l'air d'être abandonnée, comme une sorte de friche sans âge. Une friche sur la Méditerranée? On a du mal à y croire? Pas un centimètre n'est resté vierge ici. La côte du continent est exploitée dans tous les sens du terme, sous forme de bâtiments hauts, chics, prestigieux, par ses grandes avenues bordées de palmiers, par ses jardins exotiques et ses pins d'Alep gigantesques. On est en droit de se demander comment cette île a échappé à l'urbanisation de la Côte d'Azur. On se dit que c'est comme si le passé et le présent pouvaient enfin cohabiter. On se dit que ce que l'on voit depuis Cannes est le même paysage que les pèlerins voyaient quand ils arrivaient à Cannes au Moyen Âge. J'ai trouvé que ça avait quelque chose de très émouvant. On peut dire qu'on a affaire à une sorte de carte postale où toutes les époques se dévoileraient en même temps, un lieu où tous les chemins temporels se croisent enfin.

S'il est vrai que le paysage et la terre se déplacent depuis l'origine des hommes, que ce sont les hommes qui le déplacent plutôt, on a la chance de vivre ici l'expérience visuelle, esthétique et physique que les pèlerins du Moyen Âge vivaient.

La terre est son socle. C'est aux Archives départementales que je retrouve un *plan papier*, de 3 mètres sur 2 qui montre un projet urbanistique fou, ambitieux, d'architecture et de luxe comme ceux de la Côte d'Azur en général, où il était envisagé de construire sur Sainte-Marguerite des hippodromes, des serres d'acclimatation, des jardins exotiques, des hôtels.

Et puis rien finalement... Pourquoi ce projet n'a pas vu le jour? On me dit que c'est grâce à une pétition faite par les Cannois en 1880 que ce projet a été abandonné. Cette

pétition aurait permis de ne pas réduire l'île de Sainte-Marguerite à une nature grignotée, aménagée, habitée. On m'a aussi suggéré que Cannes avait été construite et habitée en premier par les Anglais et que leur relation au paysage a été déterminante dans cette préservation.

De là, on peut se demander: quelle terre voulons-nous habiter? Pouvons-nous habiter encore comme avant? Comment rendre la terre habitable? Vouloir conserver par l'UNESCO cette île voudrait dire que quelque-chose pourrait changer? Qu'est-ce qui devrait changer? Par qui? par quoi?

II.2 NICE-CANNES – TRAIN

Un club de golf sur ma gauche, un parc d'attraction (Océanopolis, Antibes) sur ma droite. De bien beaux exemples de nature sublimée n'est-ce pas? La Côte d'Azur aime la nature quand elle est ornementale, quand elle est bien rangée. C'est bien connu. Et pour les vacances, c'est sûr, on peut y prendre du plaisir. Rien de plus. Bien rangée, bien verte. Bien donnée aux touristes férus de golf. L'eau dépensée, les jardiniers qui se cachent des joueurs afin de ne pas les déranger. Tout un programme.

Patrice, le jardinier de la Villa Thuret, me disait qu'à Saint-Jean Cap Ferrat, il y avait une vieille villa avec un splendide jardin qui aurait dû être classée Natura 2000 afin de le protéger des promoteurs immobiliers. Il disait que les labels peuvent parfois préserver. D'un autre côté Catherine Ducatillon, la conservatrice de la Villa Thuret a refusé ce genre de label de peur de ne plus pouvoir laisser parler les végétaux à leur guise et d'être dans l'obligation de figer son jardin expérimental. J'ai également rencontré Sarah Vanuxem, qui interroge la propriété en disant qu'elle ne peut être conçue que comme ce «*pouvoir souverain d'un individu sur les choses* ²⁶». Elle explique que dans le Code civil, depuis ses racines romaines et médiévales, la propriété est enchâssée dans la communauté. Les lieux ont des droits intrinsèques et la propriété peut donc aussi permettre de jouer un rôle de préservation.

Que faut-il penser de la patrimonialisation?

Il faut partir de ces exemples concrets (les îles de Lérins, le jardin privé de Saint-Jean

²⁶. Sarah Vanuxem, *La Propriété de la terre* (Marseille: Wildproject, 2018)

Cap Ferrat, le Jardin de la Villa Thuret) et se poser la question de la préservation du patrimoine naturel à partir du terrain lui-même. C'est en partant du terrain, de ses problématiques propres, que notre enquête commence réellement. On peut prendre en considération les lois de préservation de la nature, du paysage, du vivant en général, mais aucune ne peut être appliquée comme ça, sans connaître les spécificités du site. Qu'en est-il pour les îles de Lérins? De quelle nature sa nature est-elle faite et de quoi elle pourrait avoir besoin pour être mieux représentée? La législation de l'Unesco n'a jamais cessé d'évoluer. Sa charte mentionne bien que chaque époque doit être en capacité de repenser son patrimoine et notre rapport à celui-ci.



□ Les îles de Lérins, Archives
départementales des Alpes-Maritimes

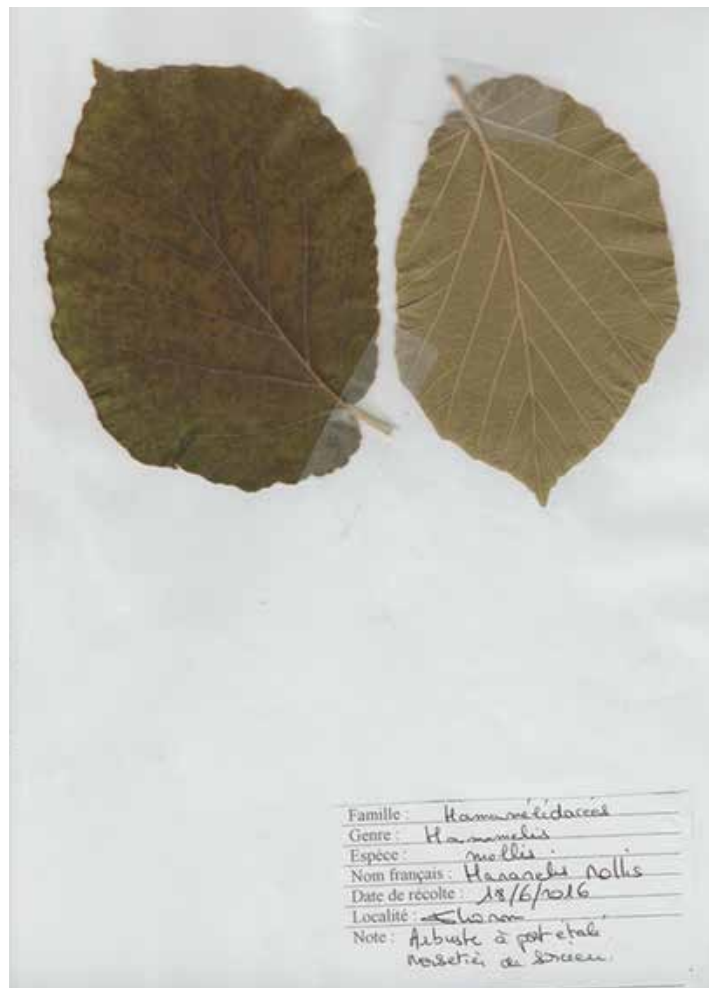


[1] Photographie, trouvées aux archives départementales des Alpes-Maritimes, 2018



[1] L'urbanisme à Cannes. Photographie par Christophe Finot, 2006

page suivante [] Herbier, réalisé par la Villa Thuret, Antibes, 2014



Famille : Hamamelidaceae
Genre : Hamamelis
Espèce : mollis
Nom français : Hamamelis mollis
Date de récolte : 18/6/2016
Localité : ~~la son~~
Note : Arbuste à port étalé
rosé, de 2m.

□ Photo, A. Guillaume, végétation sur les îles de Lérins, 2018



III. L'ENQUÊTE

Penser et organiser le projet prend du temps. Sa problématisation aussi. Quant à la méthodologie qu'il faut mettre en œuvre... Le temps passé jusqu'à maintenant sur les îles à rencontrer des acteurs des territoires ressemble à un travail de sociologue, d'anthropologue, de porteur de projet, voire de VRP. Comment en faire émerger une problématique? Et surtout une problématique artistique? Où se situe l'art dans cette enquête? Quel est le projet qui relie l'art au politique, au vivant et à sa représentation?

Et s'il s'agissait de reposer la question de la représentation justement? Qu'est-ce que cela implique? Que représenter au sens littéral? L'art représente-il? Présente-il? Et surtout, qui représente-t-il?

Je cherche la réponse par le biais de la collaboration, de la co-production. Qu'est-ce que représenter et qui je représente par ma pratique? Je n'ai jamais eu d'atelier. Ma pratique ne se situe pas dans un atelier, dans un monde clos et fantasmé. Elle se situe en dehors. Quand un artiste parle de collaboration, il arrive qu'on lui réponde: «et vous dans tout ça, où est l'auteure en vous?». «Pourquoi vouloir partager ce projet?» «Pourquoi reposer la question du collectif ici et maintenant?» Repenser la notion d'auteur est toujours dangereux, surtout au sein du plus qu'officiel «monde de l'art²⁷».

Est-ce que je m'adresse aux bonnes personnes? Est-ce que j'agis pour les bonnes raisons? Qui se sent prêt à bouger son rôle, à changer son imaginaire? L'adresse est multiple: le monde de l'art, les institutions qui n'envisagent pas de faire des dossiers mixtes (nature/culture) et qui refusent de prendre en considération la nature dans un dossier qui se propose de «préserver» un site. Comment dissocier un site culturel de son environnement naturel? Comment?

Les imaginaires relatifs aux pratiques sont définitivement ce qu'il faut réinterroger, renouveler. Le projet, le sujet, est là. Les imaginaires, leurs constructions, leurs effets.

III.I LE PROJET

Il est grand. Je ne peux me charger de tout. Je veux dire, tout savoir. Il est vaste, si vaste que je dois m'astreindre à quelques entrées seulement. Je ne peux tout embrasser d'un

²⁷. «Des professionnels et des étudiants de la Villa Arson, 2018 »

coup et en si peu de temps. Ce projet est en plus de cela situé sur une terre de vacances. Travailler sur une île, quelle chance ! Il s'avère que mes invités qui m'ont accompagnée au départ se sont dit : chic une île/projet/travail.

À certains, je leur ai présenté le projet en commençant par vanter les mérites de cette île : ses paysages de mer turquoise, d'arbres retournés, pliés, ses pèlerins qui traversaient la France pour y prier, y chercher le miracle... Mais très vite, une fois qu'ils acceptaient je leur livrais le sens de ma démarche : j'aimerais que vous m'aidiez à comprendre le rôle de l'art et sa puissance d'agir à cet endroit précis. Est-ce par le biais de la construction de nouvelles relations que nous pouvons le concevoir différemment, le rendre plus sensible ?

Ils sont venus, souvent, mes invités. Ils n'ont pas pour autant toujours été aussi dociles que je l'aurais pensé. Ils veulent bien venir, mais ne comprennent pas toujours ma demande ou ma proposition. Elle est simple pourtant. Je voudrais sortir les étudiants de la Villa Arson. Je voudrais sortir les artistes de leurs ateliers pour leur faire rencontrer cette problématique à deux têtes qui me semble passionnante et cruciale aujourd'hui : comment renouveler l'art par l'engagement vers l'écologie et comment l'écologie peut sauver l'art ? Pour moi, l'équation était bonne, j'y crois encore et je m'y attelle encore aujourd'hui.

III.2 UNE PRATIQUE ARTISTIQUE DE TERRAIN

Quand je parle de terrain d'investigation, je parle aussi de recherche et d'œuvre située, « *d'un art situé ou de terrain* ²⁸ ».

Je parle en premier lieu d'un espace géographique, d'un lieu situé donc. Je parle d'un quelque-par, ici où là, qui est par définition un environnement, un milieu. Ce milieu serait doué d'une puissance capable de regrouper et de maintenir ensemble des êtres hétérogènes qui le peuplent, qui cohabitent.

Ce milieu est doté d'une portée sociale forte. Son histoire est un entremêlement de figures complexes, qui cachent au détour des chemins des fragments présents et visibles, des récits encore ensevelis, parfois prêts à surgir. « *Il ne s'agit alors pas seulement d'un espace physique à investir, mais d'une attitude réciproque à inventer entre toutes les parties. C'est l'his-*

²⁸. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (Paris : La Découverte, 2013)

toire d'une rencontre, une histoire d'altérité, un dialogue à instaurer ²⁹».

Ce terrain est le point de départ d'un projet collaboratif qui cherche à créer une nouvelle attention aux vivants, qui pense être capable de créer des décentrements et des rencontres inédites (humains et non-humains, naturels, invisibles, physiques ou non). L'enjeu est aussi celui-là: partir à la rencontre de ceux qu'on ne considère pas pour tisser de nouvelles relations. Bousculer l'histoire de nos représentations et explorer des imaginaires susceptibles de transformer nos façons de regarder et d'agir.

III.3 DEUX TERRAINS ET UNE PRATIQUE : LES ARTS POLITIQUES

La recherche-action (ou arts politiques) se situe entre la recherche et la création. La recherche-action constitue a priori *«un lieu d'hospitalité rare pour des approches relationnelles et empiristes. En sociologie, on parle d'une étude qui allie théorie et mise en pratique afin de résoudre un conflit tout en développant des connaissances générales sur un sujet. La démarche de la recherche-action répond à la demande de nombreux acteurs (scientifiques et artistes) cherchant une légitimation et de nouveaux outils alliant transformation sociale et production de connaissance* ³⁰».

La recherche a de nombreuses qualités. Elle est un outil qui relie, qui nous relie. Elle se situe en dehors, au dehors des disciplines et des institutions. Chacun peut s'en saisir en vue de créer de nouveaux modèles de société.

«Les sociétés de recherche créations sont nées des confins des campus universitaires et des centres d'art contemporain, et constituent notre horizon d'avenir, dans la mesure où nous ne pouvons plus nous permettre de déléguer à un petit nombre d'entre nous les tâches essentielles de comprendre nos enchevêtrements de causalité afin d'imaginer des alternatives possibles. Ce n'est plus seulement à l'échelle des grands laboratoires universitaires ou des prestigieuses écoles d'art que ces tâches doivent être enseignées. C'est sur chaque terrain de nos relations sociales et de nos co-dépendances environnementales qu'elles doivent être quotidiennement pratiquées ³¹».

S'il existe malgré tout un point commun entre les nombreuses disciplines qui pratiquent

²⁹. «L'altérité évite tout risque de prétendre s'exprimer au nom de l'autre culturel. La reconnaissance de l'autre = alius en»

³⁰. Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun* (Saint Germain sur Ill^e: Éditions du Commun, 2016) p.45

³¹. Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, trad. par Armelle Chrétien (Paris: Les Presses du réel, 2018) p. 54

la recherche-action-création, c'est certainement l'observation. De l'observation à l'action, en passant par l'analyse, viendra se superposer la traduction, la forme de restitution qui rend la recherche partageable. Grâce à différentes ressources individuelles, collectives, scientifiques, tout autant qu'intuitives, cette recherche sans prétention a quand même pour ambition d'inventer de nouveaux outils qui favorisent des types d'actions adaptés à l'ensemble de la problématique et en fonction des lieux investis. En effet, la recherche-action-création inclut «*un processus créatif, un composant expérimental esthétique et une œuvre artistique en tant que partie intégrante de l'étude, avec comme différents modes opératoires la recherche pour la création, la recherche inspirée pour la création, la recherche inspirée par la création, les présentations créatives de la recherche et la création comme recherche*»³².

On peut affirmer que cette équation qui mêle des méthodologies multiples, qui est prête à se renouveler à chaque instant, est ce qui favorise l'invention de formes d'arts politiques.³³

Peut-on dire que cette pratique peut être considérée comme un genre artistique répondant aux besoins de notre monde actuel? Et si l'enquête de terrain prônait avec joie une certaine conception de l'expérience tout en devenant une forme artistique à part entière?

L'enquête influence les objets qui nous font, et nous influence en retour. En partant du postulat que l'enquête favorise les expériences collectives et l'action, l'enjeu visé est de créer une ouverture vers des mondes pluriels. Entrer en connexion avec son terrain et ressentir ses nécessités donnent naissance à une pratique particulière. Je l'appellerais bien un art de terrain. Celui qui naît de l'enquête. Celui qui donne naissance à des formes collaboratives. Cet art de terrain a quelque chose d'actuel par ce que son ancrage implique.   chaque crise, son époque. Et à chaque époque, sa forme de pratique.

Tout au long de cette recherche, il est question d'avoir une vision réflexive sur la pratique qui est la mienne, tout en essayant de la positionner dans l'histoire de l'art. Une grande

32. «Owen Chapman et Kim Sawchuc, *research création : intervention analysis and family resemblances*, *canadian journal of comm*». <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>.

33. «Ni art, ni sciences, ni politique, les arts politiques appartiennent à tout le monde»

distinction entre art participatif et art collaboratif se fait sentir mais ne se manifeste pourtant pas aussi simplement que je le pensais. Qu'est-ce que faire *œuvre commune*, *œuvre en coopération*?³⁴ Si faire œuvre, c'est comme faire société, alors cela signifie que l'un et l'autre ne sont plus dissociables. Les uns et les autres sont égaux dans la mesure où toutes ces entités une fois imbriquées font société. Une œuvre en co-création participe «d'un art dont le mode d'existence et les expériences qu'il suscite sont pleinement cohérents par rapport aux principes de liberté, d'individualité, d'égalité et de justice [...] une proposition dont l'expérience, l'appréciation, l'usage ne sont pas fixés d'avance, qui est faite à un nombre indéfini de visiteurs en tous genres³⁵».

III.4 DEUX TERRAINS: LA VILLA ARSON ET LES ÎLES DE LÉRINS. L'INSULARITÉ DE PART ET D'AUTRE. LA MUSÉIFICATION DE LA NATURE

L'institution est un lieu en place. Pour quelles raisons se mettrait-elle en danger en voulant bouger ses lignes? Se laisser surprendre, se donner le droit de changer d'avis n'est pas une visée institutionnelle. La Villa Arson, au moment où je suis arrivée, ne cherchait pas à bouger, à métisser les pratiques, à rejeter l'exposition comme seul moyen et lieu de l'art... «*S'il y a des ateliers de céramique: faites de la céramique! s'il y a des ateliers de métal et bien faites du métal, des ateliers de son, faites du son, pourquoi vouloir sortir de l'école et réfléchir à des problématiques politiques, la place de l'art est ici!*»³⁶. Voilà ce que j'ai entendu pendant deux ans. C'est à ce moment que je suis allée à la rencontre des étudiants de la Villa Arson, pour comprendre si j'étais la seule à me sentir frustrée de ne pas être considérée parce que ma pratique se situait ailleurs que dans l'école et ses ateliers. De nombreux étudiants ont répondu à mes questions. Nombre d'entre eux ne s'y sentaient pas heureux. La Villa Arson est alors devenue un deuxième terrain de recherche.

J'ai marché sur les îles avec des dizaines de personnes (étudiants, artistes, commissaires d'exposition...) en leur expliquant ce qui me taraudait depuis longtemps, et en les invitant à y réfléchir avec moi: Est-ce possible de faire de l'art pour une autre raison que celle qui consiste à faire de l'art? Est-ce possible de faire de l'art pour dire quelque chose, transmettre un message? Est-ce possible de faire un art qui s'adresse? Un art qui

34. Didier Debaise et al., éd., *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires* (Dijon: Les Presses du réel, 2013)

35. Joëlle Zask, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, Les Empêcheurs de penser en rond (Paris: La Découverte, 2013) p.42

36. «Des professionnels et des étudiants de la Villa Arson, 2018»

prend soin? Les échanges, n'étaient pas toujours heureux. J'ai souvent entendu dans la bouche de certains de mes invités que l'art ce n'est pas prendre en considération des sujets tels que celui de l'environnement ou de la politique, que l'art doit justement ne pas trop dire, qu'il n'est en aucun cas source d'éducation, qu'il ne peut pas enfermer un discours politique trop engagé, sinon il étouffe. C'est alors que la matière de nos discussions, pour moi, devenait quelque-chose de distordu, de grumeleux, de glacial, incapable d'aller plus loin, incapable de se rendre généreux. Mais à force d'essayer, de partager cette expérience de pensée et d'action, je me suis dit que ces matériaux pouvaient donner naissance à quelque-chose, qu'ils pourraient me servir à comprendre ce qu'il faut faire pour être au plus près de ce qui compte pour moi réellement. Je savais qu'au détour d'un chemin, d'une pensée pouvait surgir une forme d'art idéale, exactement celle que je cherchais. Comment relier la pratique de l'art, son engagement intime avec l'environnement et notre besoin de renouer avec lui? Autant d'indices qui comme un tourbillon font valser tous ces sujets (le paysage, la volonté politique, le classement par l'UNESCO, les relations manquantes, les pratiques militantes.) Mon sujet est là. Faire valser ces entités qui donneront lieu à des formes sensibles.

III.5 LES INVITÉS, COMPLICES, AND CO...

C'est alors avec Tom Bücher (graphiste), Claire Migraine (Nouveau commanditaire), Sophie Lapalu (historienne de l'art), Fabrice Gallis (artiste), Pierre Akrich, (artiste) Manuel Boutet (sociologue), Alexandre Monnin (philosophe), Anne-Sophie Milon (artiste), V-2 (artistes), Emma Febvre-Richards (artiste), Susan d'Amato (artiste), Alexandre Ansel (étudiant) avec encore Frédérique Bellanger, Xavier Gaugler, Marie-André Ziliani, avec Manon Beneteau, Gabrielle Repiquet, Mathias Goutelle, Chloé Vincent, Hugo Jarmasson, Nicolas Castelli, Roxane Jade, Julia.H. Dimonet, Adrien Elling, Axel Massot, Blandine Rajca, Alice Brouard, Camille Tabaczinski, Clémentine Jolly, Léa Minault, Marine Schmerber, alexis Perrocheau, Theo Escande, Alexandra Milliet que nous avons expérimenté ces sujets sur le site de Sainte-Marguerite. Tous les matériaux collectés ont permis d'établir des relations susceptibles de formuler une problématique.

Mettre des hypothèses à l'épreuve des faits, voilà ce qui nous a permis de trouver nos propres manières d'agir, de faire circuler des ressources, des idées, de faire émerger des faits inconnus ou mal connus, de faire apparaître des processus improbables.

Tout cela en vue de valoriser des relations encore inédites. On peut faire une liste non

exhaustive des projets proposés durant une année. Je me souviens du projet qui était de raconter une histoire de l'île fantasmée à travers le PH des végétaux. Celui de faire une battue dans l'île afin de décrire la faune et la flore, d'aller à la rencontre des touristes, de leur demander de quelle couleur ils représenteraient l'île, de travailler à partir des plantes exotiques (donc exogènes) et de leur réaction à celles qui sont endogènes. De se demander si elles sont en amour ou en rejets. De travailler sur les traces fantômes des végétaux disparus. De dresser une liste des espèces en voie de disparition sur l'île à partir des fascicules retrouvés au CPIE (Centre permanent d'initiatives pour l'environnement). De réécrire une charte de l'UNESCO incluant la nature. De travailler avec la terminologie des plantes. De faire des photographies des racines des arbres érodés par le vent. De pirater un satellite pour créer une radio situant le centre du monde sur Sainte-Marguerite. De représenter l'île engloutie après l'effondrement à J+345. De rénover le cabanon des gardes forestiers. De faire un croisement d'insularité. De filmer la posidonie comme si cette plante envahissante allait tout recouvrir dans le futur. De nager entre les deux îles pour les relier. De pirater les annonces du capitaine sur le bateau. D'imiter le bruit des animaux sur l'île à l'époque de la préhistoire. D'importer des graines d'un autre site (une île bretonne par exemple car il est dit que dans l'étang du Batéguié il y a déjà 5 mètres carrés de Camargue). Etc.

Travailler "sur", "avec" et "pour" le terrain a donc été pris en charge par toutes ces subjectivités parfois avec succès. La pratique de l'art alors convoquée et partagée ici (qui se loge entre la recherche, l'action et la création) nous a transformé nous-même, car dans un élan collectif, les passions sont toujours plus exacerbées.

Quelle méthodologie convoquer? Quelle pédagogie mettre en œuvre lorsqu'il s'agit d'essayer ensemble? L'idée du sachant et de l'apprenant n'y survit pas.

Il n'empêche que déplacer les lignes entre les savants (qui enseignent), les ignorants (qui apprennent), les chercheurs (qui ne savent pas mais qui essaient de comprendre comment avancer) et les artistes est en soit un projet qui nécessite une analyse. En d'autres termes, cette pratique est-elle compatible avec une pratique artistique? L'intuition de départ prouve qu'il est possible qu'en faisant des gestes de recherche on peut aiguïser, en tant qu'artiste, une curiosité dont nous sommes toutes et tous animés. Quand Tim Ingold dit «Enseigner l'art ou l'anthropologie c'est pratiquer l'art et l'anthropologie», il semble que notre expédition soit une embarcation collective qui, pour

le meilleur et pour le pire, nous emmène vers «*cet endroit dont personne, ne connaît encore le résultat, où au lieu de mimer de fausses interrogations (dont l'enseignant connaît déjà la bonne réponse), des réponses adviennent* ³⁷ ».

³⁷. Manning et Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, p.43



□ Sa Majesté des mouches,
un film de William Golding, 1954

ADMINISTRÉ

État des animaux dangereux ou nuisibles de
Lieutenant de louveterie, commissionné pour

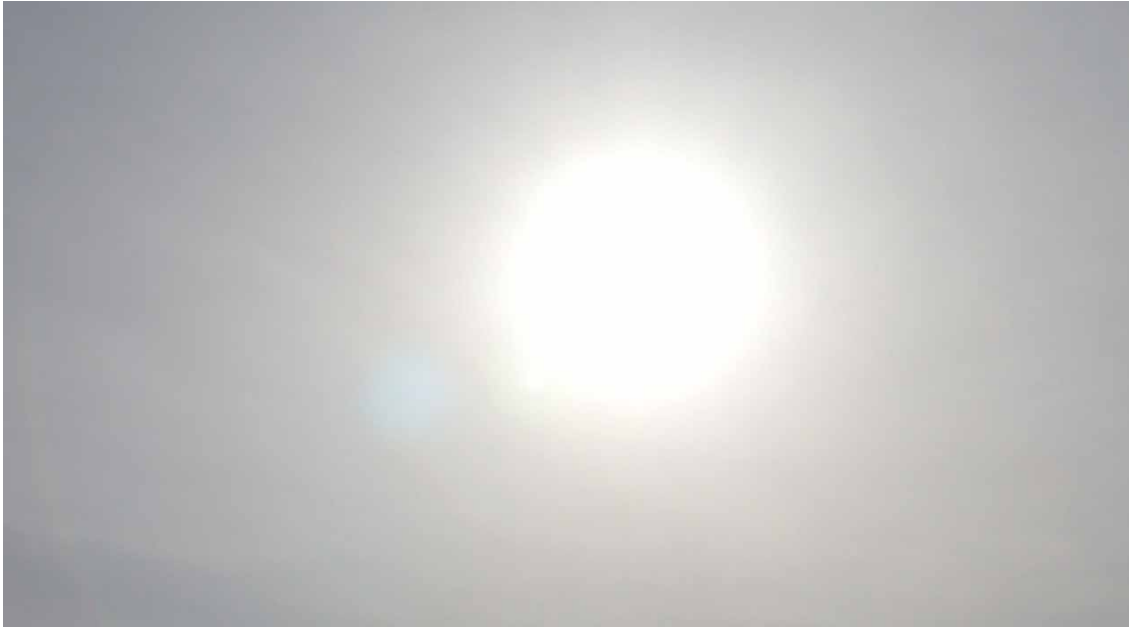
DOMICILE.	ÉQUIPAGES QU'IL POSSEDE.				
	PIQUEURS.	CHIENS.	LIMIERS.	PIÈGES.	LOUPS.
<i>Callas</i>	"	<i>2.</i>	"	"	<i>neant</i>



[1] Photographie prise aux archives départementales des Alpes-Maritimes

[1] La bibliothèque des moines, Saint Honorat, 2018

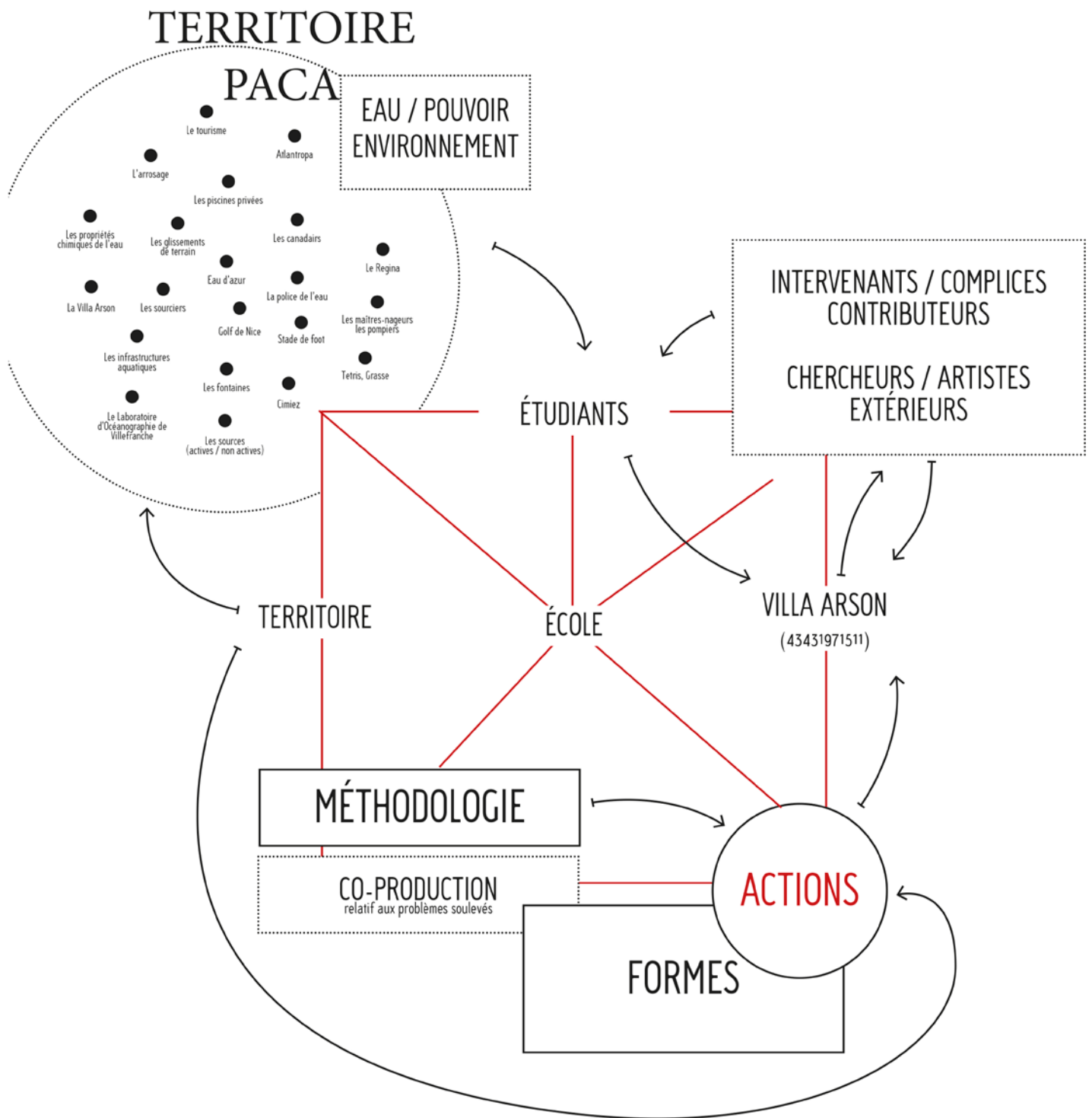
[1] Découverte d'édition anciennes naturalites dans la bibliothèque des moines de Saint Honorat, avec Brunon Racine, 2018



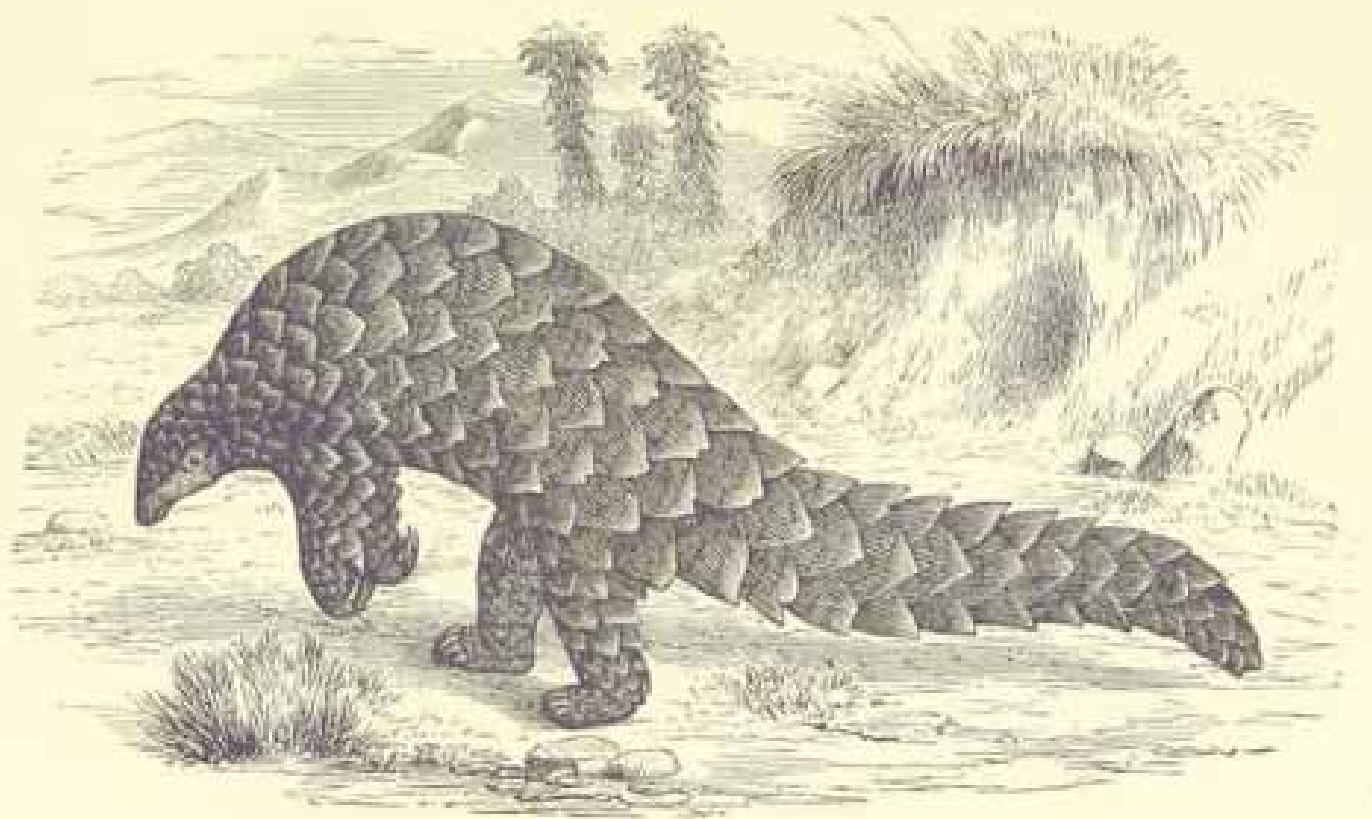
☐ Soleil, depuis Sainte Marguerite,
photo A. Guillaume, 2018

☐ Le bateau vers Sainte Marguerite,
photo A. Guillaume, 2018

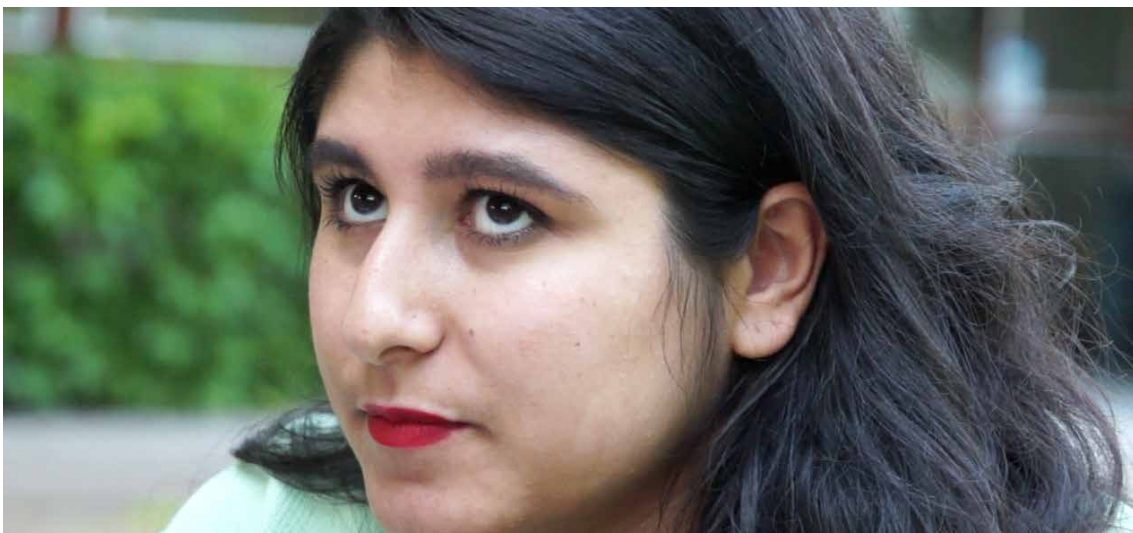




PARTAGER L'EXPÉRIENCE
en vue d'une éventuelle sensibilisation à la
TRANSITION ÉCOLOGIQUE



«Maurice sentait bien qu'il n'était pas une pomme de pin ordinaire.»

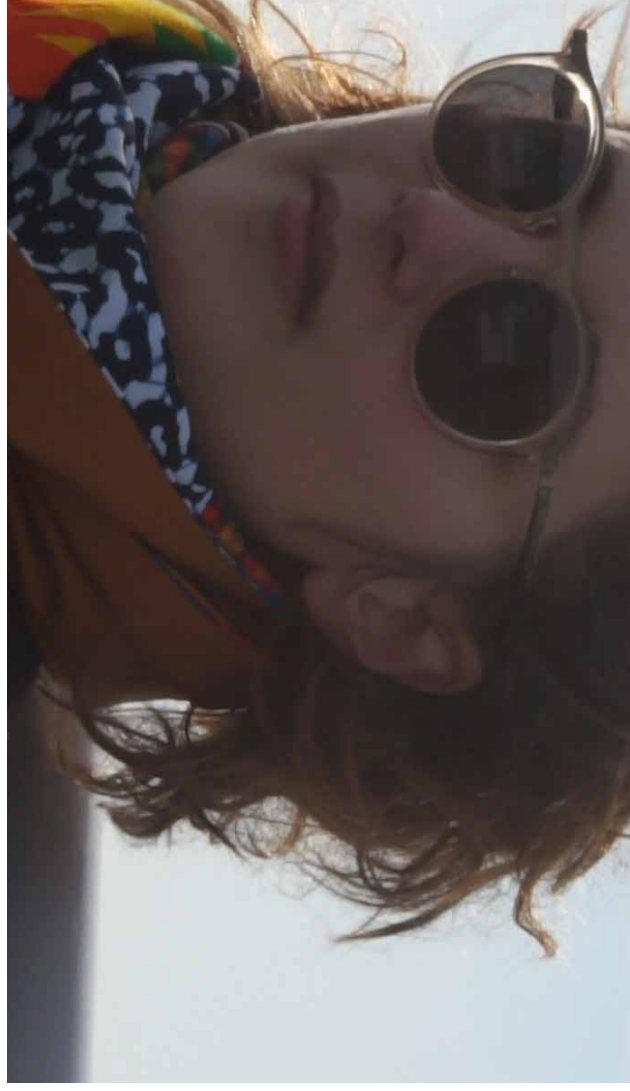
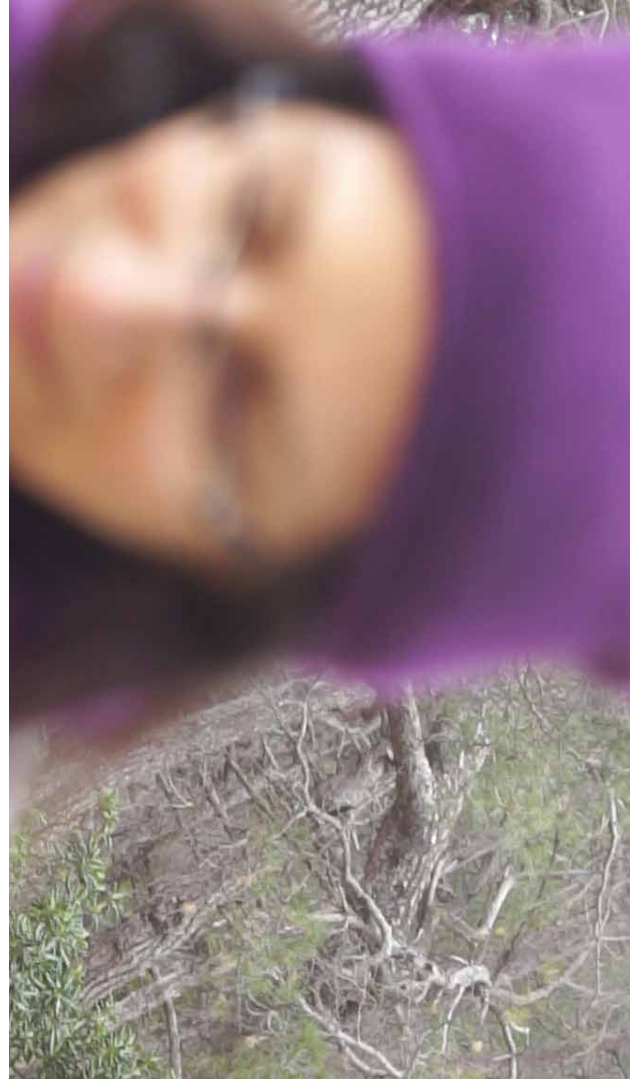


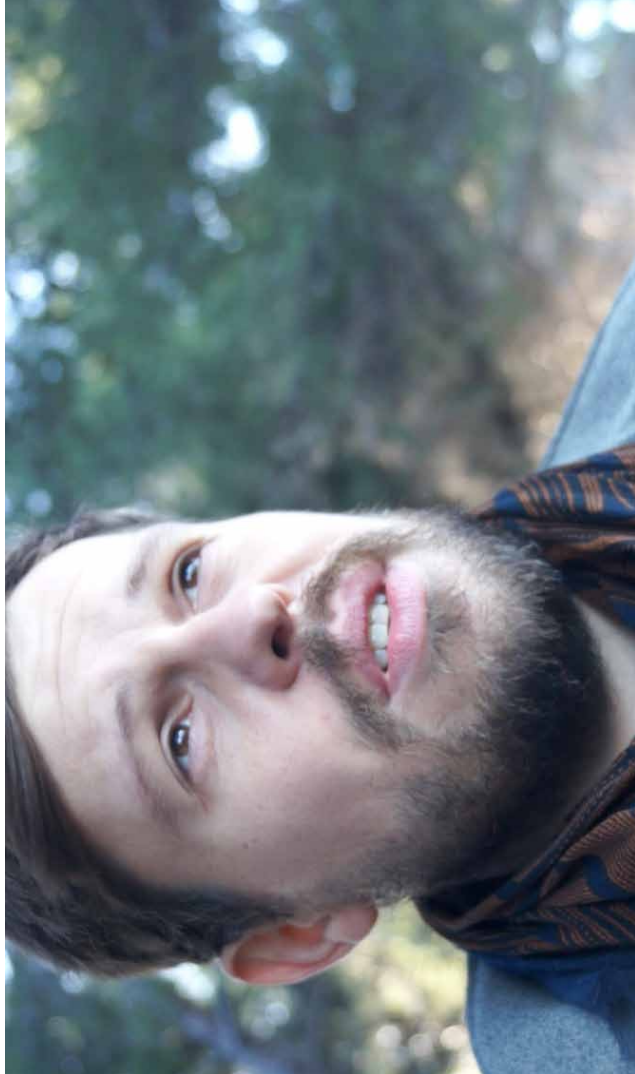
[1] Gary Bigot, artiste invisible, en discussion avec nous à la Villa Arson, 2017

[1] Sharonne Alfassi, étudiante à l'époque à la Villa Arson, 2017

[1] Villa Arson, 2018

- Sophie Lapalu, Les îles de Lérins, 2018
- Suzan, les îles de Lérins, 2018





□ Thérèse Verrat, les îles de Lérins, 2018

□ Tom Bucher, les îles de Lérins, 2018

□ Anne-Sophie Milon, les îles de Lérins, 2018

□ Emma Febvre-Richards, 2018



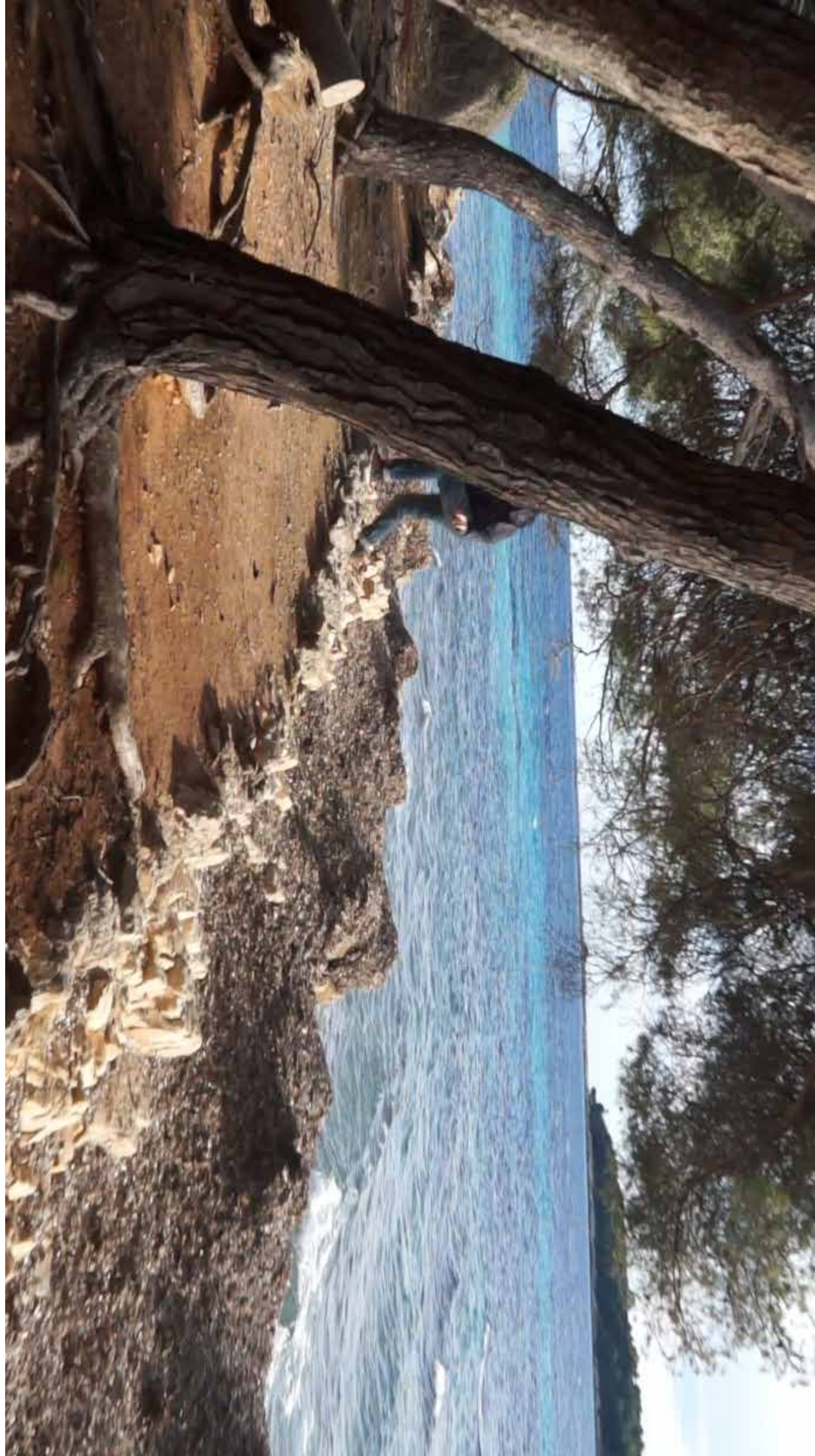


❏ Pique nique, Les îles de Lérins, 2018

❏ Fabrice Gallis, Les îles de Lérins, 2018

❏ Laurent des Îles, les Îles de Lérins, 2018





IV. LA PÉDAGOGIE, UNE MANIÈRE DE FAIRE, RÛ, UNE ÉCOLE
DANS L'ÉCOLE DE LA VILLA ARSON

*«Et vous allez! Le monde est ouvert devant vous
Vaste est la terre, grand et sublime le ciel
Observez, étudiez, rassemblez les détails
Que la nature en vous balbutie son mystère³⁸».*

La pédagogie est un des meilleurs moyens qui soit pour faire réfléchir, tenter des choses, prendre le temps de voir comment celles-ci infusent en nous et au dehors de nous, comment elles créent des effets. La pédagogie artistique est une manière qui laisse le temps de rêver d'un monde meilleur. Rû est un projet qui a vu le jour de manière souterraine à la Villa Arson. Rû c'est l'idée d'une école dans l'école. Une école qui s'est proposée de revoir nos actions artistiques par le prisme de l'altérité, de l'attention et de la diplomatie. Rû cherchait à transformer le milieu dans lequel on agit de manière théorique et pratique, mais surtout à repenser nos manières d'agir ensemble dans l'art et en dehors.

Avec Rû, nous sommes allés revisiter la controverse historique celle qui rejoint le concept de nature. Parce que le changement climatique remet en cause la distinction traditionnelle entre histoire de la nature et l'histoire humaine, nous nous sommes imaginés que nous avions quelque-chose à proposer. Face à ce concept, nous avons cherché à nous repositionner en tant qu'artistes, dans un processus de recomposition et de requalification du territoire. Nous avons questionné le décalage entre la célébrité du paysage des îles de Lérins et l'exclusivité du patrimoine culturel retenu dans la rédaction du dossier pour l'UNESCO.

Comment un paysage peut être un archétypique sans être spectaculaire, ou spectaculaire sans devenir un archétype? ³⁹ Nous sommes allés à la rencontre des mécanismes de coordinations entre différents acteurs autour des différents systèmes de représentations du vivant en partant d'images et d'archives (l'art, la publicité, le cinéma, la science-fic-

^{38.} Johann Wolfgang von Goethe, *Élégie de Marienbad et autres poèmes*, trad. par Jean Tardieu, 266 (Paris: Gallimard, 1993)

^{39.} Martin de La Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards* (Paris: Anamosa, 2019)

tion) qui rendent compte de notre regard sur la nature. Il a été question de repenser les figures de l'utopique et du dystopique dans l'idée de montrer comment notre époque, qui sépare encore les Modernes des autres, est en crise de représentation à l'endroit précisément des représentants du vivant. La publicité par exemple privilégie certains éléments au détriment d'autres; on a vu qu'elle sait fabriquer des emblèmes du local, mais au détriment de toute épaisseur anthropologique et historique, ce qui nous a donné à réfléchir sur les liens entre les paysages littéraires et les paysages publicitaires. Quels sont les messages derrière ce genre de représentations et comment vivons-nous avec? En effet, on peut retrouver des cartes postales des moines qui les représentent faisant leur balade sur l'île, une époque révolue mais pas tellement en somme puisque les moines sont toujours là à se promener seuls, les bras croisés dans le dos, en sandalettes. Ces clichés appartiennent aujourd'hui à des légendes qui construisent la renommée du site. Et pourtant... Nous nous sommes aussi demandés quelle était la place de l'histoire dans un paysage où les terres agricoles sont associées «*au sang du Christ*»? Existe-il des oppositions entre une pratique populaire du paysage et une gestion savante de celui-ci?

On a vu que souvent, c'est la foule qui consacre le lieu, qui devient image donc paysage, ce qui permettrait de dire que le paysage proviendrait plus d'une culture populaire que d'une culture savante. Quels sont les liens que toutes les civilisations entretiennent avec le paysage? Est-il le même? Et comment appréhender cette problématique, avec les outils de l'art précisément?

On le sait, en fonction de la construction des mondes, la vision des uns et des autres diffère. Certains seront plus proches de l'idée d'expérience du paysage, quand d'autres se rattacheront à des concepts d'ordres plus esthétiques ou pratiques pour l'appréhender.

Le paysage peut-il être un esprit?

On voit qu'on ne peut isoler la dimension esthétique du rapport au territoire, au paysage et que le thème des conflits d'usage apparaît très souvent en filigrane dans nos recherches. C'est dans l'évocation des pratiques, des usages et des regards que notre

rapport aux lieux se structure dans toute sa richesse et toute sa complexité.⁴⁰ La culture et le paysage sont donc liés. Chargés de références savantes en général et paysannes, on peut dire que tous les paysages constituent de nombreux enjeux de pouvoir où savoirs locaux et scientifiques cohabitent. Laissons dans un premier temps les politiques et les chercheurs et essayons de faire une lecture avec nos moyens (yeux) d'artiste. Nous sommes allés à la rencontre de récits qui qualifiaient les paysages comme étant mouvants, impermanents. *«Ils se transforment jusqu'à faire disparaître les repères et les marques du passé proches pour mettre en avant celui plus héroïque⁴¹»*.

Le thème des conflits d'usage apparaît souvent dans nos discussions. Nous en concluons que *«le patrimoine serait donc un fait de société en évolution face à la modernité et qu'il est signe d'un présentisme inquiet, en quête de racines, obsédé de mémoire⁴²»*.

Comment et pourquoi vouloir «patrimonialiser» la nature alors?

Les enjeux de classer un site proviennent surtout d'un processus discursif, juridique et en même temps qui *«s'inscrit dans l'histoire des hommes, car cette situation est peu applicable a priori à un fossile, une roche de l'ère secondaire, une espèce végétale endémique, ou un oiseau rare⁴³»*.

Revenons sur les réflexions et les actions collectives que nous avons menées. Si comme point de départ nous avons toutes et tous en commun la notion de patrimoine en tête c'est bien sûr, sans omettre notre singularité et nos subjectivités.

Malgré tout, et c'est ce qui crée cet effet miroir si passionnant, la notion de patrimoine et de conservation comme sujet est manipulée par l'art depuis toujours. La mémoire est souvent représentée (esthétique des ruines, le Romantisme...) dans une idée de paysage comme décor. Ici nous nous posons la question du paysage comme interlocuteur, comme ami.

40. Claudie Voisenat, *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Ethnologie de la France 9 (Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995) p.23

41. «Vincent Kuleza, Agent de l'Onf, interview 2018»

42. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, La librairie du XXI^e siècle (Paris: Éditions du Seuil, 2003) p.10

43. Françoise Héritier, *Masculin-féminin. II* (Paris: Odile Jacob, 2019) p.24

Si le patrimoine se définit comme un espace social, alors il se pose comme lieu de réaction, et d'action. Le patrimoine est *«tout ce qui peut être revendiqué par un groupe social comme tel : tout ce que ce dernier estime avoir reçu et qui, à ce titre, présente une valeur pour lui. Les processus par lesquels les objets deviennent patrimoine sont alors rangés sous l'étiquette de la patrimonialisation ⁴⁴»*. C'est par la transmission de biens matériels, immatériels, et naturels, que se joue ici la forme de l'expérience qui est ce que nous avons tenté de valoriser dans les moments collectifs. Enquêter, réfléchir, organiser, improviser, éprouver, imaginer, partager, contribuer, sont autant de verbes qu'il s'agit de manier pour parler de l'activité, du quotidien que nous mettons en œuvre à Sainte-Marguerite.

⁴⁴. Jean Davallon, éd., *Nouveaux regards sur le patrimoine* (Paris: Culture & Musées, 2003).

Lorsqu'Ann m'a évoqué pour la première fois son projet concernant les îles de Lérins, en lien avec la demande de classement au patrimoine mondial de l'UNESCO, l'idée était de proposer à des personnes venues d'horizons très différents d'enrichir le dossier de candidature par une démarche créative multidisciplinaire. Ann m'a ainsi demandé de réfléchir à ce que pourrait être ma contribution en tant qu'écrivain et j'ai accepté sans hésiter. Je me suis donc documenté sur l'histoire de ces îles, et me suis intéressé plus particulièrement à celle de Saint-Honorat, en raison de sa prestigieuse abbaye qui avait eu un rayonnement spirituel et intellectuel extraordinaire au V^{ème} siècle et qui, après de nombreuses vicissitudes, avait été recréée au XIX^{ème} siècle. Je m'y suis rendu à deux reprises, une fois pour accompagner l'une de mes soeurs qui souhaitait passer quelques jours en retraite à l'abbaye – Ann m'a rejoint une après-midi pendant ce séjour pour une visite rapide –, la seconde, en compagnie d'Ann, pour interviewer le frère bibliothécaire et en savoir davantage sur les lieux. Comme l'abbaye avait été fermée juste avant la Révolution, et non pas comme la plupart des autres du fait de celle-ci, mon projet littéraire était le suivant. Il s'agissait d'écrire le journal du dernier moine, celui qui serait chargé de donner le tour de clé final avant de s'embarquer pour le continent. J'imaginai les sentiments contradictoires qui l'agitaient – le déchirement d'un côté, la conscience de la nécessité de la mesure puisqu'il n'y avait plus de communauté, la crainte de vivre dans un monde qu'il avait quitté des décennies plus tôt, etc. Il décidait d'emporter avec lui l'un des manuscrits du Moyen-Age que conservait l'abbaye et qui comportait la liturgie particulière à celle-ci, la fête de Saint-Honorat entre autres. Pour marquer certaines pages, il insérait entre les feuillets des plantes cueillies dans l'île, réalisant une sorte d'herbier miniature et clandestin à l'intérieur du texte sacré. Saisi à la Révolution, le manuscrit allait ensuite dormir plus de deux siècles dans la bibliothèque municipale de Grasse, jusqu'à ce qu'un chercheur s'y intéresse à nouveau, découvre les plantes séchées et fasse part de sa découverte à un botaniste. Constatant que l'une des espèces, rarissime et disparue de la région, avait encore ses graines, ce dernier fait l'essai de les replanter sur l'île, sceptique sur l'issue de l'expérience. Contre toute attente, la plante repousse... Pour lui donner un nom, je pensais me reporter au manuscrit d'un moine botaniste de l'abbaye qui, autour de 1900, avait décrit méthodiquement toutes les plantes qui se rencontraient sur l'île, y compris sur un îlot rocheux tout proche, à demi submergé le plus souvent. Ce récit fictif me paraissait correspondre à l'esprit du projet d'Ann, mais comme celui-ci a pris une autre direction, je compte le réutiliser dans un autre projet littéraire...

Texte de Bruno Racine, 2019

IV.1 LE JARDIN DE LA VILLA THURET

(WORKSHOP AVEC LE LYCÉE HORTICOLE D'ANTIBES)

Le jardin de la Villa Thuret est un centre de recherche scientifique consacré à la botanique et à l'acclimatation des espèces créé en 1857. Géré par l'INRA, le jardin est le premier jardin d'acclimatation de la Côte d'Azur. Comment résonne la recherche appliquée à l'industrie déployée par l'INRA par le biais de la Villa Thuret sur le territoire de la ville d'Antibes? En parallèle de l'enquête sur les îles de Lérins, nous avons passé du temps avec des étudiants du lycée horticole d'Antibes dans le cadre d'un projet pédagogique portant sur ce site de la Villa Thuret. Nous avons cherché à inventorier les activités en mouvement relatives à un jardin. Celles-ci peuvent aller du mouvement des feuilles dans les arbres qui se frottent les unes les autres, à la traduction physique des capteurs reliés aux sondes que l'on retrouve sur des ordinateurs dans des bureaux à Sophia Antipolis, elles-mêmes reliées à des ressources issues des courbes du climat en mutation. Il est question aussi des jardiniers s'affairant dans les allées foisonnantes, des visiteurs qui entrent et sortent, du bruit des vers de terre qui repoussent la terre, des couleurs qui se métamorphosent et des lettres de l'alphabet que les feuilles dessinent sans le savoir... Nous avons ressenti le besoin d'inventer des outils qui permettent de comprendre et de mesurer ces mouvements que ce lieu a connu, connaît, et connaîtra, afin de pouvoir en donner une vision artistique aux différents publics qui viennent le visiter (touristes, élèves, voisins, scientifiques). Le projet visait à déceler les impacts des uns et des autres, les ententes et les désaccords, à faire émerger les interdépendances, à explorer les différentes interactions. Il s'est agi alors de chercher un nouveau système de représentation pour représenter toutes ces relations qui constituent l'histoire physique, géographique, cartographique, botanique et historique du jardin de la Villa Thuret qui s'étend sur seulement 3,5 hectares. Nous nous sommes demandé si nous pouvions avec nos propres outils révéler ces indices, ces preuves, et ces hypothèses techno-fossiles observables sur le territoire d'Antibes et de la Villa Thuret. L'ombre de l'Anthropocène planant sur ce territoire de manière visible à l'œil nu, selon la conservatrice Catherine Ducatillon nous ne pouvions faire l'économie de nous demander comment l'enregistrer en vue de le partager. Existe-il des traces de plastiques, de béton, de dioxyde de carbone? Des espèces invasives qui en attestent? A partir de quoi allons-nous traduire cette nécessité de faire voir?

Nous avons voulu fabriquer du lien entre des temporalités pensées a priori différemment les unes des autres, l'échelle de temps, celui du système terre (les plantes du jardin de la Villa Thuret comme témoins) et celui du temps humain. Nous avons bien

évidemment une connaissance relative et superficielle des enjeux scientifiques mais il n'empêche que des intuitions se sont faites ressentir à cet endroit dans les quelques rencontres qu'il y eut entre les scientifiques et les jeunes du Lycée horticole d'Antibes. Nous avons très vite découvert qu'un lien manquait entre les végétaux et les scientifiques qui ne sont pour la plupart jamais venus à la Villa Thuret pour voir de quels arbres venaient les informations qu'ils recevaient de Sophia Antipolis.

Comment travailler artistiquement ce manque de connaissance avec les outils de l'art et ceux de la pédagogie? C'est au travers d'une observation empruntant aux différentes ontologies comme le naturalisme, l'animisme, le totémisme et l'analogisme, que nous avons posé un regard différent sur le jardin, son histoire et les végétaux. Autant d'ordre esthétique, pratique, poétique et politique, nous les avons regardés sous tous ces angles. Nous avons donc listé différents terrains où nous avons commencé à résoudre les problématiques centrales de notre union: comment capitaliser sur les connaissances existantes de la Villa Thuret, tout en co-crédant des nouvelles connaissances? L'Arboretum fut un lieu de réflexion, très riche, car il a permis à nombre d'étudiants de valoriser les recherches qui montrent comment les variétés végétales contribuent à la production de savoirs sur la mutation climatique. Nous avons cherché à redéfinir le concept de paysage dans la gestion d'un jardin avec la conservatrice, où comment l'histoire du paysage s'intègre dans la question de l'histoire de l'environnement. C'est aussi en passant par l'écologie politique que nous avons travaillé à partir de formes anciennes de connaissances, comme les dioramas, les panoramas, les atlas en essayant de les réactualiser et de le rendre actant dans nos imaginaires de 2018. Du point de vue de la terminologie, nous nous sommes également rendus compte que des mots nous manquaient afin de décrire le vivant, aussi bien technique que sensible. *«En chacune de ses aspérités de la forêt, sans omettre aucune des existences qui la trame, on s'aperçoit que mille mots nous font défaut pour dire nos forêts, et surtout que si nous ne savions plus aimer les êtres naturels, c'est que nous ne savons plus les nommer⁴⁵».*

Alors, si notre relation au vivant est défaillante, c'est aussi peut-être par manque de vocabulaire qui aiderait à la définir? Les mots décrivent, annoncent, font exister. Nous avons écrit pour décrire, écrit pour comprendre, écrit pour prendre le temps d'observer ce qui se passait en nous, ce qui se passait depuis les plantes. Nous avons en tête les

⁴⁵. Romain Bertrand, *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, L'univers historique (Paris: Éditions du Seuil, 2019). P.87

folles expéditions des grands naturalistes, qui faisaient l'inventaire du monde végétal et animal, et qui arrivaient à produire un art rassemblant différents savoirs et connaissances, tout en les mixant avec une grande sensibilité, mais en plus avec ce désir de communier avec le vivant. Répertorier, classifier par concordance, textures, couleurs, ressemblance, correspondances, analogies... oui mais pas que. Comment nous remettre en phase avec la naturalité de l'île de Sainte-Marguerite par l'expérience que nous faisons au jardin de la Villa Thuret?

L'observation participante est ce qui a défini cette étape du projet car cette approche repose sur la conscience que notre existence dépend du monde que nous cherchons à connaître, ce qui semble simple a priori, mais qui en réalité, est un travail laborieux. L'observation participante implique ainsi l'artiste au sein de la société. Il ne s'agit pas de divulguer une théorie, une méthodologie préétablie, mais de réaliser que le terrain sur lequel on s'engage nous engage corps et âmes.

À ce stade nous avons imaginé qu'il était possible de commencer à établir un partenariat moral avec les arbres afin de voir où commence l'anthropomorphisme et l'anthropocentrisme. Le sujet de l'anthropomorphisme a servi de trame pour quelques expérimentations artistiques: Catherine Ducatillon de la Villa Thuret disait *«qu'à l'extrémité de toutes les branches, on peut déceler des cellules souches qui participent à l'organogénèse. Nous avons un cerveau, un cœur; une plante quant à elle, a une infinité de points de capacité d'organisation à l'extrémité de chacun de ces axes. Quand on la coupe elle réitère car elle peut se réparer elle-même. Cela se fait selon des règles précises, ici regardez, la branche elle pousse et le méristème terminal se nécrose, il arrête sa croissance. Et il y a un relais un peu plus bas qui va se prolonger. Soit c'est commandé par des effets extérieurs ou alors c'est inscrit dans leur ADN. Le méristème peut se transformer en fleur, la croissance s'arrête alors, et un autre organe finit la tige. On dit que la plante réitère. Le vocabulaire peut ressembler, ou être proche quand on parle des hommes et des plantes. De la même manière, on ne va pas retenir le but de la plante mais son plan d'action. Chaque espèce a un plan d'action imprimé dans son axiome. Les palmiers par exemple, en revanche n'ont pas de plans sinon celui du bourgeon actif qui ne fera rien d'autre qu'un seul et unique tronc. Ce qu'il faut voir c'est que chaque arbre a un génome qui lui impose sa forme en fait. Un peu comme nous sauf que nous ne sommes pas déterminés, tout est encore possible ⁴⁶»*.

⁴⁶. Catherine Ducatillon, conservatrice du jardin de la Villa Thuret, interview, Mars 2018

IV.2 FAIRE ALLIANCE

Quels sont les moyens qu'il est possible de développer en tant qu'artiste, pour faire alliance avec le vivant? Si «*faire alliance, c'est le contraire de l'instrumentalisation, c'est une rupture avec le rapport de manipulation et d'optimisation des vivants (dans le capitalisme industriel). Faire alliance, c'est trouver comment se laisser guider par l'autre, par la relation, afin de trouver comment se laisser affecter dans ses choix par une dynamique, qui n'est pas la sienne, plus que la sienne, dans la constitution d'une ligne de conflit*⁴⁷».

Faire alliance c'est être conscient que nous ne sommes pas seuls. Comprendre quelle est la forme de l'écologie du monde et en faire une nouvelle représentation incite à entrevoir la possibilité que *d'autres puissances d'agir* peuvent nous aider à rendre possible notre prise de conscience. Le tournant non-humain insiste pour dire que l'humain a toujours co-évolué, coexisté ou collaboré avec le non-humain. Nous ne sommes humains qu'en relation au non-humain, aux autres êtres vivants notamment. Richard Gursin décrit ce *nonhuman-turn* dans les sciences sociales et humaines comme étant un mouvement d'engagement «*dans le décentrement de l'humain en faveur d'un tournant vers un intérêt pour le non-humain, compris de manières multiples en termes d'animaux, d'affectivités, de corps, de systèmes organiques et géophysiques, de matérialités ou de technologies*⁴⁸».

IV.3 COMMENT LES WORKSHOPS ENGAGENT LA RECHERCHE ET SA MISE EN PRATIQUE CONCRÈTE

Le format que l'on appelle workshop permet dans un temps court de travailler en groupe et de restituer ce temps collectif. De nombreuses formes produites exposent l'idée suivante: parce que la question de l'héritage est en mouvement et que la transmission s'organise à chaque instant, l'art peut aussi ne pas se fixer, ne pas définir des contours. Pour cela, il était nécessaire, ensemble, d'écrire de nouveaux récits qui ne cherchaient pas à figer l'avenir d'un jardin, comme celui de la Villa Thuret, d'un site comme celui des îles de Lérins.

C'est alors en constituant pour l'occasion une unité de recherche expérimentale *Art et*

47. Lena Balaud et Antoine Chopot, «Suivre la forêt. Une entente terrestre de l'action politique», *Terrestres*, 2018, <https://www.terrestres.org/2018/11/15/suivre-la-foret-une-entente-terrestre-de-laction-politique/>

48. Richard A. Grusin, éd., *The nonhuman turn, 21st century studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015) p.79

Science que nous avons accueilli différents publics dans le cabanon de ce jardin restauré par nos soins. Nous y avons partagé nos recherches et formes artistiques sur ces questions tout en mettant à l'honneur notre objectif qui était de co-produire des savoirs à la frontière des mondes de l'art et de la science. En ce sens, il nous a semblé que la Villa Thuret pourrait tendre à devenir un centre de connaissance de son époque, capable de représenter par toutes les disciplines ce qu'anthropocène veut dire.

En conclusion, nous, étudiants, artistes et chercheurs, avons cherché sur les îles de Lérins comme dans le jardin de la Villa Thuret des traces qui laissent voir en quoi le paysage se distingue de la nature, qui montrent le vivant en perpétuelle mutation. L'image de la nature est une représentation humaine à ré-évaluer. Il est important de changer nos regards sur elle, et, surtout, notre relation à elle. En cherchant avec nos moyens, ceux de l'art, nous avons donné une image de ce qu'est notre héritage culturel. A nous maintenant de proposer quelque chose de neuf, de nouvelles formes de relations, d'interdépendance, d'interactions.

IV.4 FAIRE LE RÉCIT D'UNE EXPÉRIENCE COLLECTIVE

Ce qui précède est la description d'une recherche qui fait vibrer. L'apprentissage de tout un champ de connaissances sur ce sujet qui définit comment nous nous comportons avec la nature, avec le vivant, avec un terrain et quelques menus outils que nous inventons au fur et à mesure pour tenter de comprendre quelque chose. À ce moment-là, le recours à la pensée de la pratique par la pratique, nous a été utile. Revendiquée par le pragmatisme, la pensée de la pratique par la pratique aide à accéder à «*la constitution d'une pensée de l'expérimentation démocratique*⁴⁹».

Parce que l'un des enjeux de ce projet est de montrer que l'art est le lieu où la collaboration et la transmission par l'expérience sont possibles, nous pouvons prendre à notre charge l'expérimentation permettant de nouvelles formes de diplomaties, de nouvelles manières de se considérer les uns les autres. I Can Swim Home est un laboratoire avec des velléités de se définir comme étant une coopérative artistique. Cette coopérative tente de représenter une pratique qui ne représente plus un art se suffisant à lui-même, mais un art qui se donne les moyens de produire ses propres outils en vue de mettre sur

⁴⁹. Sandra Laugier, « L'importance de l'importance. Expérience, pragmatisme, transcendantalisme », *Multitudes*, n° 23 (2005) p.153-67

la table la question de l'écriture de l'avenir par la représentation. Ces réflexions sur la forme de la collaboration de la co-production, de l'analyse et des formes partageables sont le cœur du projet. En effet, depuis le début on a fait le pari que les outils nés de la co-opération permettent de redéfinir ce qu'est l'art par le projet plutôt que par la connaissance, ou à partir de son héritage culturel. La revendication d'une pédagogie comme forme artistique se pose alors moins théoriquement qu'à travers l'expérience de la pensée collective, de la pratique concrète sur le terrain. Notre pratique artistique s'appuie alors sur *du concret* favorisant la fabulation collective, ce qui a comme pouvoir d'inventer des modalités de rencontre. Sortir de la Villa Arson a permis aux étudiants de prendre conscience d'une écologie de l'expérience artistique bien plus large encore que celle qui existe dans l'atelier. Et c'est cet apprentissage par l'action, par l'expérience, par ce qui met en correspondance, qui relie des pôles jusque-là opposés, qui ouvre des perspectives aux uns et aux autres.

IV.5 LES PIEDS DANS LA BOUE⁵⁰ (UN SÉMINAIRE ORGANISÉ À LA VILLA ARSON)

*« Agis de façon que les effets de tes actions soient compatibles avec la permanence
d'une vie authentiquement humaine sur terre ⁵¹ ».*

Si la notion d'anthropocène est ce qui a permis une mise en relation entre scientifiques, historiens, curateurs, artistes et chercheurs, aussi bien dans les laboratoires, dans l'enceinte des musées, que dans les pratiques, il semble intéressant d'échanger sur ces sujets au sein même d'une école d'art. *Les pieds dans la Boue* est un séminaire que nous avons organisé avec Anne de Malleray. Il a rassemblé de nombreux chercheurs et artistes invités pour l'occasion sur deux jours à la Villa Arson en mars 2019. Thierry Boutonnier (artiste), Noémie Sauve (artiste), Sylvain Gouraud (artiste), Christian Rinaudo (sociologue) ont été invités pour rendre compte de leur pratique du terrain en tant qu'artiste ou sociologue. Nous avons échangé sur nos manières de faire en partant de nos terrains de recherche respectifs, qui d'une manière ou d'une autre, impliquent toujours notre relation à l'autre et au vivant. Nous nous sommes demandés comment ces terrains avaient émergé dans le parcours de chacun. Quelle légitimité avons-nous en tant qu'artistes? Sous quelles formes restituer les

⁵⁰. Donna Haraway dit qu'est important d'être dans la boue. Être dans la boue c'est refuser d'épurer une série de choses»

⁵¹. Hans Jonas, *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique* (Paris: Éditions du Cerf, 1990) p.165

données relevées? Dans quels lieux le faire? Nous avons discuté de l'art en situation et de sa manière de rendre actants et sensibles des problématiques de société.

C'est la perspective de l'enquête comme forme artistique qui se joue ici. Cet atelier a donc cherché à récolter des témoignages d'artistes et de chercheurs qui agissent sur le terrain afin de comprendre comment, par le récit que l'on en fait, ces pratiques réinvestissent nos imaginaires et peuvent contribuer à renouveler nos systèmes de représentation.

IV.6 PÉDAGOGIE, RÉCIPROCITÉ ET TRAVAIL COLLECTIF, L'URGENCE DES ENJEUX EN VUE DES GÉNÉRATIONS À VENIR

*«Et si penser pédagogie pouvait permettre de penser la résurgence des communs
comme un genre d'agir⁵²».*

En art, la notion de réciprocité peut être défendable si l'on accepte de dire que l'art n'appartient pas à une grille de lecture utilitariste. Puisque l'échange est un besoin naturel qui influence notre manière d'agir, on peut dire que la dimension collective d'I C S H et les projets pédagogiques mis en place ont invité nos singularités qui deviennent encore plus exacerbées au sein d'un groupe. On sait que l'approche conceptuelle de l'identité implique des processus d'interactions entre individus, entre l'individu et son environnement. L'identité se définit comme le produit de processus interactifs entre l'individu et le social. Notre identité la plus individuelle est avant tout sociale, ce qui signifie qu'il n'y a plus de différenciation entre le personnel et le collectif. Nous nous réalisons dans le lien que nous entretenons avec les autres.

Donc si le Soi «se conçoit comme un effet de positionnement de l'individu dans des situations d'interaction ... c'est «dans l'interaction avec autrui que se construit, s'actualise, se confirme ou s'infirmes l'identité⁵³»». Ainsi, chacun peut jouer dans la vie sociale sa propre partition. Ce sont précisément ces mécanismes de solidarité que nous tentons de faire émerger.

^{52.} Alessia Tanas et Serge Gutwirth, «Une approche "écologique" des communs dans le droit», *In Situ*, 2016, <https://doi.org/10.4000/insituarss.1206>.

^{53.} Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication. L'expérience groupale*, Psychologie sociale (Paris: Presses Universitaires de France, 1992) p.11

VI.7 EN CONCLUSION : ÉCRIRE UN AVENIR COMMUN

Aurait-il fallu scénariser des catastrophes, voire les vivre pour que ce soit la peur qui nous force à nous soucier de l'avenir? Ou tabler sur le fait que l'art a par définition ce rôle d'écrire et d'utiliser les outils et les ressorts de la narration, du récit spéculatif et de la science-fiction politique? L'art a sans nul doute cette capacité à chercher et à revisiter des certitudes.

Nous sommes de plus en plus nombreux à nous mobiliser pour agir au présent, pour inventer le futur. Pour nous mais comme pour les générations futures. Comme le dit Émilie Hache, *«la crise écologique nous offre la chance de ré-ouvrir les possibles (...) Ou bien nous composons un monde commun, ou bien nous échouons dans cette tâche et verrons cette expérimentation politique et morale à grande échelle se clôturer par une énième version du capitalisme⁵⁴»*.

En proposant de mettre en avant les relations que nous entretenons avec notre environnement, c'est-à-dire entre amour, intérêt ou indifférence, I C S H souhaite réfléchir sur ces questions : De quoi hérite-t-on? A quoi tient-on? Que va-t-on léguer? Si le projet artistique d'I C S H est de créer un dialogue autour d'imaginaires liés à nos formes d'agir, afin de léguer un patrimoine neuf aux générations futures, alors nous ne pouvons faire l'économie d'éprouver ce que provoquent en nous ces questions. Ce qui est certain, c'est qu'à cette heure seules des pratiques collectives peuvent parvenir à engager un dialogue sur l'écriture du présent en vue d'un futur commun. Provenant de tous les milieux, des citoyens savent de plus en plus s'organiser autour de la protection des milieux (Z.A.D), transformer les formes de vie sociale. C'est alors certainement au travers de la notion de bien commun à préserver que les dépositaires du savoir et tous les autres peuvent s'entendre pour transmettre aux générations suivantes des conditions égales voire meilleures. On ne peut plus *«séparer nos préoccupations pour le présent de celles envers le futur ; refuser de choisir entre lutte collective et émancipation individuelle ; tenir ensemble les fins et les moyens, c'est-à-dire aussi refuser de choisir entre les êtres⁵⁵»*.

On le sait, nos ancêtres *«se tournaient vers les futurs au sens où ils mettaient des espoirs en lui. Ils ne s'en souciaient pas. Ils n'ont pas cultivé avec lui un rapport d'attention mais pourrait-on dire d'épargne. C'est comme si c'était à l'avenir de s'occuper d'eux, ainsi que des conséquences*

⁵⁴. Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique* (Paris: La Découverte, 2011) p.132

⁵⁵. Hache, p.154

de ce qu'ils entreprenaient»... Aujourd'hui les choses ont changé, nous ne pouvons faire l'économie de ce que nos actions vont avoir comme effets dans le futur. «De plus en plus d'individus ne s'en remettent plus à l'avenir, mais se mêlent de sa fabrication en faisant attention aux conséquences de leurs décisions et/ou en demandant des comptes⁵⁶».

Nombre d'actions collectives instaurent l'idée *«que refuser de séparer nos actes de leurs conséquences, c'est changer de rapport avec le futur⁵⁷»*, c'est être capable d'inventer un processus de *création de monde*.

La création collective d'un système social à travers l'expérience établit un cadre ontologique qui est relationnel, ce qui implique d'être ouvert et capable de mutation. Un tel cadre est pluriverse, en ce que les participants, malgré leurs différences, se retrouvent pour collaborer. Il préfigure un nouveau type de système politique⁵⁸.

I C S H a essayé de penser, avec les enquêtés et les invités sur les îles, les conséquences de nos actions en tant qu'artistes. L'idée était de *«réaliser non pas une éthique du futur conçue aujourd'hui pour nos descendants futurs, mais une éthique d'aujourd'hui qui se soucie de l'avenir et entend le protéger pour nos descendants des conséquences de nos actions présentes⁵⁹»*.

Ce qui semble commun à tous est d'appréhender un présent doté d'une temporalité dotée d'un futur. La temporalité du progrès nous a coupé d'une culture de l'attention pour l'avenir dont on pensait ne pas avoir à se préoccuper. Il nous faut réapprendre à prendre en compte l'avenir, c'est-à-dire à nous attacher collectivement aux conséquences de nos actes. Mais ce changement prend une forme quelque peu cruelle. Nous sommes en effet en train de refaire l'expérience de la temporalité du futur au moment où celui-ci est menacé. On peut alors affirmer que les communs proviennent d'une urgence, celle de penser collectivement le présent. *«Les générations futures semblent devenues une notion indispensable pour penser notre relation au futur et construire une morale écologique. L'homme a une dette envers tous les morts qui ont laissé cet héritage, envers tous ceux dont le travail a transformé la terre rude et sombre à l'abri des premiers âges en immense champ fertile,*

^{56.} Hache, p.158.

^{57.} Hache, p.159.

^{58.} David Bollier et Silke Helfrich, éd., *Patterns of Commoning* (Amityville: Common Strategies Group, 2015)

^{59.} Hache, *Ce à quoi nous tenons*, p.159

en une usine créatrice (...) mais si cette dette est contractée envers les ancêtres, à qui sommes-nous tenus de l'acquitter? Ce n'est pas pour chacun de nous en particulier que l'humanité antérieure a amassé ce trésor, ce n'est ni pour une génération déterminée, ni un groupe d'hommes distinct. C'est pour tous ceux qui seront appelés à la vie (...) c'est donc envers tous ceux qui viendront après nous, que nous avons reçu des ancêtres chargés d'acquitter la dette; c'est un legs de tout le passé à tout l'avenir ⁶⁰».

⁶⁰. Hache, p.168



□ Lycéens et lycéennes du Lycée Horticole d'Antibes, sur les îles de Lérins, workshop, 2018



□ Étudiants à la Villa Arson, 2018







[1] Catherine Ducatillon, conservatrice des Jardins de la Villa Thuret

[2] Workshop donné dans les Jardins de la Villa Thuret, 2018



IMPERMANENCE

JARDIN DE LA VILLA THURET

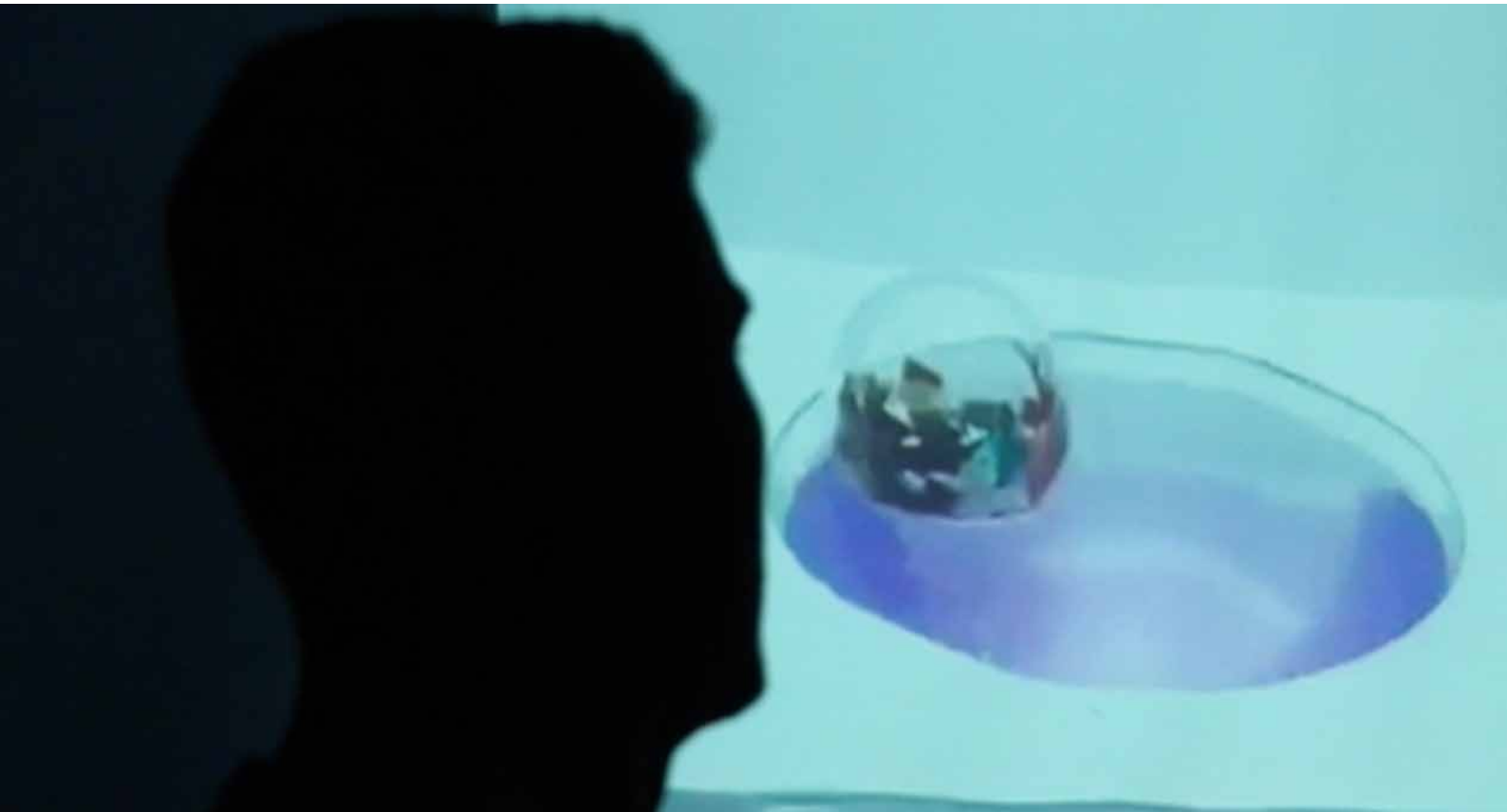
Une exposition réalisée par les étudiants en BTS aménagements Paysagers du Lycée Vert d'Azur d'Antibes l'ors d'un Atelier mené par Ann Guillaume, artiste.

Avec : Allan, Louise, Sylvie, Ivan, Jonathan, Xavier, Liza, Noémie, Juliette, Clarisse, Bas, Clara, Eva, Emilie, Fanny, Florent, Hinano, Hugo, Jérémie, Lucas, Luca, Marjolaine, Jacques, Antoine, Pauline, Quentin, Pauline, Sophie, Vincent, Clément









[1] Étudiants du Lucée Horticole d'Antibes sur les îles de Lérins, 2018



□ Les étudiants du Lycée Horticole
à la Villa Thuret, 2018



UN ATELIER
Pratiques de terrain,
Les pieds dans la boue

Atelier ouvert, public,
participatif

Vendredi 29 mars / Grand
amphi de la Villa Arson
de 10h- 12h30 / 14h - 17h
(Suivi du Finissage
de *Jusqu'au feu*, une
exposition curatée par
Béatrice Celli dans le cadre
d'*I Can Swim Home*, un film
en cours d'Ann Guillaume)

Co-animé avec Anne de
Malleray, directrice de
collection de la Revue
Billebaude (revue d'art et
d'écologie)

Avec les artistes
Thierry Boutonnier,
Noémie Sauve et
Sylvain Gouraud,
Christian Rinaudo,
sociologue – URMIS, les
étudiant.e.s de la Villa
Arson, les doctorant.e.s
de l'ED SHAL

☐ Visuel du séminaire,
2018



□ Les pieds dans la boue, débat, 2018

□ Les pieds dans la boue, dispositif, 2018





Crise de la représentation

Ne pas se laisser
les cours de magie

Restitution
= Moment
d'Actualisation

Conservons la
Ne pas se laisser

Excitation

Sédution
Choisir un terrain
Raconter
L'histoire -
L'impact de nos stratégies
de médiation

Formes de savoir

de public
Comment les

être bien
développe de
nouvelles technologies

Stratégie

Ce transforme
nos formes

Les pieds dans la boue, Sylvain Gouraud, 2018

□ Paolo Ospina et Ann Guillaume,
workshop à la Villa Arson, 2018



CHAPITRE II

La
fiction
réparatrice



PARTIE 2 – LA FICTION RÉPARATRICE

I. LA FICTION RÉPARATRICE⁶¹. DENSIFIER LE RÉEL, PAR DES FICTIONS DIPLOMATIQUES.

«Le problème, c'est que nous nous sommes tous laissés happer par l'histoire du tueur et que nous pourrions bien finir avec elle. C'est pourquoi je recherche avec une certaine urgence la nature, le sujet, les mots de l'autre histoire, celle qui n'est pas encore racontée, celle de la vie⁶²».

«Dis-moi comment tu racontes, je te dirai à la construction de quoi tu participes⁶³».

Il n'est pas toujours courant que les arts politiques produisent des œuvres. Cette pratique en mouvement, en chemin, peut produire des actions, des événements, des effets, et parfois des œuvres. Au début du projet I C S H, rien ne déterminait qu'un film allait voir le jour. La finalité n'était pas forcément de voir l'émergence d'une œuvre qui ressemblerait à un film. I C S H aurait pu ne proposer que des formes participatives mettant l'accent sur le dialogue, la conversation, sur l'invention d'outils conviviaux, sur la mise en relation comme forme d'œuvre. Mais à un moment, un besoin de digestion, de traduction de ce qui s'était passé s'est fait ressentir. Le désir de partager cette recherche avec un autre public est devenu une nécessité. Il devenait nécessaire de raconter ce qui s'était passé. Après m'être immergée dans une communauté (Les îles de Lérins, la Villa Arson, les acteurs du territoire qui se chargent de la nature), après avoir appris une langue qui n'est pas la mienne, la simple description de l'expérience cherchant à la transformer en instrument scientifique n'a pas suffi.

⁶¹. Émilie Notéris, *La fiction réparatrice* (Paris: Éditions Supernova, 2017).

⁶². Ursula K. Le Guin), « La théorie de la fiction-panier », *Edition et révision : Lola Bearzatto et Nicolas Casaux*, 1986, <https://www.partage-le.com/2018/01/29/8645/>.

⁶³. Isabelle Stengers, « Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre. À propos de l'œuvre de Donna Haraway », *La Revue internationale des livres & des idées*, n° 10 (2009) p. 24-29

I.1 POURQUOI TRADUIRE UNE RECHERCHE PAR LA FICTION

Le moment de la traduction est une lente digestion, parfois même douloureuse. Elle permet de donner naissance à un objet différent de celui de la recherche. Cette recherche au préalable, sous forme d'enquête, a produit comme on l'a vu différentes formes, de nombreux matériaux, des archives de toutes catégories⁶⁴. Ce qui constitue pour l'heure un enjeu majeur est de comprendre comment restituer, et sous quelle forme, afin de pouvoir rendre partageables toutes les expériences passées. Parmi la diversité des pratiques artistiques potentiellement utilisables, il a semblé dans un premier temps important de valoriser la question de la forme en fonction du contexte et inversement. Il a fallu valoriser le fait qu'une œuvre puisse provenir d'une nécessité. Il a fallu que l'œuvre qui allait en découler parvienne autant à valoriser le temps de la recherche (les moments passés avec les acteurs, leurs paroles) qu'à être autonome. Il a fallu mettre en place un nouveau protocole permettant de faire dialoguer les différentes temporalités et formes du projet. C'est en passant par des remises en question, en opérant des ruptures, en faisant des choix que les prémisses d'un film sont apparues. C'est ce passage de l'un (la recherche) à l'autre (l'œuvre) qui va être étudié dans cette partie. Comment naît une œuvre issue d'une recherche? Est-ce qu'une œuvre a vocation de montrer d'où elle vient forcément, et comment elle a été réalisée?

Parce que le savoir provient toujours d'un savoir-faire et inversement, le travail de représentation d'une recherche provient de différentes saveurs de savoirs, qui sont toutes issues de nombreux va et vient entre le réel, les récits, et la spéculation.

I C S H part alors du principe que les savoir-faire ne sont pas plus faciles à étudier que les savoirs en général, car une fois que l'on a enfoui les seconds dans les premiers, tous les problèmes se posent à nouveau, et notre ignorance n'en est pas diminuée pour autant. Valoriser cet espace de création transversale participe des nouvelles manières de définir toutes les disciplines qui sont représentées ici. La liberté des formes de connaissances qui peuvent émerger est ce qui qualifie cette pratique d'actante. Chargée de l'histoire qui la précède, cette nouvelle connaissance se prépare à une vie riche, qui contient en elle une certaine légitimité à exister. Il semble alors qu'il soit possible de se

⁶⁴. Voir en annexe les matériaux de l'enquête (entretiens, notes, comptes rendus de conversations...

rendre sensible aux effets que cela a produit, parce que des brèches se sont ouvertes ici et là, constituant une nouvelle base de connaissance cognitive, et sensible. Parce que le mouvement exclut de fait une vision unique et frontale, il nous a été permis d'affirmer que la recherche-action-crédation met en scène, comme le disait Hans Haacke, «*l'expérience directe et consciente de relations, en inventant des systèmes ouverts créant des interactions sans cesse mouvantes exposant le fonctionnement naturel de la présentation du réel*⁶⁵».

I.2 LA PART DE FICTION OU COMMENT LE FAIT DE RÉINVESTIR LA FICTION PEUT-IL

LAISSER POINDRE L'IDÉE DE LA CRÉATION D'UN AVENIR COMMUN ?

L'écriture du scénario a pour effet également de «*lutter pour un avenir commun*». ⁶⁶ Il faut admettre que la dimension narrative est ici issue de l'action collective, des échanges, des rencontres qui ont écrit naturellement de nouveaux récits. Le lien entre fiction et réalité est très étroit, il fait naître une différenciation entre les probables et les possibles. Cette frontière est au cœur de nombreux débats aussi bien en littérature qu'en écologie politique ou encore en art parce qu'elle repose la question de notre rapport au réel. Ce débat a nourri à bien des égards l'enquête mais aussi sa traduction en film de fiction.

Dans *La guerre des sciences aura-t-elle lieu? Scientifiction*⁶⁷, Isabelle Stengers fait l'exercice de mettre en fiction l'histoire qui est faite de faits scientifiques. Elle dit à ce sujet *Mettre l'histoire en fiction ne signifie pas simplement transposer en scènes «vivantes» ce que nous apprend l'histoire des sciences. Dans certains cas, cela peut suffire, dans d'autres, comme ici, la fiction va bien au-delà du remplissage par des situations inventées des blancs de l'histoire.* Le genre «scientifiction», a, comme son nom l'indique, pour vocation de joindre ces deux registres censément opposés, fiction et sciences, mais aussi technique, voir philosophique: tous ces genres susceptibles d'impressionner justement parce qu'ils sont producteurs de savoirs qui affirment hautement leur séparation d'avec l'opinion, d'avec les fictions auxquelles l'opinion se complaît... Ce que nous appelons scientifiction se doit d'être délibérément engagé car il s'agit de faire admettre ce qui est réputé impossible, ou tellement difficile que chaque réussite est une exception qui ne peut faire précédent.

^{65.} Jack Burnham, Hans Haacke, et Emanuele Quinz, éd., *Esthétique des systèmes*, Petite collection arts-H2H (Dijon: Les Presses du Réel, 2015) p.32

^{66.} Sylvia Fredriksson, « Les communs d'abord », *Les communs d'abord*, 2018, <https://www.les-communs-dabord.org/pourquoi-ce-qui-se-passe-a-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il/>

^{67.} Isabelle Stengers, *La guerre des sciences aura-t-elle lieu? scientifiction* (Paris, France: Empêcheurs de penser en rond, 2001) p 183

Parce que les possibles s'opposent aux probables, I C S H à la manière de *Scientifiction* de Stengers, a tenté aussi de «réunir ceux qui sont de la partie et ceux qui ne le sont pas... Son but est le partage des savoirs. Car lorsque le savoir se partage, et c'est le cas chaque fois qu'un de ses éléments migre d'un lieu où il a été produit vers un autre où il pourrait se produire de nouvelles associations, jamais il ne s'agit de tirer de leur ignorance ceux qui habitent cet autre lieu ⁶⁸». Il s'agit alors de mêler les récits réels des enquêtés, les différents matériaux que cela a généré, des références bibliographiques, les différents savoirs et expériences et le reste.

Cette méthodologie, qui consiste à écrire de la fiction à partir de recherches permettrait de partager la recherche et favoriserait l'émergence d'un monde rendu possible par «le tout agrémenté d'anecdotes destinées à humaniser la froide objectivité, à montrer au public que les chercheurs sont aussi et malgré tout des humains ou alors des images destinées à le rassurer, à le faire rêver⁶⁹».

Le choix de la fiction peut rendre accessible l'histoire d'une recherche. Comme le dit I. Stengers, la mise en fiction «implique à la fois un acte de confiance dans la possibilité d'une transmission de l'intérêt et un acte de défiance quant à l'idée qu'un intérêt spécialisé devrait pouvoir, sans avoir besoin de prendre les risques de la création, intéresser tout un chacun⁷⁰».

Si ce genre appelé scientifiction a un sens, «c'est parce que la fiction n'y a pas pour but de ramener des savoirs scientifiques, techniques ou philosophiques au niveau du public mais de leur resituer activement, délibérément, ce que leur transmission compétente passe encore et toujours sous silence alors même que ceux qui sont effectivement compétents le vivent sur un mode ou sur un autre: un savoir a sans doute un contenu, que l'on connaît ou ignore, mais il a d'abord un efficace. Il fabrique ce qui le fabrique ⁷¹».

I.3 FAIRE UN FILM.

«Le cinéma ne m'intéresse que comme moyen de découverte, pas comme relevé de choses déjà sues, mais comme inscrivant le mouvement d'une découverte qui doit être chimiquement présent dans le mouvement même du film ⁷²».

⁶⁸. Stengers ,p.174

⁶⁹. Stengers, p.175

⁷⁰. Stengers, p.173

⁷¹. Stengers, p.183

⁷². Hervé Joubert-Laurencin, Pierre Eugène, et Philippe Fauvel, éd., Jean-Claude Biette. *Appunti & contrappunti* (Saint-Vincent-de-Mercuze: De l'incidence, 2018) p.16

Faire un film, c'est en quelque sorte poser des questions au monde et voir comment l'image peut les élucider. L'image en mouvement peut aider à prendre en charge les parts d'ombres en question, et c'est certainement parce que l'image participe par définition de l'inconscient, des hasards et de l'aléatoire, parce qu'elle suit les mouvements des idées, des doutes, des promesses à venir... Comme le pensait Jean Claude Biette, le cinéma, c'est une des ambitions les plus hautes, mais aussi des plus secrètes. Le cinéma rend le monde plus supportable. Le cinéma n'a pas de contour, il n'est pas fini, il n'est jamais définitif, car le cinéma et sa durée ont la faculté d'être sempiternellement revisités, revus, ré-écrits. Jean-André Fieschi disait au sujet de son cinéma *qu'il ne s'agit pas de représenter à l'attention du spectateur un processus qui a achevé son cours (œuvre morte), mais au contraire d'entraîner le spectateur dans le cours du processus (œuvre vivante)*.

Ecrire des personnages, décrire des lieux, rêver de lumière, de sa densité, de l'épaisseur de la matière, écrire des dialogues, des interactions qui imitent le réel, sont autant d'éléments disparates avec lesquels il faut composer.

I.4 L'IMAGE ET LA DURÉE SEMBLENT PROCHES DU TEMPS DE LA RECHERCHE.

Au départ, l'idée était d'écrire un film avec différents protocoles qui tous laissaient la possibilité de travailler avec une multiplicité de points de vue, avec des séries variables de perceptions. Le projet dans sa forme était prévu pour accueillir des registres d'écriture différents (drame, humour, fable), proposant également des images de natures différentes (le réalisme, l'onirisme, le naturalisme, le documentaire). En effet, on peut compter dans *I Can Swim Home* autant de plans fixes que de champs contre-champs, de travelling, de panneaux, ou de caméra à l'épaule. Bien que chaque plan ait été storyboardé, la part documentaire est très présente. Parce que le réel ne se pense pas avec une caméra, il s'est invité devant elle à de multiples reprises, alors cet *instant réel* devient un lieu où la profondeur du temps, où les promesses, les extra-temporalités, décident comme par magie d'apparaître à nouveau. La parole vient en surcouverte de ce *présent réel*. Elle redouble cette signification. Elle dit en substance: attention, il est clair que nous sommes dans l'artifice le plus total (le cinéma de fiction) de la réalité. Tous ces mouvements, ces contradictions sont ce qui a permis de créer le point de vue depuis la matrice narrative. Le film *I Can Swim Home* essaie donc de s'inscrire dans un métissage de genres où des allers-retours entre une mise en scène stricte et le style documentaire peuvent dialoguer. La force des différents temps de l'action, des dialogues inscrivent définitivement ce récit et ses dérives dans un film de fiction. Est-ce ce qui définit le

cinéma comme un art du présent? *«C'est en effet en explorant cette matérialité faite de temporalités non linéaires que nous en arrivons à une nouvelle vision du mythe⁷³»*

Le cinéma est convoqué ici, car il promet de réaliser cet instant magique qui permet au temps d'apparaître, de mourir tout en se renouvelant, le tout dans un même mouvement. Le désir de fiction ne vient donc pas contredire la nécessité de laisser le réel advenir, bien au contraire. Le cinéma depuis qu'il existe propose des récits qui sont tous capables de nous ouvrir des perspectives nouvelles.

⁷³. «Deleuze au sujet de Pasolini»

#ICSH!

J-10

#ICSH!

J-10

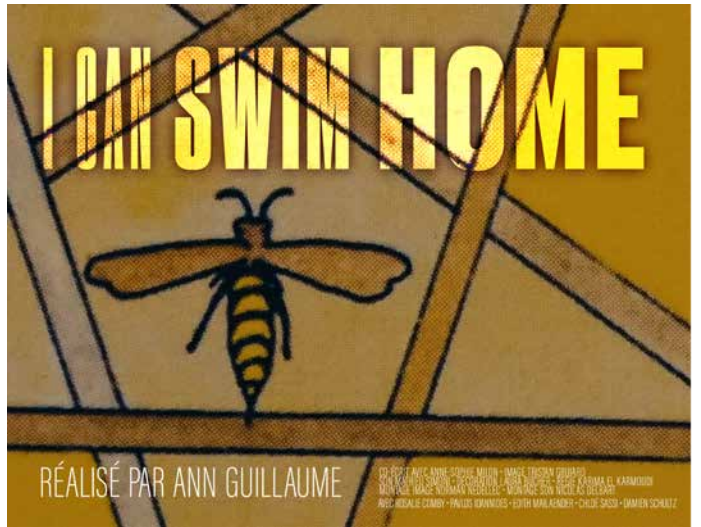


ICSH!

REPÉRAGES

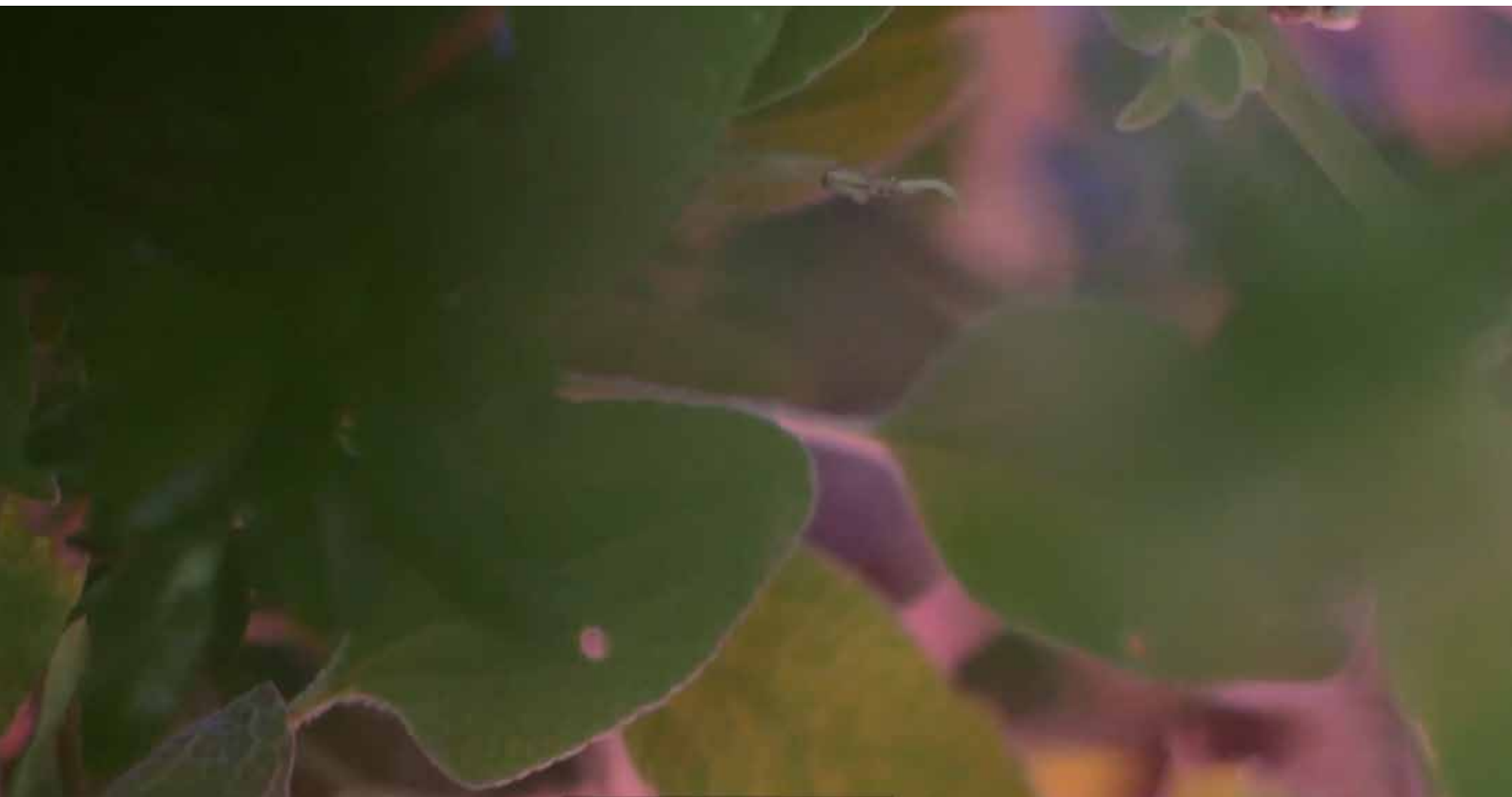






[1] I C S H, le film (propositions d'affiches), 2019







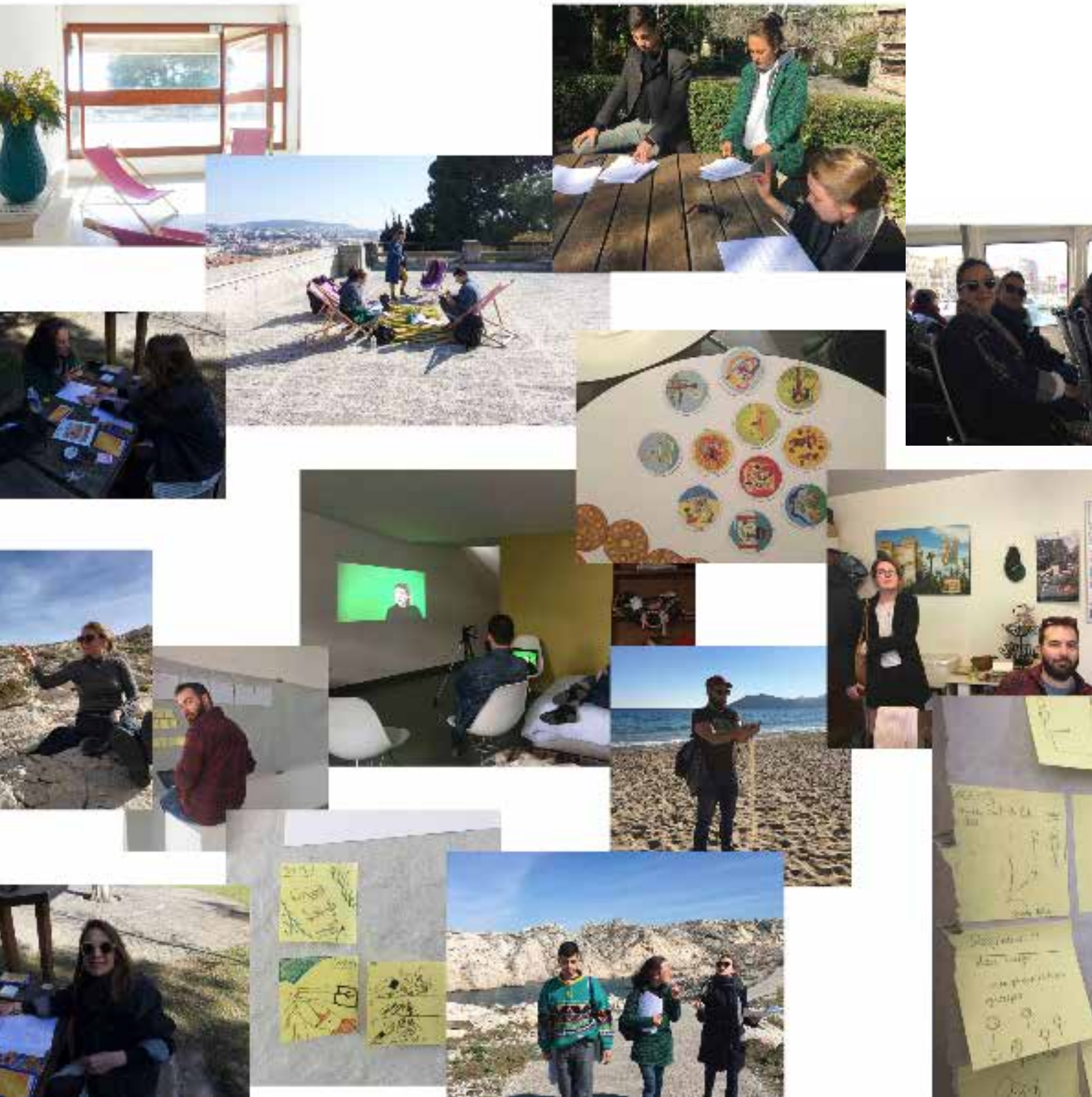
I CAN SWIM HOME

RÉALISÉ PAR
ANN GUILLAUME

ROSALIE COMBY PAVLOS IOANNIDES
EDITH MAILLAENDER CHLOE SASSI DAMIEN SCHULTZ

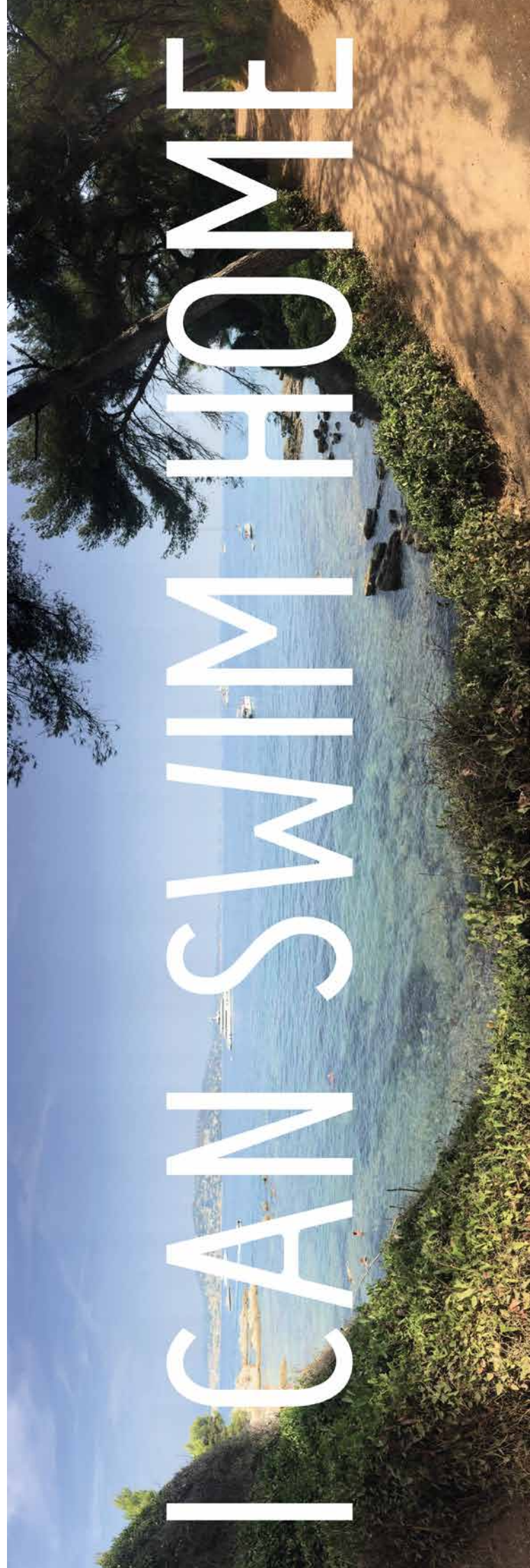
CO-ÉCRIT AVEC ANNE-SOPHIE MILON IMAGE:TRISTAN GRUJARD SON MATHIEU SIMONI DÉCORATION LAURA BUCHER
MONTAGE IMAGE NORMAN NEDELLEC MONTAGE SON NICOLAS DELBART REGIE KARIMA EL KARMOUDI





[1] Photographie en vrac, des répétitions et des repérages, 2019

□ I C S H, le film (communication), 2019



II. L'ÉCRITURE DU SCÉNARIO, D'UN POINT DE VUE THÉORIQUE.

La traduction d'un travail de terrain propose plusieurs alternatives et moyens de retranscriptions. Comme le dit si bien Émilie Hache :

« Je m'ennuyais à lire les productions académiques des sciences humaines donc la fiction m'a aidé à comprendre comment d'autres manières de faire pouvaient grâce à la production de théorie fiction proposer d'autres choses pour raconter d'autres manières de vivre ⁷⁴ ».

Ce pourrait donc être l'histoire qui fait la différence. I C S H s'est penché sur la question des imaginaires, qu'il semble nécessaire de changer. Quelle est l'histoire à changer, pour transformer notre imaginaire flétri? Laissons les récits de la modernité et changeons de paradigmes en commençant par abandonner notre point de vue classique et en partant de cette citation issue d'un conte africain: *« on ne connaîtra pas l'histoire du lion tant que le chasseur sera le seul à la raconter⁷⁵ »*. Voici sous quel prisme nous avons essayé de déplacer notre regard pour écrire la trame narrative du film.

À la manière d' Ursula Le Guin quand elle raconte que c'étaient les récits des *« chasseurs de mammouths qui occupaient les murs des cavernes, alors qu' en réalité, ce qui nous maintenait en vie et bien-portants, c'était la récolte de graines, de racines, de germes, de pousses, de feuilles, de noix, de baies, de fruits et de céréales. Elle explique qu'il est difficile de raconter une histoire vraiment prenante sur la manière dont j'ai arraché un grain d'avoine sauvage de son épi, puis un autre, et un autre, et encore un autre. J'ai dit qu'il était difficile de raconter une histoire prenante sur la façon dont on vient d'arracher le grain d'avoine sauvage de son épi, mais je n'ai pas dit que c'était impossible. Qui n'a jamais prétendu qu'écrire un roman était chose facile? ⁷⁶ »*

Raconter des histoires permet de diffuser, de sensibiliser, de faire infuser des idées, et c'est bien sûr les actrices et acteurs, les lieux, les temps convoqués, qui en sont les garants.

⁷⁴. « Animé par Emilie Hache, Philosophe, Université Paris Ouest Nanterre (FR) La Conférence des Parties Créatives de ArtCOP21 »

⁷⁵. Proverbe africain

⁷⁶. Ursula Kroeber Le Guin, « Théorie de la fiction panier », in *Danser au bord du monde. Paroles, femmes, territoires*, trad. par Hélène Collon et Patricia Farazzi (Paris: Éditions de l'éclat, 2020), <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>

«La direction d'acteurs, c'est-à-dire le sentiment de vérité des êtres filmés, c'est le critère de vérité du cinéma. Or la plupart des cinéastes n'ont pas ce souci de la vérité des êtres filmés. Alors que pour moi, le cinéma, c'est principalement ça ⁷⁷». La vérité dont il s'agit ici, c'est une sincérité cachée qui se trouve en nous, il faut la chercher et surtout ne pas perdre cette vérité de vue.

Le film I C S H a donc été influencé par la recherche et les expériences sensibles et collectives qui ont eu lieu pendant les deux années précédentes. Afin de faire partir le moteur de la traduction des données vers une œuvre filmique, nous nous sommes demandées (Anne-Sophie Milon, co-scénariste du film, et moi-même): de quoi sommes-nous composées ou de quoi se compose le monde? En partant des documents et archives, il était clair que de nombreuses figures, entités, et lieux devaient d'une manière ou d'une autre cohabiter. En effet écrire un scénario où toutes ces figures sont convoquées fait intervenir des histoires de relations. Chacune devait en croiser une autre pour le meilleur et pour le pire. Des relations, des cohabitations ont été créées, permettant de réaliser une folle écologie. Mettre sur la table des figures capables d'échanger et de s'influencer les unes les autres est donc le point de départ du scénario d'I C S H. La réciprocité est une forme qui est mise à l'honneur dans le film, on verra que toutes les figures convoquées ont comme mission de s'entremêler, de communiquer, d'être présentes pour l'autre afin de faire bouger les rôles des uns et des autres. «*Le monde vivant dans sa totalité, devient alors affaire d'association, d'ingestion, d'ingurgitation, de parasitage, et non plus d'interaction entre des unités plus ou moins stabilisées* ⁷⁸».

Si chaque figure a son propre récit initial, alors une multitude de détails sont ajoutés parce qu'issus des potentielles rencontres à suivre. Comme le dit Donna Haraway au sujet de sa pratique, «*toutes mes figures font des choses que je n'avais pas recherchées. Toutes reviennent vous mordre. Elles sont comme des coyotes rusés. Elles sont des figures du désordre tout autant que de l'ordre. Les figures qui m'intéressent ne sont pas de celles qui restent apprivoisées* ⁷⁹».

⁷⁷. « <https://www.lesinrocks.com/1999/04/07/cinema/actualite-cinema/jean-claude-biette-poetique-du-flaneur/> »

⁷⁸. Julien Piéron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, éd. par Florence Caeymaex, Vinciane Despret, et Julien Piéron (Bellevaux: Dehors, 2019) p.107

⁷⁹. Piéron, p.82

II.1 COMMENT PERMETTRE À UN RÉCIT DE LAISSER LES POSSIBLES SE MULTIPLIER

AINSI? ET COMMENT CE MÊME RÉCIT PEUT-IL RÉUSSIR À MULTIPLIER SES VERSIONS?

Est-ce par ce biais que nous pouvons imaginer avoir accès à une re-politisation de l'art? Comme le dit J. Rancière, «*le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel?*»⁸⁰»

L'art peut aider les uns et les autres à s'embarquer vers un autre possible. Comme le dit Jacques Rancière:

*«Il ne s'agit pas, pour moi, de dire que l'histoire n'est faite que des histoires que nous nous racontons. La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des 'fictions', c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire»*⁸¹.

Si l'on revient sur les modèles de récits propositionnels des Modernes, on peut constater qu'ils se situaient à peu près entre la dénonciation, la critique, ou le manifeste. Bien. Mais aujourd'hui, quelle pourrait être la forme de récit que nous pourrions engager et qui soit plus actuelle, qui répondrait réellement à nos besoins?

II.2 SUR LA TRAME NARRATIVE DU CHTULUCÈNE DE DONNA HARAWAY.

L'ère du Chtulucène est un ailleurs de l'anthropocène, ou du capilocène. Et pourtant, elle ressemble à un monde tout à fait vraisemblable. Le Chtulucène désigne un présent et son trouble où seul la fabulation d'un espace-temps permettrait de raconter autrement les histoires. Rejouant dans une autre forme les récits de l'anthropocène et du capitalocène, le chtulucène se présente alors comme «étant un temps épais, où il est possible de se faire parents les uns avec les autres et où la seule chose qu'on ne peut pas faire est recommencer à zéro (surtout en toute innocence).

Le Chtulucène propose alors «*une manière de regarder en face les culs de sacs des récits critiques (pourtant utiles à leur façon) de l'anthropocène et du capitalocène, encore trop encombrés sinon des promesses, sinon des présupposés de la modernisation, devenus inutilisables dans les meilleures sciences, naturelles ou sociales*»⁸².

^{80.} Les bords de la fiction (Seuil, 2017) p.83

^{81.} Jacques Rancière, *La spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique Éd, 2008).

^{82.} Caeymaex, Despret, et Piéron, p.51

Enfin, par ce qu'il faut répondre à des urgences actuelles, il est important d'entrevoir une manière de sortir de cette histoire en fabriquant du lien et des connexions nouvelles qui nous ouvriraient les portes vers un avenir multiple. «*C'est une chance donnée à la continuation d'histoires aujourd'hui terriblement menacées, une chance d'avenir pour des passés qui nous importent* ⁸³».

II.3 DE QUOI LES MONDES POURRAIENT-IL SE COMPOSER ?

À quoi tient-on, et qu'est ce qui nous tient ? La problématique, ici révélée, n'est finalement pas à quoi on pourrait tenir mais qu'est ce qui devrait nous tenir ensemble ? C'est en essayant de réarticuler les retranscriptions des mots dits par les agents de l'ONF, ceux des historiens, les récits des moines, ceux des étudiants, que la construction du scénario a pu commencer à s'écrire. Au fur et à mesure, à force de lire et relire les interviews, d'accrocher des post-it sur les murs, nous avons trouvé le point commun entre tous leurs récits : notre rapport sensible au vivant est trop faible dans notre quotidien. Nous sommes mal dans toutes les disciplines que le monde héberge. Cette conscience enfouie serait ce qui nous empêche de construire un avenir commun, un avenir nouveau. Le scénario d'I C S H a cherché à reprendre l'histoire qui est donc la nôtre en repartant d'un autre point de vue, celui du lieu où la relation entre humain et non humain dialoguerait à nouveau. Si la fiction prend son ancrage dès lors qu'elle part d'une version de l'existant pour en écrire une autre, alors remettre en question la modernité ne peut être possible que par la fiction. Le récit de la modernité nous gouverne encore, nous pays occidentaux, et cela a des impacts à bien des endroits dans le fonctionnement des États mais aussi sur nos manières d'agir. L'art n'y a pas échappé. La modernité gère encore l'air de rien *le bon fonctionnement* de l'art contemporain. Pour «cause de modernité» il est encore délicat et difficile de pouvoir raconter une histoire par le biais d'une œuvre, car la modernité, a interdit tout ce qui cherche à aller au-delà de ce que l'on voit. En effet l'art issu de la modernité présente ne raconte pas. En revanche le terme de récit est autorisé et très présent depuis quelques années dans les mondes de l'art. Quels sont les récits au juste que l'art essaie de nous transmettre ?

Ré-insufler le terme de récit dans les pratiques artistiques provient évidemment de la conjoncture actuelle, celle-là même qui nous oblige à nous déplacer (dérèglement climatique, crises des représentations, du vivant, des communs et des ressources).

⁸³. Caeymaex, Despret, et Piéron, p.52

Fabrizio Terranova (*réalisateur et professeur à la ERG*) dit qu'ajouter le terme *spéculatif* à un récit permettrait de re-politiser le récit. Puisqu'il ne va pas de soi que la narration soit ce qui permette de libérer l'imaginaire, alors le récit spéculatif peut tenter d'y parvenir. C'est un peu ce que Rancière appelle la fiction poétique quand il dit «*ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité. Telle est la thèse formulée par Aristote au neuvième chapitre de la Poétique. La poésie, par quoi il entend la construction des fictions dramatiques ou épiques, est plus philosophique que l'histoire par ce que la dernière dit seulement comment les choses arrivent l'une après l'autre, dans leur particularité, tandis que la fiction poétique dit comment les choses en général peuvent arriver*⁸⁴».

On voit apparaître une lutte entre les probables et les possibles, ou comment la fiction chez Rancière et la narration spéculative chez Stengers et Fabrizio Terranova peuvent aider à différencier ce qui va advenir de ce qu'il est possible de voir arriver. Si le monde du probable est associé au monde du calcul, alors la notion de possible donne, quant à elle, un nouveau souffle. «*La narration spéculative, c'est donc, un appât pour les possibles, et ce possible est déjà là*⁸⁵».

Ce qui compte maintenant, c'est d'essayer de ne pas aider les choses à aller vers le futur, mais au contraire, de les ré-ancrer dans le réel.

II.4 POUR UN MONDE FAIT DE POSSIBLES.

En compagnie d'Anne-Sophie Milon, nous avons poursuivi cette idée en essayant de ré-agencer ces fameux possibles à partir de figures réelles, inventées, convoquées. Nous avons fait le pari qu'à partir des forces du réel et des expériences menées avec les différents acteurs rencontrés depuis le début d'I C S H, il était possible de réajuster des formes de résurgences, de résilience, afin de dégager une force artistique propositionnelle intéressante.

C'est en partant de nos attachements, de nos manques, de nos nécessités qu'une égalité des chances entre les uns et les autres peut peut-être trouver écho dans un présent réinvesti.

^{84.} Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, La librairie du XXI^e siècle (Paris: Éditions du Seuil, 2017) p.53

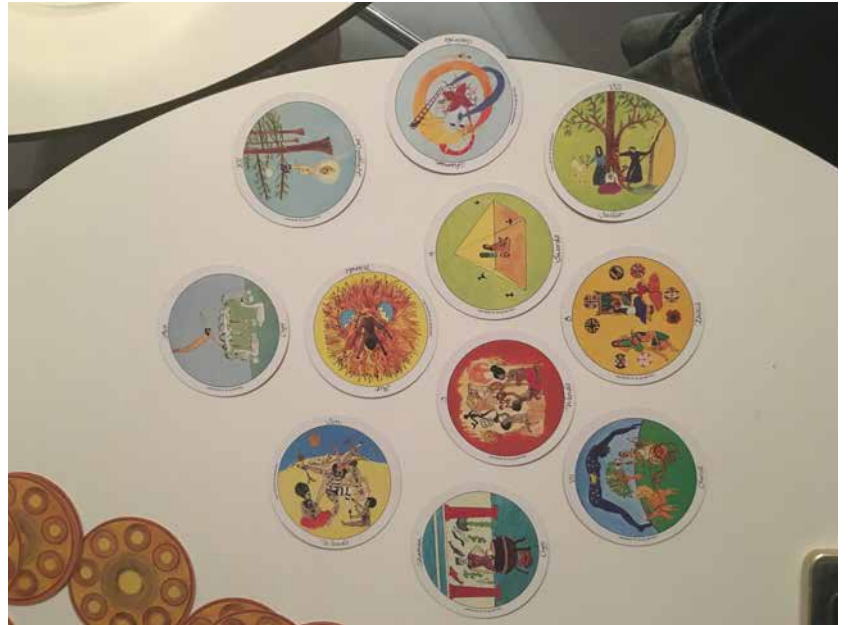
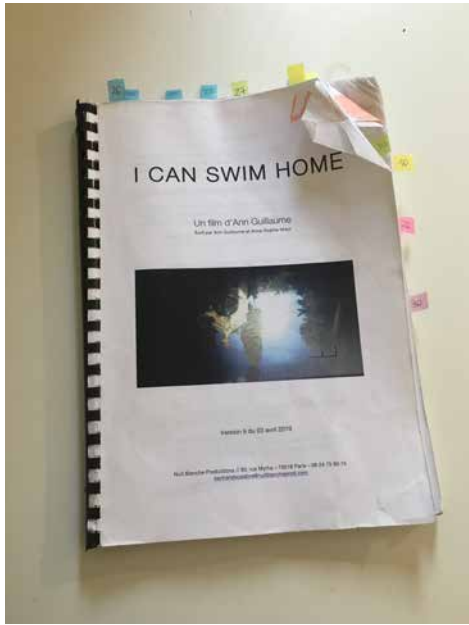
^{85.} La Conférence des Parties Créatives de ArtCOP21 réunit une soixantaine de créateurs, artistes, architectes, scientifique

«J'existe, je suis dehors même quand je suis dedans, on appelle ça l'exil et le bon pays n'est que celui qui me supporte. Il faut que les dehors dedans soient accueillants, hospitaliers, il faut des seuils pour me rapporter aux autres, m'étranger au seuil de l'Étranger que je ne serai jamais, il faut garantir ces seuils, il faut, c'est la justice du dehors et c'est la seule, il n'y en a pas d'autres, pas de meilleurs pour que ceux du dehors ne soient pas mis dehors, c'est compliqué mais c'est ainsi ⁸⁶».

La notion de seuil est intéressante ici. Elle suggère l'existence de portes, de passages jusqu'alors inconnus, qui peuvent enfin être dévoilés et utilisés par qui veut. Ces seuils seraient donc capables d'accueillir des allers et venues expérimentaux, plus libres. Une forme de métissage (l'invention de relation d'inter-espaces et d'inter-espèces) serait la promesse que la multiplication des perceptions est à venir.

⁸⁶. Neyrat Frédéric, « Coalitions – Points de vues sur le monde. », *Multitudes*, 2011, <https://www.multitudes.net/category/l-edition-papier-en-ligne/multitudes-45-nospecial-ete-2011/>



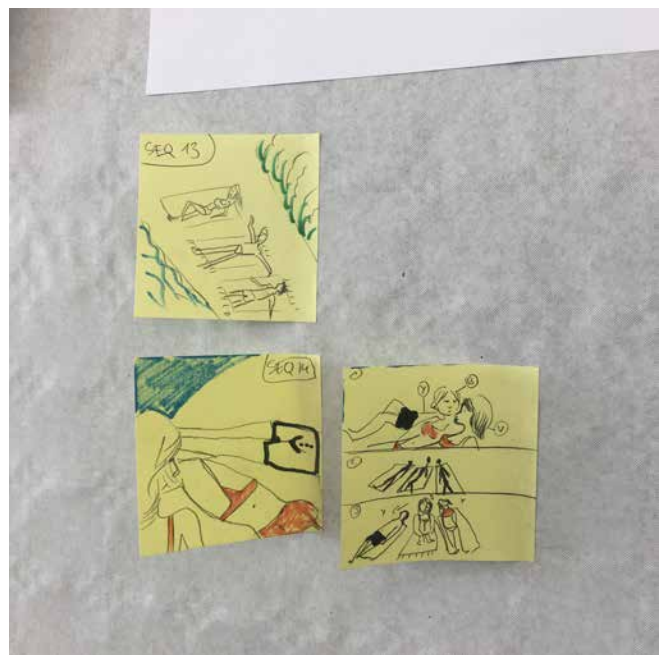


[1] Le scénario après tournage, 2019

[1] Les cartes Motherpeace comme aide à l'écriture, 2019



□ Atelier d'écriture du scénario,
à la Villa Arson, 2019



[1] Tristan Gujard, chef opérateur du film I C S H, le film, 2019

[1] Post-it de storyboard

page suivante [1] *Evil Dead*, Sam Raimi, 1981





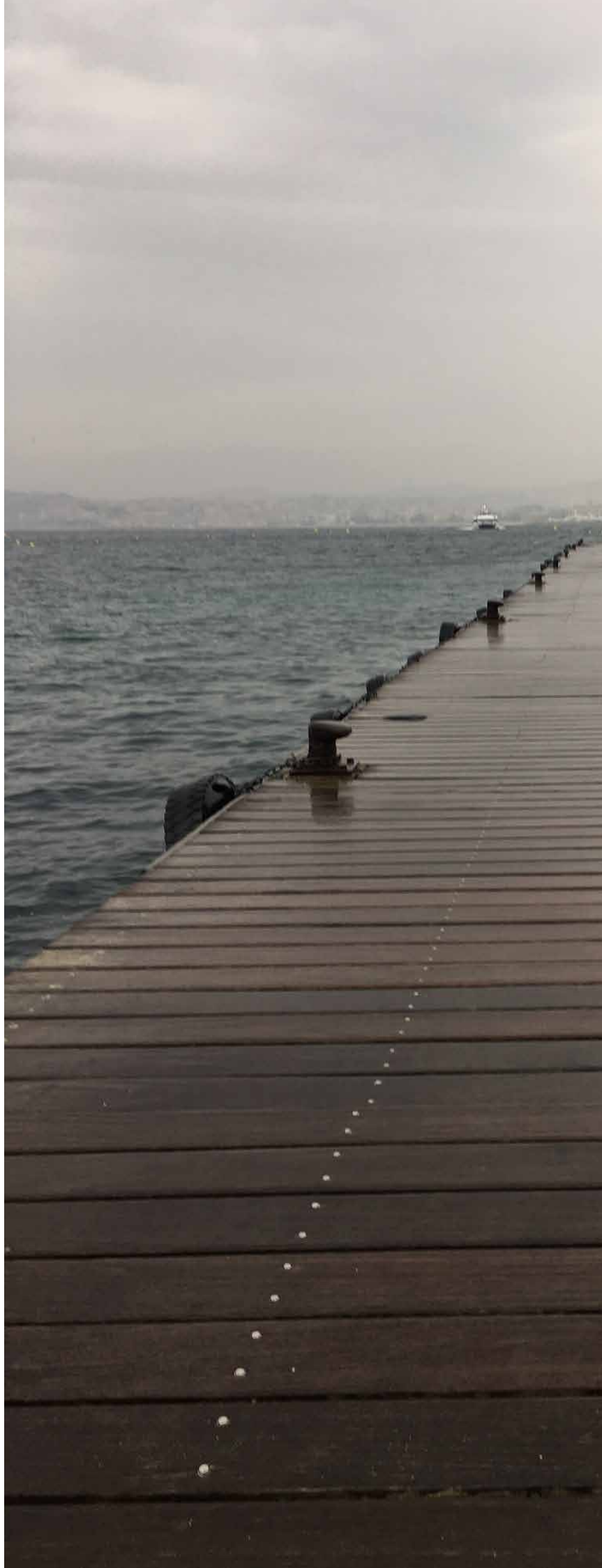
[1] Répétitions avec les acteurs du film
I C S H, 2018



[1] Un agent de l'ONF, une cheffe décoratrice et un chef op réunis pour la préparation d'I C S H le film, sur les îles de Lérins, 2019



□ L'équipe du film à Sainte Marguerite, 2019



III. VERS LA FIN DES RÉCITS ANTHROPOCENTRÉS ET DES HÉROS.

Donna Haraway disait qu'elle voulait «*faire des histoires avec tous les descendants infidèles des dieux célestes, avec mes compagnons de litière qui se vautrent avec moi dans de riches embrouilles inter-espèces, je veux fabriquer une agitation critique et joyeuse*⁸⁷».

La constitution des personnages se résume en un nombre incalculable de va-et-vient entre récits, théories, où le contexte est de présenter plus que de représenter: le malaise dans une société qui sait qu'elle s'est coupée toute seule de son lien avec le vivant. On verra dans le film I C S H que chacun et chacune pratique ce que l'on peut appeler un RESET afin de réactualiser sa pratique, ses manières de faire, ses connaissances, ses visions d'avenir. Pour cela, les trois personnages principaux du film doivent quitter le continent pour aller sur une île.

On verra que ces trois personnages ne sont en aucun cas des héros. Ils font simplement ce que l'on appelle un voyage initiatique. Les obstacles relevés sont infra-minces, leurs déplacements sont finalement plus de l'ordre métaphysique qu'héroïque. Ces trois personnages sont des jeunes artistes qui ont des discours, un vocabulaire, des connaissances de leur âge, de leur milieu, de leur époque. Les trois protagonistes du film doivent-ils nécessairement se «battre» ou «combattre» pour réussir? Non! C'est en rencontrant d'autres protagonistes qu'ils se voient changés. Ils réagissent et se transforment en puisant dans leurs ressources naturelles et intimes les récits les plus utopistes qui les aideront à bouger leur rôle. On ne verra alors aucun antagoniste s'opposer à eux, bien au contraire si un antagoniste intervient dans le second cercle des personnages d'I C S H, comme les cartes divinatoires, des coquillages, Daniel Muren, et Damien le représentant de l'île, c'est pour leur permettre de faire avancer leurs récits des possibles.

III.I TOUTES MÉTHODOLOGIES D'ÉCRITURE CONFONDUES.

Différentes techniques ont servi à l'écriture du scénario. Certaines d'ordre pratique, d'autres théoriques ou empiriques. Un des personnages du film est le Jeu de tarot. *Motherpeace*⁸⁸, créé dans les années 1970 par Vicki Noble et Karen Vogel, a été un allié dans la constitution des personnages et dans la manière d'envisager leur évolution. C'est à la fin des années 1970 que Vicki et Karen travaillent ensemble à Berke-

⁸⁷. Didier Debaise et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015) p.79

⁸⁸. «Motherpeace tarot de la mère originelle»

ley, en Californie. Karen Vogel est anthropologue et Vicki Noble biologiste, spécialisée en histoire et études féminines, dans les domaines de la guérison alternative, des études psychiques, des anciennes traditions occultes et magiques et de toutes les spiritualités des déesses. En se replongeant dans l'art antique, la préhistoire, l'histoire des déesses et des cultures tribales, elles découvrirent une lignée ancestrale de féministes. Les cartes de tarot en général sont apparues au XIV^e siècle dans l'Europe médiévale et au XV^e siècle en Italie. Les messages encodés de manière générale étaient plutôt basés sur la moralité, sur des valeurs imposées par le pouvoir (État ou Église) et sur des conceptions du monde très resserrées. Les cartes de *Motherpeace*, quant à elles divulguent des alternatives bien différentes. Elles sont inspirées d'une culture chamanique plus ouverte, plus large, qui parle de tous les habitants de la terre et de leurs compagnons, les non-humains. Ces cartes incorporent des images de personnes dans divers rôles, dans des époques et des lieux différents où les femmes jouissaient d'une liberté qu'elles n'avaient pas encore dans les années 70. Pour Vicki Noble et Karen Vogel, ces cartes *Motherpeace* sont plus qu'un outil de divination, elles ont été et restent un processus de guérison fondamental pour aller au-delà des limites des rôles de genre, d'âge, de race et de classe que l'on trouve dans notre société.

Les cartes de *Motherpeace* nous ont aidé à construire les personnages du film I C S H, à construire leurs caractères et leurs histoires intimes. Grâce à elles, nous avons pu imaginer leur passé, leur présent et leur avenir, leur lien avec leur familles respectives et amis, leur pratiques artistiques qu'ils étaient sur le point de remettre en question.

Nous avons vu grâce à ces cartes que Bertie était Ninja, qu'elle représente l'Époque moderne, que Vivianne est sorcière et que sa période artistique se situe avant qu'elle n'ait eu le temps de se définir, et que Yannice est pirate et qu'il dépend d'un lourd héritage de l'époque Post-moderne qu'il rejette.

III.2 AU COMMENCEMENT IL Y A LA SCÈNE DANS L'APPARTEMENT À CANNES.

Dans la scène de l'appartement à Cannes, Vivianne tire les cartes. Tout ce qu'elles disent se passera dans le film. Elles prédisent l'histoire du film. Les rencontres, les expériences collectives et tout ce qui permet qu'adviennent les choses les plus riches.

Elles disent: que nous sommes impatients, impatients de trouver des réponses, de découvrir de nouvelles connaissances. Elles disent: que nous sommes dans un contexte

de grande remise en cause et que nous ne devrions pas paniquer. Car c'est, au contraire, une opportunité pour nous, une occasion rêvée de pouvoir enfin identifier quelle croyance limitante nous anime à notre insu !

(PAUSE)

Comme nous avons peur de nous retrouver piégés, nous cherchons, pour l'instant, des responsables à notre problème. Nous sommes en train d'apprendre à lâcher-prise, à accepter de ne pas pouvoir tout contrôler, et particulièrement nos émotions. Il n'y a pas de honte à laisser sortir la tristesse qui nous habite. Tout ce qui sort n'est plus à l'intérieur de nous et ne peut plus nous empoisonner. Nous avons toujours été attentifs aux effets de nos œuvres sur les autres. Bien. Donc, nous ne devrions pas nous inquiéter des conséquences à montrer que nous allons mal.

(PAUSE)

Nous avons tous récemment vécu une situation injuste où, encore une fois, le monde extérieur nous a fait douter. Heureusement, la Lune nous accompagne ! Elle est de notre côté et nous invite à un voyage ! À une aventure initiatique ! Qui aura de profondes conséquences transformatrices en nous. Nous allons accéder à des solutions que nous n'aurions jamais pu imaginer, sur des territoires qui nous sont encore inconnus ! Bref, la Lune est avec nous et nous devons lui faire confiance, elle nous aidera dans notre quête.

(PAUSE)

Naturellement, dans cette aventure qui arrive, nous allons rencontrer des moments pas toujours évidents, il y aura des tensions, et peut-être même du drame... Cela nous fera goûter à la peur de la perte, à la peur de la dissolution d'un projet commun. Mais le puissant lien qui nous unit dans cette aventure collective nous protégera. Nous serons capables d'échanger avec honnêteté et transparence sur ce qui nous tient à cœur et sur ce que l'on souhaite. Il y a beaucoup de respect dans notre coopération. Il nous faudra être attentifs. Ce voyage a une durée, ce voyage a une fin. Et, lorsque nous aurons traversé cette aventure, il nous faudra, chacun d'entre nous, protéger les nouvelles connaissances que nous aurons acquises. Elles seront encore fragiles, elles seront des plantes en devenir, des graines qui auront tout juste germé en nous. Comment pour-

rons-nous être attentifs à elles, pour qu'elles puissent s'épanouir de plus belle après l'expérience que nous nous apprêtons à vivre ?

Ben, faites vos valises, demain on part sur les îles des miraculés de Bertie !

III.3 CHERCHER À MONTRER UNE NOUVELLE CONDITION HUMAINE RETROUVÉE: SAINTE RITA.

Bruno Latour, dans un article que l'on trouve dans *Le Geste spéculatif* parle de deux films qui présentent ou représentent une nouvelle condition humaine retrouvée. Il dit que dans *Gravity* et dans *Mélancholia*, «on assiste à la destruction méthodique de la vieille conception galiléenne de la terre, considérée comme un corps parmi d'autres corps dans l'espace. Nous sommes donc contraints de tourner nos regards vers Gaia qui a été transformée si profondément par l'action humaine⁸⁹».

Ce que montre I C S H, c'est un peu cette idée qu'il est nécessaire pour l'art de déplacer son adresse, son regard. Ne plus regarder vers le passé ou vers l'avenir mais bien vers le vivant qui se trouve être notre présent est ce qui pourrait aider à ce changement de paradigme. Comment s'y prendre ? C'est là que Sainte Rita est apparue dans le scénario. Figure emblématique de la croyance chrétienne, Sainte Rita est vouée à errer. Son personnage est une métaphore des trois personnages qui comme elles ont peut-être l'impression qu'il faut arrêter d'errer, et il faut au contraire s'ancrer au sol. Dans le film I C S H, Sainte Rita cherche à s'incarner.

Je n'en peux plus de vivre dehors, sans protection aucune, être ballotée par tous les vents, mélangée par tout le monde, je n'en peux plus d'avoir à me battre pour tout, de ne jamais avoir de garantie, de devoir me déplacer sans cesse, ou encore de perdre tout confort à chaque fois ?

Qui peut vivre ainsi ? Inutile de faire croire que tous les hommes pourraient encore prospérer. Cet horizon commun est terminé.

Car on le sent bien, cette perte d'orientation commune, c'est comme si on entend à demi-mot : nous n'appartenons pas à la même terre que vous, la vôtre peut être menacée, la nôtre ne le sera pas. Mais quelle est ma, notre terre ? Je me retrouve dépourvu de terre. Ai-je été chassée ? Ce sol est en train de céder...

⁸⁹. Debaise et Stengers, *Gestes spéculatifs*, 2015

Elle apparaît dans la scène d'ouverture du film, habillée en religieuse. Elle est là pour annoncer ce qui va se passer dans le film. Au fur et à mesure du film, Sainte Rita perd sa robe de sainte, ne gardant que ses couleurs que l'on retrouvera sur des vêtements contemporains (jean-baskets). Elle sent qu'il y a un problème. Elle le formalise en voix off. Elle sent bien que «*la menace vient de ce futur vers lequel le Moderne se précipite, en lui tournant le dos*⁹⁰».

Elle vit une remise en question de sa foi religieuse au nom des différentes crises qui surviennent les unes après les autres. Elle aussi fait l'aveu de ne plus pouvoir continuer comme ça.

Ou faut-il regarder? Quel indice m'aidera à comprendre? Et quoi? Faut-il ressentir quelque chose face à ses œuvres? fabriquent-elles vraiment des effets sur eux? Sur moi? Quelque part là? Ou font-ils des efforts-fous pour entrer en communication avec elles? Peut-être préfèrent-ils les revêches à celles qui s'offrent à eux? Peut-être sont-ils comme moi?

J'ai toujours essayé d'agir sur le passé pour soigner le futur, celui qui vient je veux dire. Je crois, je sens qu'il est temps de revenir ici-bas. Et si je redescendais? Qu'est-ce que je trouverais?

Pour nos différents personnages, le désir de réinventer sa propre histoire provient de la perte de repères qu'ils subissent depuis des décennies.

Qu'est-ce que les personnages sont alors prêts à abandonner? Est-ce simple d'abandonner? D'abandonner ce que l'on sait? Ceux qu'on aime? Notre langage? Nos connaissances? Ce qui nous gouverne depuis si longtemps (la hiérarchie des êtres, la division du temps de travail, les tâches obligatoires, les règles induites dans nos actions, les différentes hiérarchies comme celles entre la nature et la culture, les hommes et les femmes...)? Sommes-nous prêts à abandonner la notion juridique de liberté individuelle? La propriété? Où et comment trouver des voies alternatives? Les personnages du film I C S H quittent donc un monde incertain pour entrer dans un autre, qu'il faudra qu'ils inventent de toutes pièces. La notion de repère est remise en question.

⁹⁰. Didier Debaise et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015)

Nos trois personnages sont évidemment idéalistes, sans cela ils ne seraient jamais partis. De peur de revenir transformés et de devoir abandonner des choses.

III.4 REVISITER LES ANCIENS RÉCITS POUR MIEUX RÉACTUALISER NOS IMAGINAIRES.

C'est donc par une mise en scène nourrie d'un héritage culturel que nos protagonistes sont partis. Ils ont tenté, sans le savoir au début de leur périple, d'ouvrir des chemins différents en vue de se réinventer et d'inventer des imaginaires.

Le film prend la forme d'un voyage initiatique qui cherche à découvrir comment il est possible de reconstruire son regard et des relations renouvelées. C'est en étudiant l'histoire des voyages initiatiques au travers de la littérature (*Siddhartha*, Herman Hesse, 1922, l'odyssée, *Antiquité grecque*), du cinéma (*Les naufragés de l'île de la Tortue*, J. Rozier, 1976) qu'il est possible de faire évoluer et de complexifier les personnages, grâce à l'expérience de leur rencontre avec d'autres. C'est alors en convoquant d'autres entités, en leur donnant le droit à la parole que des rencontres entre des hommes et des animaux, entre la science et les savoirs paysans, entre les technologies et les ruses, entre l'environnement et des formes de cultures nouvelles que le film met en scène le sujet de la thèse.

Un peu comme Ulysse dans *L'Odyssée*, nos trois personnages cherchent à rentrer chez eux, à revenir chez eux. Le vrai voyage d'Ulysse, c'est celui de son retour chez lui. Avec ce récit, on voit que quelque chose de différent pour l'époque commence. Ulysse se présente finalement comme un héros ordinaire, qui cherche à rentrer chez lui (au contraire d'Achille, qui lui se bat et vit en conquérant et en vainqueur, prêt à mourir en héros à tout moment). Ulysse préfigure cette idée que les dieux sont révolus et que l'homme peut enfin redescendre sur terre.

L'époque des demi-dieux est terminée. C'est alors le monde banal, le monde a priori donné à tout le monde, le fameux quotidien prosaïque de l'Ithaque qui est mis à l'honneur. «*Je suis de retour, il a donc cette fois, sous ses reins enfin le sol de sa patrie*⁹¹».

Il faut bien voir que le schème de la quête s'accorde toujours à son époque, dès lors que cette quête cherche à renouer avec l'ordinaire, le réel. Afin de renouveler des

⁹¹. Homère, Philippe Jaccottet, et Julien Chabot, *L'Odyssée*, trad. par Philippe Jaccottet (Paris: la Découverte, 2016)

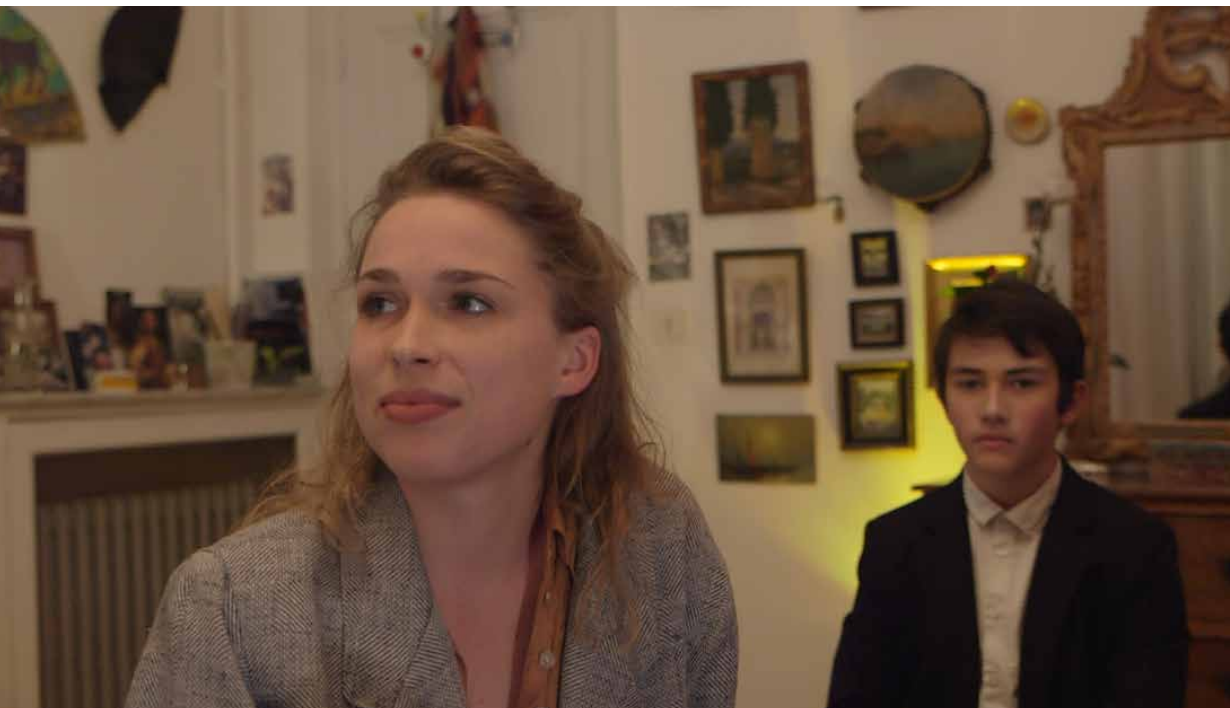
formes de relations, nous avons privilégié des histoires horizontales, assimilables au voyage, tout en créant des itinéraires qui permettent de à -ré-ancrer dans la réalité. I C S H est un film écrit en temps de crise. Ce temps qui implique de bousculer le quotidien, de rompre avec ses habitudes. I C S H déplace les habitudes des personnages qu'il présente, et celles de leurs interlocuteurs.



□ Sainte Rita, Chloé Sassi, I C S H le film,
Villa Arson, 2019



[1] Images de la fête, appartement Cannes, I C S H le film, avec les étudiants de L'ERACM, Cannes, 2019



[1] Première scène de discussion dans la chambre à Cannes. I C S H le film, 2019



[1] Les différentes apparitions de Sainte Rita, jouée par Chloée Sassi, étudiante à la Villa Arson, I C S H le film, 2019



Si seulement, tu pouvais te voir !

[1] Fenêtre sur cour, un film d'Alfred Hitchcock, 1954

IV. D'OU JE PARLE ET D'OU JE PARLE ? L'AUTODÉRISION CRÉATRICE.

Le film I C S H provient d'une enquête et montre des protagonistes de fictions qui eux aussi mènent leur enquête sur la constitution de nouveaux «*lieux habitables*⁹²».

Admettre la capacité qu'a le monde d'agir ouvre un espace aux éventualités créatrices, y compris celle du sentiment que le monde possède un sens de l'humour non conformiste. Comme le dit Donna Haraway, «*avoir un sens de l'humour dérange les humanistes et tous ceux qui sont convaincus que le monde est une ressource*⁹³».

C'est Isabelle Stengers qui explique que Donna Haraway a construit un mythe provenant de l'humour issu du sérieux du blasphème. Si l'on ne peut énoncer de blasphème, que par rapport à ce à quoi on tient, et qui en retour nous tient, alors le film I C S H a tenté de pratiquer une parole où l'autodérision (par définition joyeuse et bienveillante) permet de dire les choses.

Partant d'un constat qui n'exclut pas le monde de l'art, où le désenchantement est dans toutes les bouches, le film I C S H raconte comment la vie de jeunes artistes n'est pas exactement celle à quoi ils aspiraient. Il invite à ne pas perdre de vue que l'art est un curseur de la bonne ou de la mauvaise santé de la société.

«Face au nihilisme, à l'incroyance au monde et à la négation du monde, que peut faire l'artiste, sinon fabuler des mondes, inventer de nouvelles figures du vrai qui ne cessent de défaire l'identité et la forme du vrai, engendrer de nouvelles possibilités de vie, faire jaillir du Nouveau et des reliefs dans le nouveau ?⁹⁴»

Le film I C S H cherche à exposer un art qui lui-même cherche à faire passerelle, qui est prêt à s'embringer dans des contrées inhabitées.

IV.I EN RÉACTION

Les trois personnages du film sont en réaction. Ils cherchent à remettre en question la société, la pratique de l'art qu'ils ont appris, la perte de repères en général...

⁹². Piéron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, p.64

⁹³. Piéron, p.64

⁹⁴. Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes: la fin du monde humain*, Collection Drama (Dijon: Les Presses du réel, 2015) p.98

Ils ressentent le besoin d'être plus utiles, d'avoir plus d'impacts dans leur quotidien. Ils pensaient que l'art pouvait les aider à questionner ce monde pré-écrit par d'autres, et ils font le constat qu'il n'est peut-être pas un bon véhicule pour y parvenir. La remise en question des trois personnages se situe autant dans les différents régimes des arts qu'au sein de la société. S'ils sont sensibles à ce que fabrique la société comme récits, à la crise de la sensibilité du vivant, ils recherchent d'autres formes de relation, d'autres référents culturels capables de les aider à comprendre comment se réapproprier la nature, en prendre soin. Ils questionnent le rôle de l'art inscrit dans ce qu'on *pensait* être la nature. Cette image parfaite, proche du divin, qu'on avait du mal à s'expliquer, ne fonctionne plus selon eux. L'art se voulait être au plus proche de l'objet naturel, plus que de l'objet culturel au départ. Mais l'autonomisation de l'art a conféré aux œuvres un pouvoir spirituel, un statut plus fort que celui de la nature, qui s'est retrouvé loin derrière.

« Dans sa motivation fondatrice, l'esthétique veut reprendre le modèle de la nature comme moyen de compensation et génération d'une culture devenue inquiétante et trop en dysharmonie... l'art autonome vient de la formation d'un désir de souveraineté comme compensation. Au moment même où l'art, en s'autonomisant, devient privé de toute fonctionnalité, de toute utilité, bref de tout rôle au sein de la société, celui-ci prétend pouvoir redonner une unité et un sens à un monde en voie de désagrégation⁹⁵ ».

Le marché profite de ce moment précis pour capitaliser sur l'objet. Et cette réalité du marché a creusé le fossé entre l'artiste et le public, l'œuvre et le public. Le marché n'a d'yeux que pour les acheteurs, non pour la réception des œuvres par un public. L'artiste se retrouve à produire pour des acheteurs.

C'est précisément depuis le constat de cette réalité du fonctionnement de la communauté artistique que les personnages d'I C S H ne comprennent plus pour qui ils œuvrent. Ils déchantent. Ils sont désillusionnés par le bien-fondé de l'art. Selon Jacques Rancière, c'est Lyotard qui aurait le mieux incarné ce discours du désenchantement. Il explique comment l'esthétique est *« devenue le lieu privilégié où la tradition de la pensée critique s'est métamorphosée en pensée du deuil⁹⁶ »*.

⁹⁵. Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'art*, Ouverture philosophique (Paris: Harmattan, 2008)

⁹⁶. « <https://www.franceculture.fr/personne-hugues-de-jouvenel.html>. »

En effet, la représentation du système et de sa dynamique crée une prospective. Quelle est-elle? On la trouve dans la rhétorique du management, qui imprègne notre perception du monde. Les étapes de la démarche et les méthodes associées. L'identification des tendances lourdes et émergentes (signaux faibles), des facteurs de discontinuité ou de rupture. La rétrospective et la construction d'hypothèses contrastées. La collecte et le traitement des données. La construction d'hypothèses argumentées sur l'avenir. La construction de scénarios contrastés. L'identification des enjeux majeurs et des options stratégiques. Les différentes méthodes, leurs vertus et limites. L'utilité des scénarios exploratoires au profit de la décision et de l'action. Le sens des mots et les attitudes vis-à-vis du futur. La genèse et l'histoire de la prospective des temps modernes. L'avenir comme territoire à explorer: la veille, son objet, ses méthodes. L'identification des tendances lourdes et émergentes. Les racines du futur et l'exploration des futurs possibles (la prédiction, la prévision, les projections, la futurologie...). L'avenir comme territoire à construire. L'avenir comme domaine de pouvoir, de volonté, de responsabilité. La problématique de l'acteur et du système. La vision. Le projet. La stratégie (planification, programmation, créativité, design, analyse...).

IV.2 FORTS DE PROPOSITIONS

Les trois artistes d'I C S H défendent respectivement, dans leurs pratiques respectives, un art qui déplace l'œuvre d'art de sa matérialité, pour se jouer des codes infligés par la modernité.

« *Traverser la mer sans que le ciel le sache*⁹⁷ ». Nos trois artistes agissent agilement. Sans faire de bruit. Afin de rappeler que le geste modeste peut être puissant et créer des effets dans le réel. Ils cherchent à « *inventer un art affranchi de l'œuvre d'art, car les limites de l'art sont plus larges que l'œuvre d'art*⁹⁸ ».

Puisqu'ils sont idéalistes, ils se doivent d'être radicaux, d'avoir une vision politique quant à la place de l'art dans la société. Vivianne, Bertie et Yannice pensent que leur pratique est capable de modifier nos habitudes, d'augmenter nos savoirs, de transformer nos relations,

⁹⁷. Hiroshi Moriya et Josette Nickels-Grolier, *Le livre des 36 stratagèmes. Le guide des classiques chinois de la réussite à la guerre, en affaires et dans la vie*, trad. par William Scott Wilson (Noisy-sur-École: Budo éditions, 2016)

⁹⁸. Philippe Godin, « Alexandre Gurita et l'art Invisuel, qu'est-ce que c'est ? », *Libération*, 2019

jusqu'à influencer le comportement des hommes. Utopiste ou naïf, ce désir de changer les choses leur donne les moyens de se lever le matin. Ils pensent que ce qu'ils cherchent est contradictoire avec le diktat des institutions, des galeries. Voilà aussi ce que montre le film. Un système en fin de vie et mis en question. Les trois personnages ne peuvent concevoir que nos identités se définissent par un statut social, quel qu'il soit. Bien que d'une certaine manière – c'est là toute la contradiction de notre monde- il sont fiers de savoir qu'ils sont les héritiers des grandes figures de l'art moderne, Picasso, Klee, Isou, Buren, Beuys. Ces figures, ils les chérissent encore et toujours. Ils défendent les chevaliers solitaires que sont Duchamp, et Cravan. Ils les lisent et les relisent. Un peu en se moquant tout de même, mais avec joie. Aujourd'hui, ils sentent qu'il faut casser les modèles, changer les manières de faire. C'est juste qu'ils ne savent pas encore comment faire.

Bertie, Yannice et Vivianne réaliseront que le commun du monde existe quand on se déplace à plusieurs, en apportant chacun ses compétences dans la construction d'un monde commun. En prise avec le commun et les problématiques écologiques, Bertie, Yannice et Vivianne saisiront que l'urgence est moins de se désolidariser de notre héritage culturel, familial, que de redevenir terriens.

IV.3 COMMENT MONTRER QUE L'ART EST CAPABLE DE SE RÉ-ANCER

Jusqu'au Feu⁹⁹ – Reclaim (inventer d'autres liens avec le monde sensible dans lequel on vit)

«La culture est un ensemble de récits que nous nous racontons sans relâche et que l'on combat en fabriquant des récits inconfortables au regard de l'imaginaire dominant ¹⁰⁰».

Pour la première scène, nous avons filmé un vernissage dans les salles d'expositions de la Villa Arson. Réaliser un film qui interroge les mondes de l'art sans vernissage semblait bien sûr impossible. *Jusqu'au FEU* est donc une exposition *programmée et curatée* par une étudiante de la Villa Arson, Béatrice Celli. Le sujet de l'exposition, que nous lui avons soufflé, portait sur la question des sources originelles qui depuis longtemps nous incitent à incarner d'autres récits que ceux qui nous gouvernent encore. C'est en partant des écrits des éco-féministes que Béatrice Celli a sélectionné une dizaine d'étudiants-es de

⁹⁹. «Exposition avec : Elise Bercovitz, Claire Bouffay, Hugo Bench, Amentia Brochard, Beatrice Celli, Tibo Drouet, Lucie de B»

¹⁰⁰. Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, trad. par Morbic, Sorcières (Paris: Cambourakis, 2015)

la Villa Arson qui avaient déjà dans leur pratique quelque-chose avec ce sujet (réappropriation, contestation, soin de la nature). Béatrice a fait le commissariat, et une dizaine d'œuvres ont été montrées au public, le 23 mars 2019. Ce soir-là toute notre équipe était sur place pour tourner la première scène du film. Il ne reste pas grand-chose au montage de cette soirée sinon l'ambiance classique d'un vernissage d'art contemporain. On remarque l'architecture de la villa Arson et des jeunes gens qui se rencontrent et discutent entourés d'œuvres sur les murs et posées au sol.

L'exposition *Jusqu'au feu* s'est réellement inspirée de la magie, des déesses, des plantes, des astres, de l'animisme, en dialogue avec des textes qui prônent des expérimentations préconisées par les éco-féministes. Toutes les œuvres traitaient de rencontres insolites, d'unions entre des figures qui ne se sont encore jamais vraiment regardées. Les étudiants-es ont questionnés avec nous le lien entre la destruction de la nature et l'oppression que les femmes subissent depuis toujours. Il était intéressant de revenir sur la question de la représentation de la nature par ce biais, afin de sensibiliser la pratique des jeunes artistes. *Jusqu'au feu* a essayé, au sein de la Villa Arson, grâce aux productions des étudiantes et des étudiants, d'ouvrir des pistes essentielles pour en finir avec le sentiment d'impuissance face à l'oppression des femmes et au saccage écologique.

«Les écoféministes semblent avoir compris avant tout le monde le besoin d'avoir de nouvelles images à l'esprit et de nous aventurer dans des paysages transformés, de raconter de nouvelles histoires, pour nous protéger des récits catastrophistes menant à l'abandon et à la démission de toute résistance dans des situations de désespoir¹⁰¹».

L'éco-féminisme par ailleurs, c'est aussi le collectif face à l'individu. En plein contexte de la guerre froide, d'une possible guerre nucléaire, les éco-féministes étaient donc de femmes qui, dans les années 80, aux États-Unis surtout, se sont élevées contre l'exploitation de la nature, contre cette idée que la nature et la femme sont toutes deux dites «inertes». Il semble que l'on aurait justifié cette disqualification parce que la notion de progrès, basée sur des récits dominants a permis de fonder notre culture occidentale dans des formes de dualité prononcées : l'esprit et le corps, le rationnel et les émotions, la culture et la nature, l'homme et la femme. Mais pire encore que le dualisme, ces deux

¹⁰¹. Émilie Hache, éd., *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, trad. par Emilie Notéris (Paris: Cambourakis, 2016) p.12

pôles en question sont soumis à la notion de hiérarchie. Les éco-féministes cherchent à réinventer une articulation positive entre la nature et les femmes, et toutes les autres dualités prescrites. Les éco-féministes cherchent à se réapproprier la nature et la féminité par des formes de mobilisation nourries par de nouveaux récits. Elles proposent de nouvelles façons de raconter le monde. Pour échapper à ces binarités séparatrices, il serait question de changer radicalement de culture. Depuis des lieux qui ne dépendraient pas de l'État, qui seraient indépendant du capitalisme. Où est-ce possible réellement? Créer de la joie, inventer d'autres formes de vies désirables, c'est le sujet qui est au cœur des problématiques soulevées par les éco-féministes. Notre monde est en ruine pour ceux qui ne souhaitent pas changer leurs habitudes. Pour les autres, il est encore possible de cultiver la joie.

Jusqu'au FEU est donc une exposition qui, selon la méthode de divination, appelée Ouija, s'est emparée des textes éco-féministes afin de trouver le moyen, par le sensible et l'intuition, de se reconnecter à des écologies, aux mondes vivants. La magie, la divination et les histoires qui les accompagnent sont autant de manifestations qui ont pendant des générations aidé les femmes et les hommes à vivre harmonieusement leur présence éphémère sur terre.

Le feu est encore aujourd'hui considéré dans l'imaginaire collectif de beaucoup de sociétés comme un élément vital, comme l'une des conditions primordiales à notre existence. Métaphore de puissance et d'expression de soi, il est le matériau privilégié de rituels ancestraux, païens et religieux qui subsistent de nos jours. Parce que le feu incarne, dans un même mouvement, principe de vie et forces destructrices, les œuvres présentées s'inspirent de la force du feu comme véhicule permettant de nous rapprocher de la nature, de notre nature.

Manifeste d'un *art slow*, *Jusqu'au FEU* propose de réinvestir les mythes, la pratique de la magie réconciliatrice, le rapport sensuel à la matière, les actions rituelles comme autant de représentations d'un monde commun à réinventer ensemble.



□ Textures dans l'atelier d'écriture
d'I C S H le film, 2019







page précédente [1] *The Wicker Man*,
film de Robin Hardy, 1973

page précédente [1] *Les Naufragés de l'île
de la Tortue*, un film de Jacques Rozier, 1974

[1] Atelier d'écriture et de répétitions
à la Villa Arson, 2019



[1] Moment d'écriture et de répétition d'I C S H le film à la Villa Arson avec les acteurs et les actrices



JUS- QU' AU FEU

[1] Exposition Jusqu'au FEU,
couverture du livret d'exposition, 2019



Pot vengono
Che in mente non ho
Bery — Dimmi qualche altra persona di Castelli. Vo-
Sì lo scegliere ancora i principati.

TASSE
TOMI VALLE
DELLA LERIE
LA SIRA
ALI
A LUCE,
LUCE

Pura. — Magnachese e Tjantita
Puzzaufe e Filippicille

- Chichierane e Pappuzene
Scutelane e Streppavene.
- Lu Pepane e li Paiette

Chiarampane e li Panzette.
Mascarege e Chiavante.
La Tapane e Solasciarite.

La Gigante e Carafu
La Fascirle e la Patù
- La Cardane e la Hattane
La Z... e la Papane.

- Mac... e li Chiappene
Tarp... e Cuzzulene.
- Lu Pepane e lu Picciatte

Li P... ja Miscitta.
- Mur... e li Piscia
Cup... e Rapeca.

Benz. — Dimmi un... Pulcinella: lo conobbi una volta.
Lote di Castelli... a ricordo il nome, lo conobbi a
... gghaccio o pou... mi pare che fosse agente d'emir.

PULC. — Ma a... anche li falegnamer?

BEZ... gli occhiali neri?

BEZ...
PULC. — Ma a... è anche un grande av...

[1] Exposition Jusqu'au FEU, Beatrice Celli, 2019



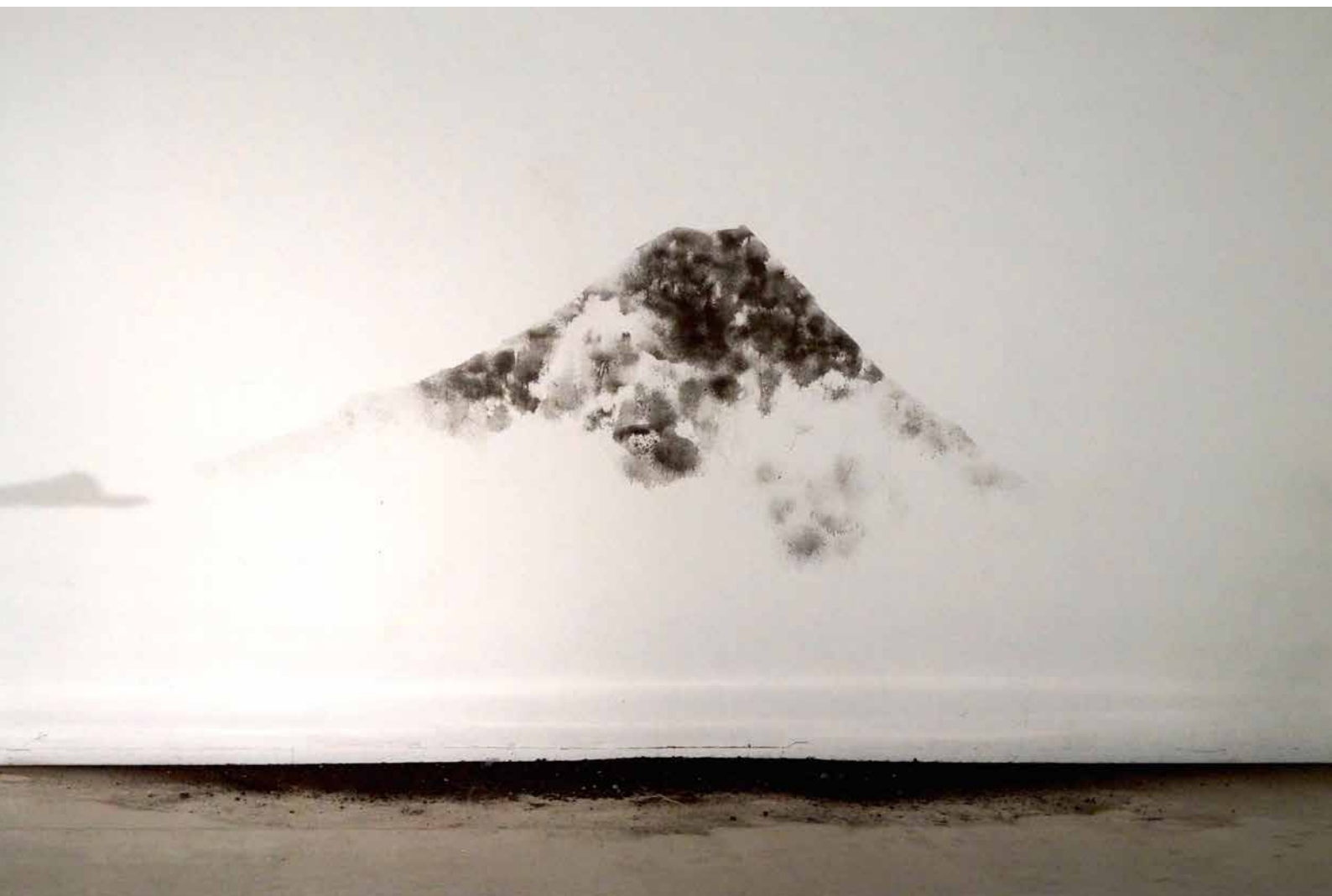
[1] Exposition Jusqu'au FEU,
Chloe Sassi, 2019







[1] Exposition Jusqu'au FEU, Damian Junges, 2019

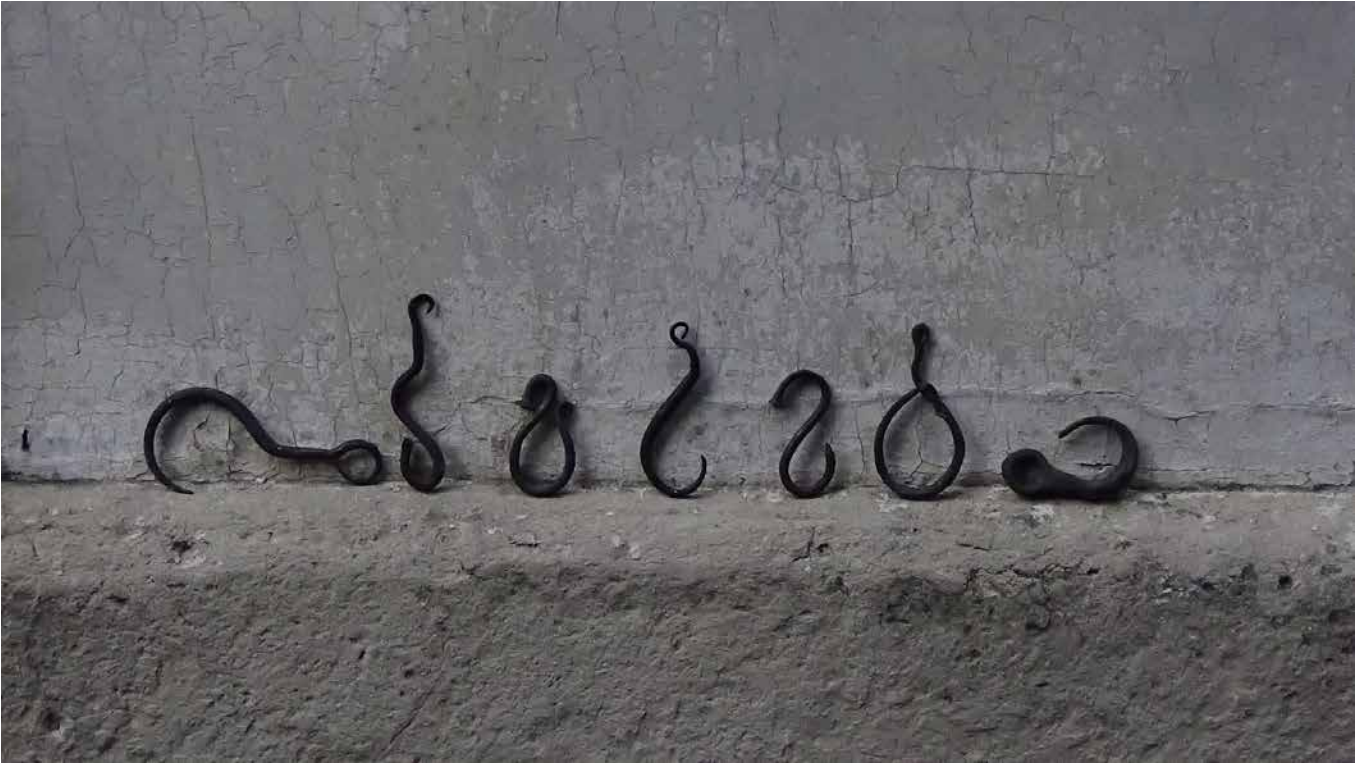






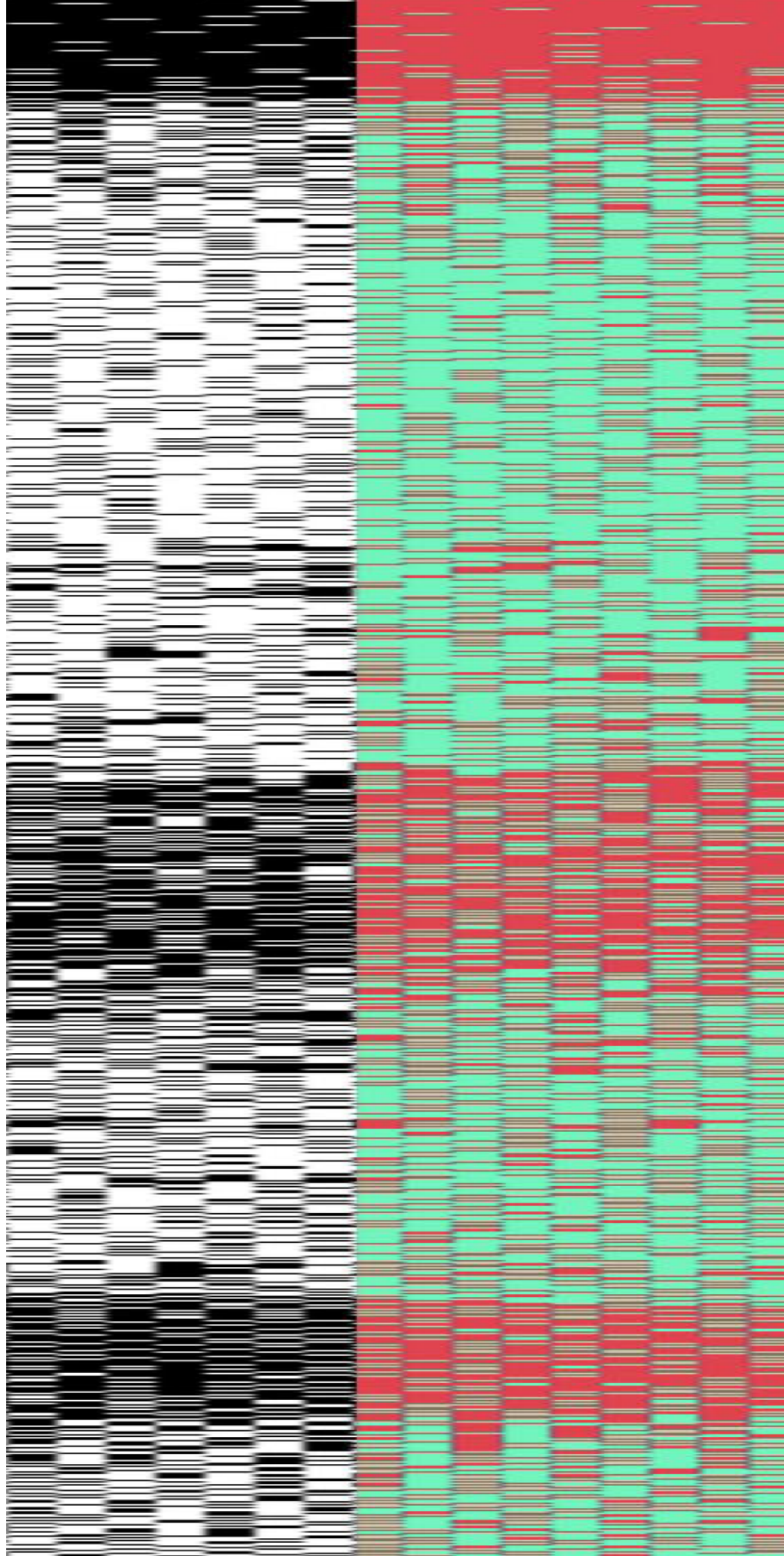
[1] Exposition Jusqu'au FEU,
Hugo Bench, 2019





[1] Exposition Jusqu'au FEU,
Lucie De Bodinat, 2019





V. LE PITCH DU FILM

C'est l'histoire de trois artistes Vivianne, Yannice et Bertie, qui ne se satisfont plus de là où ils se trouvent, de ce qu'ils sont censés représenter, de ceux qui les représentent, de ce qu'ils sont censés être et faire. Leur désenchantement se fait sentir dès le début du film, et ils ne sont pas les seuls dans ce cas. Ils décident alors, un soir, lors d'une fête, de quitter leur quotidien, de quitter le continent (sous-entendu le monde de l'art) pour aller sur les Îles de Lérins et éprouver la prophétie selon laquelle l'art a les moyens et le pouvoir de lier les mondes entre eux, de faire monde. Leur première vision est de comprendre qu'il faut se déplacer physiquement pour changer de point de vue. Ils pensent avoir vu Sainte Rita dans un vernissage qui errait un peu plus tôt comme eux. Ils pensent que Sainte Rita leur ressemble.

Parce que Sainte Rita est la sainte des causes perdues, elle aussi, on la soupçonne d'être en quête de métamorphose. Comme les trois artistes qui partent sur les îles trouver leur miracle, elle ressent le besoin de se déplacer, de «redescendre» sur terre. C'est Sainte Rita qui unit les trois artistes et laisse poindre le récit des pèlerins qui, depuis le XIII^e siècle, partaient chercher leur miracle sur l'île de Saint-Honorat.

Le point commun entre Sainte Rita et les trois artistes se trouve à l'endroit du désir d'interagir avec de nouvelles figures. Ils ont également en commun ce statut si particulier qui, au sein de la société n'a pas bougé depuis des siècles. Si on revient sur la définition du rôle de l'artiste, on voit qu'il a un rôle prédéfini et indétronable. Alors que plusieurs choix s'offrent à lui, divertir, dénoncer, s'engager. Il est une personne exerçant en quelque sorte un métier savant. Il développe un savoir-faire. Il est dans la recherche de la perfection esthétique. L'artiste est associé à tout ce qu'on veut sauf à la rue, au peuple, à l'ordinaire. C'est en produisant un simulacre qu'il arrive à atteindre son public. Il n'empêche que l'utilité de l'artiste est mise en question par les gouvernants et que la majorité des gens ne considère pas ce métier comme un vrai métier, mais comme une occupation, un hobby. Si les artistes demeurent dans une situation de rejet à cause de leur privilège, ils sont tout autant pris pour des clowns. Rien n'y fait. L'artiste a sur ses épaules la capacité d'être libre et d'avoir en retour l'obligation de souffrir. C'est sa destinée.

Les personnages et leurs caractères

La Villa Arson est très présente, dès le début du film et l'appartement de Cannes un tremplin pour accéder aux Îles.

Sainte Rita

Sainte Rita est un personnage qui apparaît. Sainte Rita est invoquée dans les cas désespérés. Elle est la sainte des causes perdues. S'en remettre à Sainte Rita est la raison pour laquelle elle existe. N'a-t-elle pas le droit d'en être fatiguée? Sainte Rita est une religieuse, qui essaya de vivre jusqu'au bout les exigences des fidèles. Elle eut une vie simple, sobre, faite de prière, d'obéissance, de pauvreté et de pénitence. Il est dit qu'elle demanda à Dieu de la faire participer, dans sa chair, aux souffrances du Christ. Elle fut au service des plus pauvres, qui bénéficièrent de la force de sa charité. Elle fut béatifiée en 1628. Il existe une église à Nice en son honneur. Sainte Rita, dans I C S H, est un personnage qui cherche à s'incarner, à retrouver son être depuis la terre. On la voit qui accompagne, un peu par hasard, les pérégrinations des trois artistes. Est-ce parce que les artistes l'ont eux aussi souvent convoquée? On l'entend commenter ce qui se passe, ce qu'elle pense avoir en commun avec les trois artistes. Narrateur omniscient, elle permet autant d'expliquer le monde dans lequel les personnages se trouvent, que de commenter les questionnements et actions de ceux-ci, qu'ils se posent individuellement ou collectivement. Elle est sensée pouvoir répondre aux questions métaphysiques C'est dans l'ADN de sa condition de sainte. Mais elle n'en peut plus de cette condition, justement. Elle aussi cherche quelque-chose, quelque-chose d'autre. C'est elle qui, dans le film, donne la voie à la construction des nouveaux récits possibles. Elle explique que ceux-ci, qui nous ont fondés, ne nous ressemblent plus. Ils ne nous conviennent plus. Elle dit:

«Et si désormais, il n'y avait plus de héros, plus d'héroïnes, plus de nature impériale, ni de culture... plus personne qui impose, qui dirige quoi que ce soit, à qui que ce soit. Fini les pulsions meurtrières! Ça fait trop longtemps que les récits sont imaginés par l'unique filtre des batailles... Avec des attaques, des stratégies, des victoires... des défaites... des échecs... C'est pourquoi nous recherchons la nature, le sujet, les mots de l'autre histoire, celle qui n'est pas encore racontée. C'est pourquoi je recherche avec une certaine urgence la nature, le sujet, les mots de l'autre histoire, celle qui n'est pas encore racontée, celle de la vie¹⁰²».

Le monologue de Sainte Rita est emprunté à un texte d'Ursula Le Guin. Il est la clef du film. Cette phrase est le liant du film. Elle permet de faire comprendre au spectateur

¹⁰². Le Guin, «Théorie de la fiction panier». <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>

que ce qui se passe sur l'île appartient à une autre histoire, à un autre récit. Elle préfigure des visions et des révélations qui auront lieu sur l'île. Elle préfigure aussi de cette liberté avec laquelle les personnages vont interagir avec des protagonistes non-humains.

Vivianne

Vivianne a 30 ans. Elle n'est pas pudique. Elle n'est pas non plus exubérante. C'est une jeune femme souriante et pétillante. Elle parle vite, boit, rit fort. Certains lui voient un côté femme-enfant. Elle peut parfois manquer de tact dans ses manières de s'exprimer. Ses façons d'être surprennent à la première rencontre car elle parle franchement. Ses parents étaient des soixante-huitards. Sa mère est décédée au début de son adolescence. Depuis, Vivianne a une grande tendresse pour son père, mais ils parviennent difficilement à communiquer. C'est un architecte-chercheur. En conséquence, elle a rapidement pris son autonomie. Elle s'est installée seule dans son propre appartement, à Lille, à l'âge de 17 ans. Vivianne a d'abord fait deux ans de fac d'histoire de l'art avant de compléter son cursus à l'HEAR à Strasbourg avec un semestre à La Cambre. Elle dit que son art est un véhicule. Son travail plastique consiste à tirer les cartes du tarot, en public, à des spectateurs. Elle enregistre ces moments collectifs qui deviennent ses œuvres, filmiques ou sonores. Vivianne vit maintenant depuis plus de six ans de bourse en bourse, de résidence en résidence, partout dans le monde. Elle commence à être reconnue dans le cercle français de l'art contemporain. Elle a hérité d'une somme confortable depuis le décès de sa grand-mère maternelle, il y a quelques années, ce qui lui permet de combler les trous entre deux résidences ou bourses, sans avoir besoin de prendre un petit boulot alimentaire. Vivianne ne se voit plus continuer à dépendre des institutions comme elle l'a fait les six dernières années. Comment peut-elle trouver une autre économie à sa pratique? Une économie plus stable et plus régulière qui lui permettrait de construire autre chose que sa carrière d'artiste sans devenir, lobotomisée par l'art français? Vivianne est bègue du temps. «*Dans chaque événement, l'univers conspire. Nous n'avons rien d'autre dans un événement que ce qui lui vient de son passé*¹⁰³».

Attachée au passé pour pouvoir lire l'avenir dans ses cartes, elle va trouver au fur et à mesure du film son présent. Elle va apprendre à vivre au présent, et prendre conscience de ses dons de voyance durant son périple sur les îles.

¹⁰³. Alfred North Whitehead et Daniel Charles, *Procès et réalité* (Paris: Gallimard, 1995)

Bertie

Bertie a 28 ans. C'est une jeune femme extrêmement pudique et lunaire. Elle navigue très facilement entre des états d'euphorie et de spleen. Elle exprime très peu ses émotions aux autres. Bertie peut être vue comme quelqu'un de naïf, mais il n'en est rien. Ses parents sont un couple atypique. Sa mère est une archéologue spécialisée dans les rites funéraires mésopotamiens et son père est ingénieur mécanicien dans l'industrie automobile. Le week-end, depuis leur maison en Bretagne dans la périphérie rennais, ils fabriquent des icônes celtiques païennes. Après hypokhâgne, Bertie a intégré les Beaux-Arts de Paris. C'est là qu'un professeur l'a invitée à identifier sa pratique à partir de son soi intérieur sensible, et à faire de ses faiblesses, sa force. Ainsi, depuis son master, elle a orienté sa pratique vers un travail conceptuel invisible. Elle modifie les espaces d'exposition sans que personne ne s'en rende jamais compte. Elle repeint les murs blancs en blanc, elle déplace de quelques centimètres les radiateurs, elle pivote discrètement un socle de la réserve, etc.

Aujourd'hui, Bertie est en seconde année de doctorat à la Sorbonne. Sa thèse porte sur la circulation des œuvres et des cultures relatives aux migrations dues au changement climatique. C'est sa bourse de doctorante qui lui permet de vivre car sa pratique trouve difficilement des accroches auprès des galeristes, des résidences et des bourses artistiques. Elle espère que son futur statut de docteur changera la donne et que sa pratique sera enfin reconnue par ses pairs. Après son périple et sa révélation sur les îles, Bertie continuera d'être artiste, elle déplacera sa pratique d'art invisible vers l'organisation de visites guidées de sites représentatifs de désastres écologiques (Tchernobil, Bure, AzF, la Seine-Saint-Denis et l'autoroute A1, etc.).

«Il est un jeu de savoir qui s'exerce dans un espace-temps déterminé. Feindre veut dire d'abord forger, élaborer des structures intelligibles et non pas proposer des leurres¹⁰⁴».

Yannice

Yannice a 34 ans. C'est un jeune homme qui manie à la perfection la rhétorique. Il a un humour acerbe. Il peut parfois être perçu comme quelqu'un d'arrogant et d'opportu-

¹⁰⁴. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique* (Paris: Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000)

niste, mais c'est avant tout quelqu'un qui a peu confiance en lui et qui a un problème de reconnaissance. C'est un être érudit, au courant des mouvements du monde de l'art contemporain.

Yannice a grandi à Nice. Le monde de l'art a été pour lui une manière de s'extraire de son propre monde, celui de ses parents. Il a honte de sa famille. Il est en crise avec son père qui était tailleur de pierres à Cassis. Après sa Licence à la Villa Arson, il a poursuivi son cursus artistique à la St Martin School of Art à Londres. Il a un travail artistique très malin, à l'image de sa rhétorique. Il développe des protocoles qui dénoncent d'autres protocoles. Entre autres, sa pratique est double. Il fait un travail de perruque. La journée, il travaille à Toulon dans des chantiers navals où il apprend à faire des charpentes de bateaux et, la nuit, il se sert des matériaux du chantier pour sa pratique artistique. Cela lui permet d'exposer des morceaux de charpente dans des salles d'exposition. Il veut lui aussi construire des ponts entre les gens. Il veut pousser les murs des white cube avec ces charpentes en bois. Il va parler à des coquillages, qui vont lui permettre de comprendre qu'il ne faut plus prétendre mais être. Ensuite, il rencontrera Daniel Muren, qui patauge dans l'eau et qui lui laissera entendre qu'il doit sortir de l'art pour s'apaiser. Après sa révélation, Yanice décide d'arrêter d'être artiste pour œuvrer. Il se servira de ce qu'il a appris dans les chantiers navals pour construire un Shelter abritant des pratiques d'artistes. Après son périple sur les îles, Yannice réorientera son amour de l'art vers les artistes plutôt que les œuvres d'art.

Yannice a donc un caractère romantique. Il a un peu peur du changement. Il a peur de bouger par peur de se perdre lui-même, ce qui présage du fait qu'il préfère rester à sa place. Même s'il sait que quelque chose doit bouger. Il se laisse alors happer par le voyage sur les îles des miraculés tout en sachant que, comme il dit :

Je sens que ça va être difficile de rentrer après ça... sans avoir l'impression que quelqu'un se pose sur ma poitrine... comme un gros bloc de béton qui fait au moins sept fois mon poids, ma tête tourne déjà... Chaque mouvement sera difficile, mon système d'équilibre sera dysfonctionnel... Mais je me relèverai petit à petit...

Les autres personnages – Qu'avons-nous à apprendre des non-humains en vrai?

Ceux que l'on appelle les non-humains, c'est ceux avec qui nous sommes en interaction constamment, et que les personnages d'I C S H considèrent et qui en retour leur

permettent de mieux se sentir considérés: les animaux, les plantes, les fonds marins, les virus, le CO₂, les glaciers... Les ethnologues ont découvert, il y a bien longtemps, que mis à part la société occidentale, les autres sociétés humaines cohabitent avec le monde non-humain. C'est donc sur le mode de la séparation comme ici en Occident que nous nous sommes construits, sans eux. Dans d'autres sociétés *«il n'y a pas la nature d'un côté, une nature refermée sur elle-même et de l'autre, l'humanité, une entité à part entière, qui impose une position de surplomb sur le reste, non, les frontières de l'humanité ne s'arrêtent pas aux frontières de l'espèce humaine¹⁰⁵»*.

I C S H essaie, par le biais des enquêtes et de la fiction filmique, de montrer que toutes les entités non-humaines peuvent être traitées comme de nouveaux partenaires sociaux avec lesquels on peut composer. Ces entités peuvent nous aider à inventer d'autres manière de penser et d'agir. Si l'écologie est un lieu peuplé d'êtres vivants, des rencontres et des interactions sont possibles et représentables. La curiosité d'I C S H pour l'insularité (Villa Arson, îles de Lérins) comme milieu de vie convoque un bestiaire particulier. Faisant des non-humains insulaires des acteurs du film, I C S H a cherché à rendre tangibles et visibles les conséquences des activités humaines sur l'environnement. Il montre comment nos rapports sociaux se sont construits et comment ils pourraient évoluer. C'est en développant des pistes de remédiation qu'I C S H raconte une histoire qui propose de ralentir, de s'arrêter, pour observer, communier avec les autres vivants. Et de proposer une autre version de nos rapports respectifs. I C S H est un projet qui *«fait appel au développement et à la coexistence d'une pluralité d'épistémologies, de savoir et de systèmes de valeurs, vernaculaires et scientifiques et artistiques, dans une forme d'héritage d'études post-coloniales. Il s'agit de relire le passé autrement et de ré-apprendre à vivre avec le vivant, selon une compréhension élargie et critique d'un monde commun¹⁰⁶»*.

Le personnage de Damien incarne l'île

Pourquoi l'art des relations s'est-il perdu entre toutes les communautés vivantes? Le personnage de Damien est justement le médiateur qui permet de renouer avec le lien que nous avons perdu avec la terre. Lui, a un rapport à son île plus que fusionnel. Il permet,

¹⁰⁵. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris? NRF : Gallimard, 2005). P.

¹⁰⁶. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. par Philippe Pignarre, Les Empêcheurs de penser en rond (Paris: La Découverte, 2017). P.

par sa propre expérience, de glisser le mot aux autres, qu'il est finalement possible de se remettre en situation de ressentir avec le corps, l'esprit, le langage notre lien intime avec le sol, le vivant, les végétaux, les plantes... C'est au travers de la parole, que l'agent forestier incarne l'île. Il montre que chaque espèce peut composer un monde en soi, qu'il n'y a pas un monde que chacun voit à sa manière, mais plusieurs de mondes superposables.

Mais comment fait-on pour passer d'un monde à l'autre? Il faudrait partir des notions de continuité et de discontinuité pour comprendre ces rapports d'échelles. Car a priori, ils sont différents. Les continuités de mondes se mesurent par un groupe à l'intérieur duquel il y a des humains et des non humains, qui ont des formes différentes, mais qui malgré tout ont une origine commune. «*Un monde discontinu serait alors un monde où on se partage des qualités identiques, physiques et morales qui serait lui-même parcouru d'autres mondes*¹⁰⁷».

L'île

L'île regorge de mondes car elle est parcourue de multiples récits. Elle est souvent porteuse d'imaginaire proche des utopies politiques. Le mot *utopie* est porteur de deux significations contradictoires: le non-lieu et le bon lieu. Les utopies contiennent dans leur ADN l'idée que la communauté serait adéquate comme forme de vie sociale, que la politique pourrait enfin se réinstaurer. Cette île est le support de tous les possibles, le lieu où tous les désirs seraient jouables. Elle se trouve être incarnée en plus de l'être dans sa géologie et sa naturalité par Damien, l'agent forestier, qui va faire la connaissance de Bertie.

Après une dispute, ils se séparent et rencontrent leurs révélations respectives. Damien et Bertie se rencontrent dans une clairière. Lui coupe du bois, il lui explique ce qu'il fait là, et finit par lui offrir par des mots techniques une révélation quant à son manque de communication avec la nature. Elle manquait sans vraiment le savoir de rapport à la nature. Ce sera par les mots qu'elle se sentira à nouveau entièrement terrienne. C'est par un «orgasme poétique» qu'elle retrouvera la nature, comme jamais elle n'avait imaginé en être si proche. Sa vision se joue à l'endroit de sa nouvelle relation avec le vivant. Elle se sent enfin rassurée, reliée, grâce à cette vision.

¹⁰⁷. Philippe Descola et Pierre Charbonnier, *La composition des mondes*, Champs (Paris: Flammarion, 2017) p.16

Damien emmène ensuite Bertie et Viviane dans son cabanon d'agent forestier et leur explique ce qu'il fait sur l'île. Il décrit la naturalité de l'île (les erreurs historiques de plantation de la forêt, ainsi que le dérèglement climatique). Damien, est le cœur de l'île, il pense île, il parle île, il est île. Une lampe rose de sel bat pendant que les personnages parlent, la musique (Krotz Struder) est une Folk allemande. Tout va bien, on est chez Damien. Bien qu'ayant l'air renfermé, il se trouve être charmant, gentil, drôle, sophistiqué, hospitalier. Dans le cabanon, seule Bertie pourra vraiment entrer en communication avec lui, puisqu'il lui a transmis dans la forêt la connaissance de son terrain, de la nature et des êtres qui cohabitent. Grâce à l'île et Damien, elle apprendra de nouveau à écouter le monde extérieur, à se lier à lui, pour être créative (en plus de son soi intérieur déjà très sensible). La révélation de Bertie est très puissante.

L'art est un fruit qui pousse à l'intérieur de l'humain. C'est la raison qui nous convainc de cette douce folie, que nous sommes au-dessus de la nature. J'étais de celles et de ceux qui jouissaient passivement du spectacle de la destruction.

C'est fini tout ça. Le plaisir que ça procurait en moi était addictif. Tous ces mouvements terrestres, climatiques... incontrôlables... je les regardais comme dépossédée de tous ses... de tous mes pouvoirs. Aujourd'hui, je ne peux plus faire ça depuis que j'ai compris où je me situais sur l'échelle du vivant.

Vaut-il mieux un monde sans humains ou un monde sans art... Vaut-il mieux une nature sans humains ou une nature sans culture?

C'est le personnage de Damien qui permettra à Bertie, Yannice et Vivianne de déplacer ce à quoi ils *croyaient* en arrivant sur l'île. Ils pensaient que si *tout peut être de l'art*, un monde commun peut advenir. Ils éprouvent après cela, tout simplement, un sentiment d'appartenir à un commun terrien.

L'effet de Damien / L'île sur Bertie

Les trois personnages peuvent ainsi, même s'ils ne le disent pas dans le film, se poser des questions d'ordre esthétique concernant le rôle de l'art dans la défense de la nature. Est-ce qu'une œuvre est capable de penser le ravage écologique contemporain?

– Mais comment on fait là pour continuer à vivre dans ce monde malade?

– *Regarde ce qu'on a fait... Je regarde tout ça comme un spectacle. C'est peut-être une attitude que*

je me donne. OU alors je jouis du spectacle de la destruction.

- *Que faire au fond pour contribuer? Je n'ai aucune envie d'esthétiser ce monde malade moi.*
- *C'est quoi ce concept de Nature dont on parle en ce moment? Je me situe où, moi à l'échelle du vivant? Moi je suis sûre que l'art à son origine n'était pas qu'autocentré, je le sais.*
- *Un monde sans l'homme, ou un monde sans art... un monde sans art... La nature sans l'homme, l'homme sans art. C'est amusant non? Un art sans homme mais fait par l'homme ça change pas grand-chose par ailleurs.*
- *Un châtement divin, la fin de l'espèce!! Et ça te fait marrer toi. L'homme marquerait-il la fin de l'Histoire?*
- *Et si c'était vrai qu'on descend des singes? ça changerait quoi?*
- *La nature souffrante, je souffre la nature. Ça va bien vos trucs d'apocalypse là...*
- *Moi si vraiment je devais recommencer à faire de l'art, je l'aimerais plonger dans l'invisible prêt à faire vaciller toutes les échelles de nos représentations de l'univers. Ce serait beau, non?*
- *Mais les choses se compliquent, se tordent très vite. À quoi bon tout ça? La quête du vivant, se sentir l'égal de la nature? On ne se prend pas pour de la merde à penser qu'avec l'art on peut sauver le monde, non?*
- *La forêt est vivante, par définition, il n'a donc pas sa place dans l'espace du musée, sommes-nous pas finalement dans un grand diorama? Tout n'est que fiction, illusion?*
- *Et si on jouait? Cette île, parce qu'elle est limitée et qu'il y a un seuil à franchir, parce qu'elle représente l'endroit de tous les possibles, de la plus petite parcelle du monde à sa totalité, parc que direct, une île c'est un imaginaire, des strates et des strates d'imaginaires même. Se situent ici. Qu'est-ce qu'on peut bien faire avec tout ça...*
- *On est dans quelle nature ici? Est-ce que cette nature peut nous aider à créer quoi que ce soit? Est-ce que je peux aider la nature à aller bien? Mieux?*
- *La «première nature» c'est la nature préservée de tout contact humain, la seconde c'est l'agriculture et toutes sortes de modifications du paysage qui l'a transformée, et enfin le concept de troisième nature serait la rencontre parfaite entre nature et culture.*
- *Pour moi ces trois «natures» sont aujourd'hui indivisibles. Reprenons là ... on fait quoi là en fait?*
- *Ne pas, s'il vous plaît se sentir mal chez moi... S'accabler est derrière, donc Ok. Faut entrer dans un mouvement plus vaste, non?*
- *Un combat désespéré, celui des humains, de notre milieu de vie, le temps de l'action.*
- *Je sens ton pouls dans ton cou.*

Ces dialogues n'ont pas été utilisés mais ils nous laissent entendre le mouvement nécessaire que les trois artistes sont sur le point de réaliser. Bien sûr cette période reste trouble, mais maintenant laissons des choses derrière, avançons et assumons parce que nous avons identifié les erreurs de notre culture occidentale. La co-construction peut être désormais possible. Dans sa révélation, Bertie parle de sa fascination pour les catastrophes naturelles comme œuvre majestueuse. Qu'est-ce que cela peut-il bien nous apprendre d'elle? Mais surtout de notre société? Le monologue de Bertie est inspiré de ce qu'a dit Lévi-Strauss quand il parle des Indiens d'Amazonie qui selon lui annoncent un avenir bien incertain quant à une catastrophe écologique globale à prévoir :

« Nous nous identifions à ces peuples que nous avons condamnés au moment où nous découvrons que nous sommes les prochains sur la liste. En faisant mine de les défendre, mais trop tard pour les sauver, c'est nous-mêmes, plutôt, que nous plaignons et voudrions protéger. Nous-mêmes, c'est-à-dire une humanité devenue trop nombreuse sur un espace terrestre qu'elle ne peut agrandir, réduite de ce fait à se coloniser elle-même en quelque sorte. (...) En allant partager leur existence, les ethnologues (...) recueillent les leçons d'une sagesse dont l'Occident pourrait s'inspirer s'il voulait éviter qu'une humanité trop imbuë d'elle-même, prompte à détruire tout ce qui n'est pas elle, ne dispose plus d'aucun glacis protecteur pour se prémunir de ses propres atteintes¹⁰⁸ ».

Bertie a compris qu'il était nécessaire de prendre parti et d'ouvrir les yeux sur ses erreurs afin de ne pas poursuivre dans cette voie. Son monologue s'inspire aussi d'un texte de Hans Harp qui dit :

« L'art est un fruit qui pousse dans l'homme, comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère. Mais tandis que le fruit de la plante prend des formes autonomes et ne ressemble jamais à un aérostat ou à un président en habit, le fruit artificiel de l'homme fait preuve la plupart du temps d'une ressemblance ridicule avec l'aspect d'autre chose. La raison suggère à l'homme qu'il est au-dessus de la nature, qu'il est la mesure de toutes choses. Ainsi l'homme pense pouvoir engendrer contre les lois de la nature tandis qu'il crée des monstres. [...] J'aime la nature, mais non ses succédants. L'art illusionniste est un succédant de la nature¹⁰⁹ ».

¹⁰⁸. « <https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/05/31/le-prince-bernhard-des-pays-bas-a-remis-le-prix-erasme-a-m-claude-lev> »

¹⁰⁹. Hans Harp, À propos de l'art abstrait, Cahiers d'Art, Paris, 1931, n°7-8 p.358

Quant à Damien, il sait bien que les îles sont habitées, représentées, qu'elles abritent de nombreuses sociétés humaines, mais surtout non-humaines, des entités de toutes formes. D'ailleurs, il cherche à l'exprimer aux autres. Dire que la forêt est multiple, qu'elle échappe à la civilisation, bien qu'elle soit aussi exploitée par l'Homme. Il pense que la forêt permet de s'engager vers des nouveaux commencements... Quand Bertie lui demande : à partir de combien d'arbres, parle-on d'une forêt ? Il lui explique qu'une forêt se lit dans une souche car on voit les traces de l'histoire des arbres. Des arbres tentent d'exister, d'autres d'apparaître, de sortir de l'ombre, de résister. Damien se *nounoie* car, il est lui et en même temps l'île qui ne peut être dissociée de ses forêts. Le *nous* permet de maintenir en vie, de réinstaurer notre rapport homme-nature, de comprendre les liens qui se tissent au quotidien entre les différentes temporalités qui nous traversent. Passant du « nous » au « je », Damien permet dans le film de rendre visible comment, de l'individuel au collectif, l'organisation collective permet de repenser nos interactions. Invitant aussi bien l'intime que le politique, passant du « nous » au « je » et inversement, cette parole chorale, cette foule, chercher à inverser nos systèmes de représentations.

Le jeu de la forêt

« Dans la forêt, aucune direction n'est dégagée, aucune lumière durable. Dans le vent et l'eau, la lueur du soleil ou des étoiles, s'insinuait toujours l'écran des feuilles et des branches, des troncs et des racines, l'obscurité, la complexité. De petits sentiers couraient sous la ramée, contournaient les troncs, enjambaient les racines, ils n'allaient pas droit, mais cédaient au moindre obstacle, tortueux comme des nervures. La terre n'était pas ferme et sèche, mais humide et légèrement élastique, produit de la collaboration des êtres vivants, avec la mort lente et complexe des feuilles et des arbres ; le parfum de l'air subtil, doux et varié. Jamais la vision ne pouvait s'étendre, à moins de relever la tête pour entrevoir les étoiles au-delà des feuillages. Rien n'était uni, sec, clair ou aride. Il y manquait la révélation ? Impossible de voir tout d'un coup : rien d'assuré ¹¹⁰ ».

Cette scène montre les trois personnages qui viennent d'arriver sur une plage. Ils jouent un jeu activé par la parole. Ils s'amuse de quelques citations tout droit sorties de livres d'art, fument, et font ce pseudo test de psychologie relationnelle. Ce test de la promenade dans la forêt se déroule lui-même en bordure de forêt. Ce jeu est un prétexte pour montrer qu'au fond, même si on part en groupe c'est l'individu qui le constitue. Les réponses aux questions posées indiquent un intérêt qu'ils ont chacun pour

¹¹⁰. Caeymaex, Despret, et Piéron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, p.23

certaines valeurs, pour certaines tendances qui leurs sont propres dans leur vie respective et personnelle. Le pouvoir de la parole permet avec ce jeu de convoquer la forêt et des actions précises. Et c'est, comme les cartes de Vivianne, ce qui va advenir de leur voyage sur l'île.

Les cartes – Le jeu de tarot de Vivianne comme personnage à part entière

«Un monde réel, pas le monde réel, celui qui serait un état de choses à décrire fidèlement. S'il y a une réalité, c'est d'abord celle de notre ignorance qui reste abyssale, et s'il y a un engagement à la fidélité, ce n'est pas envers le monde «tel qu'il est», c'est-à-dire tel qu'il serait capable de faire la différence entre les fidèles et les infidèles, entre l'objectif et l'illusoire ¹¹¹».

Vivianne parle avec ses cartes et ses cartes la font parler. Elle utilise un langage prophétique qui l'aide à entrevoir le moment présent. Ce sera sa libération à elle. Elle sait. Elle sent que comme le dit Isabelle Stengers *«les mots exigent toute notre attention – pas question de protester que l'on est innocent de ce qu'ils convoient lorsqu'on les utilise. Mais elle est correcte à sa manière. Pas question non plus de chercher des mots «innocents», ceux que l'on pourrait employer en toute confiance ¹¹²».*

Vivianne s'invente un paysage fait de mots, de concepts, où tout est lié, où tout prend sens, participe d'un réseau. Ce réseau est produit autant par des images que par des concepts anciens, par l'interprétation par rapport au passé, par le rapport au futur, et par l'atteinte du présent. Cette constellation engage le spectateur, l'invite à questionner sa propre expérience du présent. Ces cartes impliquent directement sa responsabilité et l'interdisent de pouvoir dire un jour, je n'ai pas voulu ça. Vivianne, malgré sa joie et sa convivialité, est une grande angoissée des conséquences. Elle est prête à expérimenter de nouvelles expériences qui, par ce qu'elles peuvent la décontenancer, sont capables de lui donner des clefs de vie et non de survie. Vivianne cherche les pentes dangereuses qui l'aideront dans sa quête. Ni sainte, ni coupable, elle est une intermédiaire, une passeuse. Comme elle dit dis-moi comment tu racontes, je te dirai à la construction de quoi tu participes.

¹¹¹. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (Paris: La Découverte, 2013). P.13

¹¹². Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* (Paris: La Découverte, 2013). P.25

Les cartes de tarot sont un support de discussion pour Vivianne, une manière de créer un lien étroit, avec des spectateurs/acteurs du monde de l'art contemporain. Sur les îles, ses cartes s'envoleront et la laisseront seule avec sa faculté de comprendre les liens entre le passé, le présent et le futur, ce qu'elle cherche de manière intime, car elle n'arrive pas à se situer dans le temps. Une fois que les cartes se seront envolées, une fois qu'elle aura compris sa vision, Vivianne commencera enfin à penser au présent, à s'exposer sans se cacher derrière son protocole de divination. Elle pourra enfin annuler son bégaiement du temps et s'ouvrir sincèrement aux autres.

Les coquillages

Les coquillages ont une place privilégiée. Ils participent de la nature de l'île. On les voit scintiller sur une plage. C'est après la dispute des trois artistes qu'ils sauront apporter à Yannice sa première vision. Ils lui permettront de faire tomber son masque d'artiste, son masque qui l'oblige tant bien que mal, en tant qu'artiste, à être, un peu malgré lui, ironique. Ceci ne lui convenant plus. Il a alors besoin de comprendre que l'art n'est pas le seul endroit où on peut œuvrer. Les coquillages lui parlent sans que l'on ne les entende... mais Yannice, lui, les entend bien. Il comprend à ce moment que tout va bien, que rien ne sert de prétendre, qu'il suffit d'être pour œuvrer. Il a besoin de faire, de fabriquer un monde, son monde. C'est pourquoi il décide de partir, de rentrer, et parvient enfin à se sentir plus léger. Et c'est là qu'il fait la rencontre avec Daniel Muren.

Daniel Muren et Yannice

Incarné par un acteur qui lui ressemble (Carol Bucher), Daniel Muren est convoqué ici parce qu'il représente à la fois l'art moderne, sa contestation, son travail *in situ* et donc en «dehors des institutions. Il porte un costume de bain fait sur mesure avec les dimensions exactes, des rayures de Buren, 8,7 cm, imprimé avec la technique de la sérigraphie à L'ENSCI (école de création industrielle de Paris).

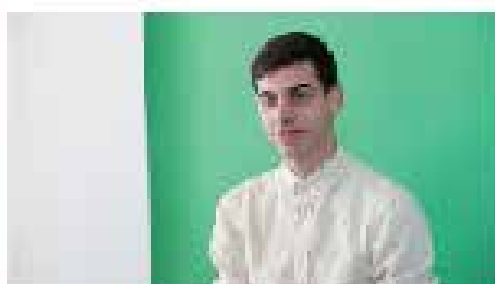
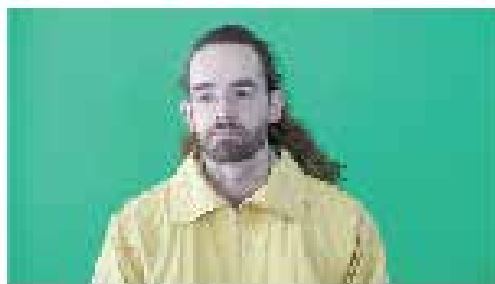
En pleine mer, Yannice croise Daniel Muren. C'est là qu'il lui souffle l'idée qu'il est temps de prendre le large.

Les critiques

Où en sommes-nous avec la tradition de l'art critique, de la critique d'art? Avec beaucoup de bienveillance, en écrivant le scénario, nous nous sommes demandées comment la critique d'art ouvrait le débat sur les questions de l'art et de l'environnement. Dans le film, c'est à voir avec des yeux amusés, on voit deux critiques commenter, fomenter, rêver, ce que font les trois artistes sur cette île. Parce que les commentateurs sont essentiels à l'art, il semblait important de les convoquer. On voit donc deux critiques, qui représentent la manière dont l'histoire de l'art a créé ces personnages: Dgidgi Huberman et Alain Farfall (le critique imaginaire d'un artiste contemporain, Hubert Renard). Ils sont sur le continent à regarder avec des jumelles, l'île où nos trois artistes évoluent tant bien que mal. Ils se remémorent, en buvant du rosé, la grande époque des performances sur la côte d'Azur. Celle où les artistes, grâce à leurs performances étaient motivés par l'idée de faire passer des messages politiques aux spectateurs. Les deux critiques s'imaginent que nos trois artistes (qui ne se doutent de rien, qui ne sont pas dans un moment de représentation qu'ils critiquent) sont face à la dernière performance de la Côte d'Azur. Ils se questionnent entre deux coups de jumelles, et deux gorgées de rosé, sur leur propre statut de critique. Ils se demandent quel peut bien être leur lien avec les artistes, avec la critique elle-même, les récits rapportés, leur propre existence. Les critiques sont des narrateurs omniscients qui commentent ce qu'ils pensent, ce qui se passe. C'est une autre parole qui tient lieu de monde et qu'il était important de montrer.



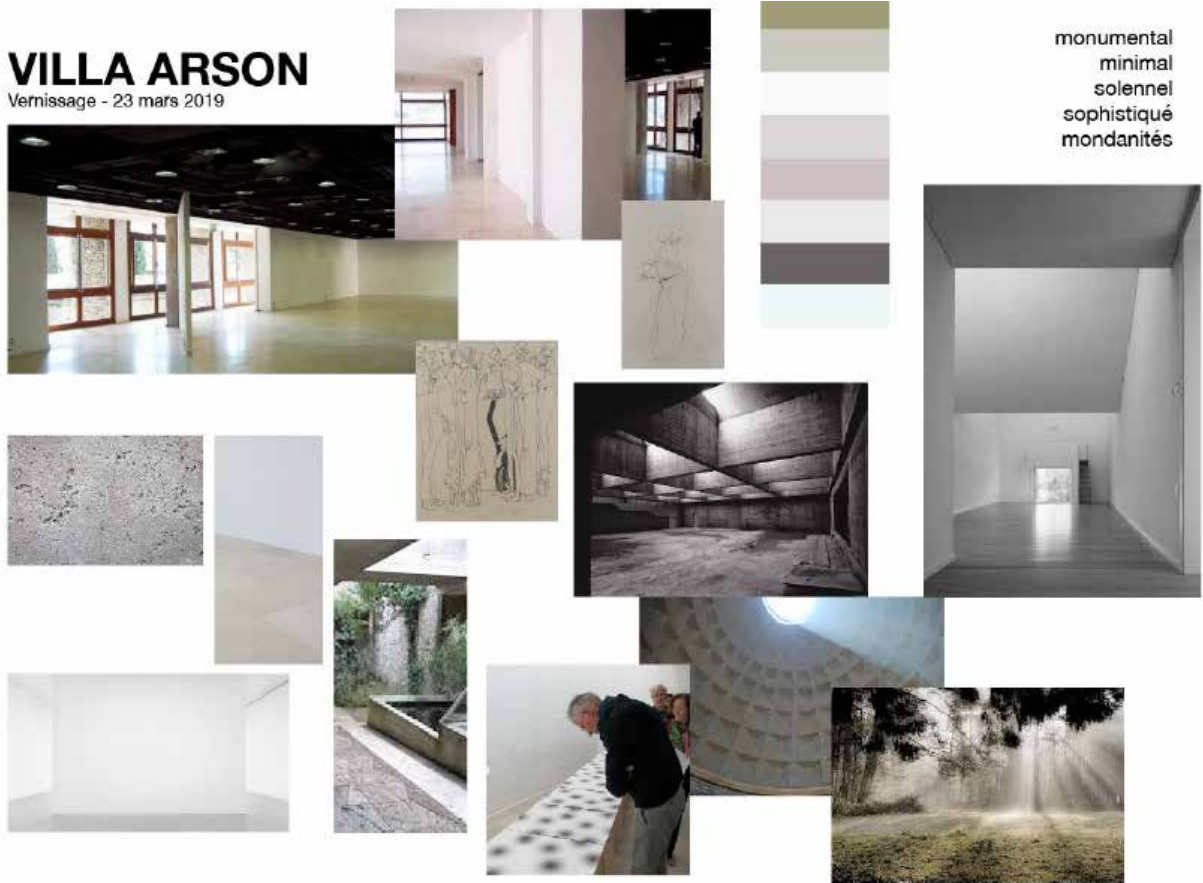
□ Casting fait avec les étudiants à la Villa Arson, I C S H le film, 2019



[1] Casting fait avec les étudiants à la Villa Arson, I C S H le film, 2019

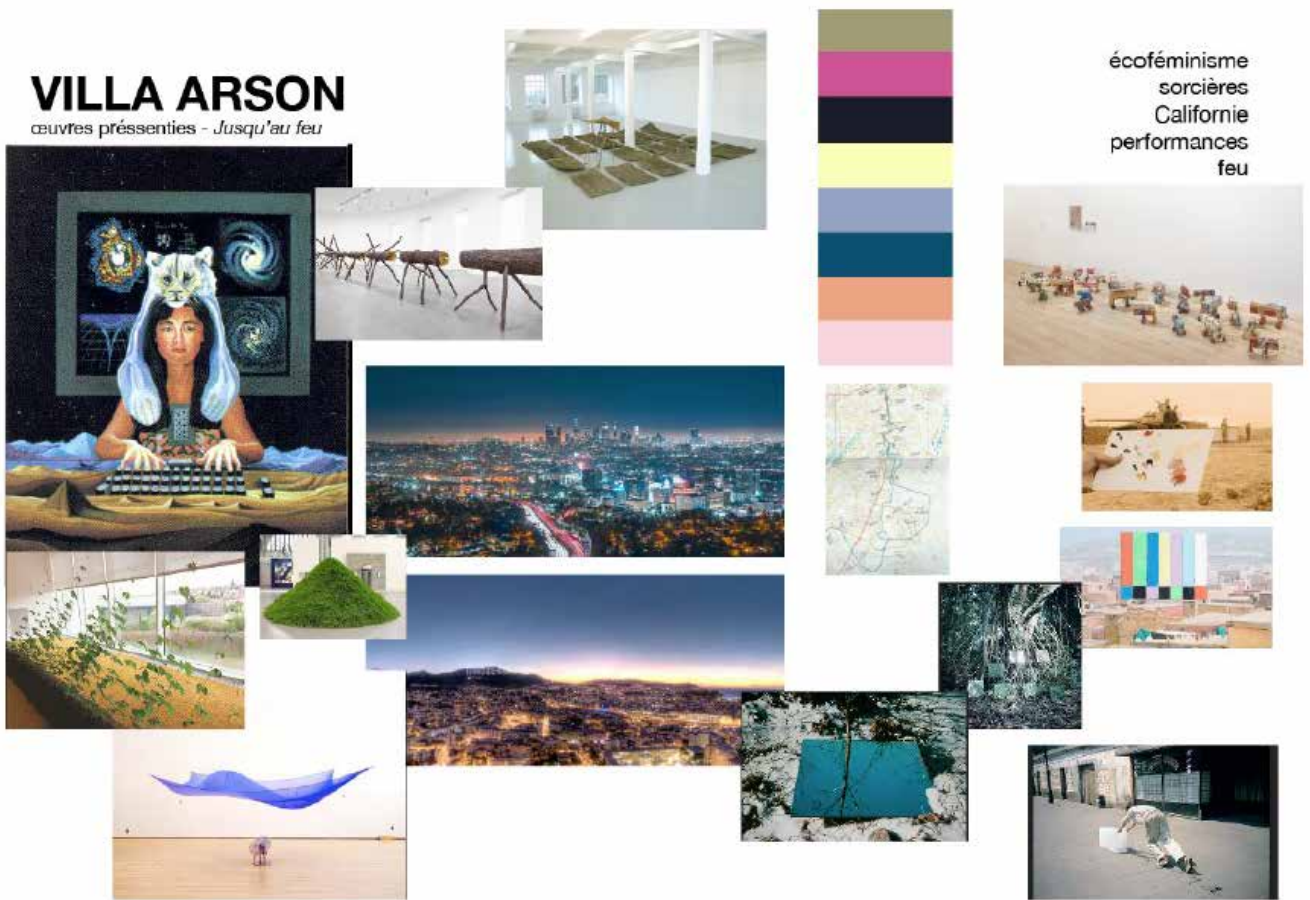
VILLA ARSON

Vernissage - 23 mars 2019



VILLA ARSON

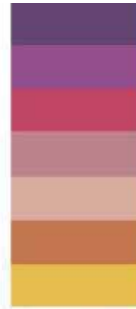
œuvres présentes - Jusqu'au feu



[1] Moodboard, réalisé par Laura Bücher, cheffe décoratrice pour I C S H, 2019

APPART CANNES - salon

Fête - avril 2019



fête
monde de l'art
réseautage
débauche



APPART CANNES - cuisine

Fête - avril 2019



contre-soirée
coin fumeurs
dialogue
intimité



[1] Moodboard, réalisé par Laura Bücher, cheffe décoratrice pour I C S H, 2019

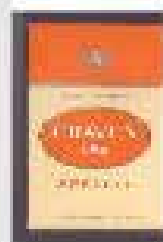
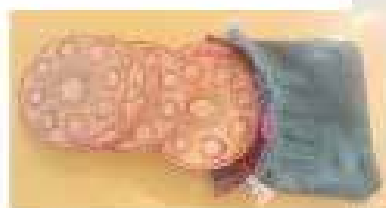


☐ Photogrammes, Sainte Rita, Chloé Sassi, I C S H le film, 2019

☐ Casting, Sainte Rita, Chloé Sassi, I C S H le film, 2019

☐ Tournage, Sainte Rita, Chloé Sassi, I C S H le film, 2019

VIVIANNE





□ Photogrammes, Vivianne,
Edith Mailaender, I C S H le film, 2019



⌈
Photogrammes,
Vivianne,
Edith Mailaender,
I C S H le film,
2019

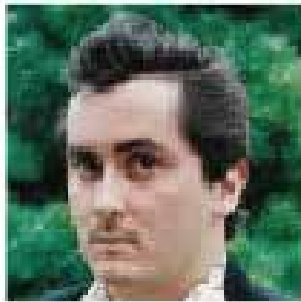


BERTIE





DAMIEN et BERTIE



YANNICE



[1] Moodboard, réalisé par Laura Bücher, cheffe décoratrice pour I C S H, 2019



VIVIANNE, BERTIE et YANNICE - marches









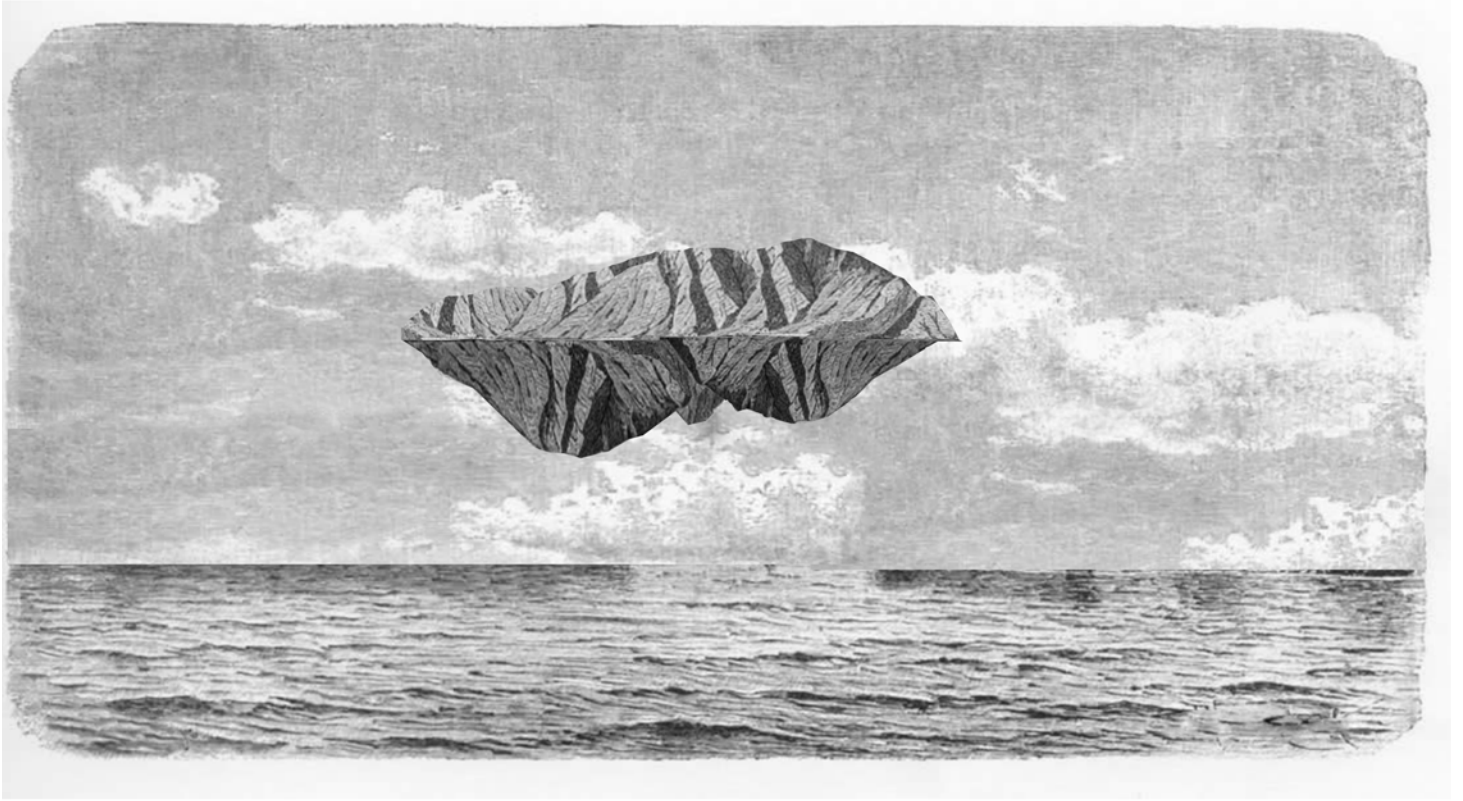
I would love so much







[1] Photographie trouvée aux archives départementales des Alpes Maritimes, 2018



[1] Photographie trouvée aux archives départementales des Alpes Maritimes, île flottante, 2018













☐ Les critiques, Claire Migraine, Gary Bigot, I C S H le film, 2019

☐ Tournage de la scène des critiques, I C S H le film, 2019

page suivante ☐ Photogrammes, I C S H le film, 2019





[1] Tournage de la scène
des critiques, I C S H le film, 2019

VI. LE CINÉMA – MÉDIUM PRIVILÉGIÉ POUR INVENTER UNE ONTOLOGIE
RELATIONNELLE HUMAINS-NON HUMAINS

Le cinéma semble être un médium idéal. Ayant dans son ADN les qualités pouvant tant de restituer cette recherche, l'image en mouvement est riche d'expériences partageables. Stanley Cavell (critique de cinéma et philosophe), décrit le cinéma comme l'art qui ne décrit pas « *le grand lointain mais le commun, le proche, un art qui reviendrait aux existences et aux conversations ordinaires* »¹¹³.

Le film I C S H s'intéresse au familier, à ce qui se passe autour de nous. En prêtant attention à l'existence qui mène les hommes vers un tranquille désespoir (*quiet desperation*) « *le cinéma est ce qui constitue une action salvatrice, une action forte, une action quasi de désobéissance civile* »¹¹⁴.

I C S H revendique ce commun, celui défini par H.J. Thoreau :

« *Je ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque, ni ce qui se fait en Italie ou en Arabie, ni ce qu'est l'art grec, ni la poésie des ménestrels provençaux, j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas et suis assis à leur côté. De quoi voudrions nous vraiment connaître le sens? De la farine, du lait dans la casserole, de la balade dans la rue; des nouvelles du bateau, du coup d'œil, de la forme, et de l'allure du corps, montrez-moi la raison ultime de ces questions?* »¹¹⁵

Il s'agirait de trouver un accès à l'ordinaire permettant de nouvelles manières d'exister, afin « *d'instituer un rapport inédit au quotidien et de rejoindre le politique* »¹¹⁶.

Le commun se montre bien volontiers par le biais du cinéma. On peut dire qu'il est donc toujours l'objet d'une enquête, d'une quête et que cette quête est un voyage incroyable qui n'est pas donné, qui s'observe dans un premier temps pour tenter de se constituer. Et si le cinéma pouvait non pas illustrer mais créer ce mouvement vers cette quête commune? Cette inquiétante étrangeté peut voir le jour grâce au cinéma,

¹¹³. Stanley Cavell, Elise Domenach, et Christian Fournier, *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* (Paris: Bayard, 2003) p.12

¹¹⁴. Sandra Laugier, « Le commun comme ordinaire et conversation », *Multitudes*, n° 45 (2011): 104-12

¹¹⁵. Ralph Waldo Emerson, « L'intellectuel américain The American Scholar », trad. par Sylvie Chaput, *Horizons philosophiques* 10, n° 2 (2000): 25-52, <https://doi.org/10.7202/802933ar>.

¹¹⁶. Laugier, « Le commun comme ordinaire et conversation »

parce que «*sans cette confiance en notre expérience, qui s'exprime par la volonté de trouver les mots à dire, nous sommes dépourvus d'autorités dans notre propre expérience*¹¹⁷».

Faire l'expérience du récit au cinéma, c'est donc se confronter à cet objet si particulier, qu'on peut décrire comme quelque-chose en mouvement, comme un objet passant, qui provoque des sensations et des expériences inédites.

Essayons maintenant de décortiquer de quelle nature est «*la réalité du mystère que constituent ces objets qu'on appelle des films, qui ne ressemblent à rien sur la terre*¹¹⁸».

L'image cinématographique accentue les passions, le caractère envahissant et obstiné des choses. Elle est ce qui nous fait nous sentir dépassés, car nous ne sommes que de simples mortels avec, on ne le sait que trop, plein de limites. Le cinéma existe précisément pour repousser ces limites. C'est alors, en essayant de parvenir à juxtaposer des réels qu'il y parvient. «*L'intérêt est à la fois critique et théorique qu'il y a à examiner le procédé de juxtaposition des réalités, c'est de nous permettre de faire ce que doit faire toute lecture d'un film, expliquer pourquoi les images sont ce qu'elles sont, dans l'ordre où elles sont et par exemple dire ce qui motive les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra*¹¹⁹».

C'est grâce au jeu de la forêt, des tirages de cartes, de la rencontre avec les coquillages, de Muren ou de Damien que la juxtaposition des réels, des êtres, des objets et des temporalités forme le centre du film. À l'aide d'ellipses, de champs contre-champs, de paroles incarnées, de cuts, on peut insister sur une chose plus qu'une autre, qui d'un coup vient perturber le récit, le contredire, le complexifier, le densifier, le clarifier. Cette déviation devient parlante, importante. Elle permet d'ajouter une strate au récit, voire de devenir la clef de la narration. «*Ces objets existent, et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes. Les objets morts sont toujours vivants. Les personnes vivantes sont souvent déjà mortes*¹²⁰».

¹¹⁷. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*

¹¹⁸. Cavell, p.35

¹¹⁹. Cavell, p.83

¹²⁰. Cavell, p.87

Le cinéma repousse les limites en général et surtout les nôtres. Le procédé cinématographique peut alors nous aider à nous augmenter d'expériences et de vies complexes. C'est une nouvelle nature des modes d'existence et des régimes de vérités qui s'énoncent comme telles. On peut ajouter qu'au cinéma les objets sont déjà déplacés de leur réalité propre, les êtres aussi. Nous sommes alors en capacité de dire que nous, spectateurs d'un film, nous déplaçons avec eux. Être spectateur, c'est sortir de notre réalité pour en appréhender de nouvelles, pour ouvrir des possibles.

VI.1 COMMENT PENSER L'ÊTRE, L'AGIR ET FAIRE POLITIQUE GRÂCE AU LANGAGE ?

Le cinéma convoque la parole. Est-ce possible que l'engagement puisse se faire avec les mots? *«Les mots, d'après l'expérience que j'en fait, sont des forces matérielles-sémiotiques, ils remplissent la bouche. Ce sont des créatures de la terre, des entités douées d'une grande force et elles ne sont pas nécessairement sous contrôle, elles ont une matérialité et une force qui leur est propre. Les mots ne sont jamais tout simplement des mots, le discours jamais tout simplement du discours, la textualité jamais tout simplement de la textualité. Il y a en eux une sorte d'ici et maintenant matériel-sémiotique. Et on en revient à la politique car c'est être engagé dans ces faire-monde, devenir du monde. Les mots sont des pouvoirs de faire monde, ils font des choses¹²¹».*

Alors, si l'anthropologie part de l'ordinaire, si des récits comme celui d'Ulysse prônent un retour chez soi, si des actions situées permettent d'agir sur le quotidien, I C S H, a cherché ce qui nous est commun, le langage comme outil de récit. Ce qui nous est commun est aussi bien le sol, les ressources naturelles, que cette faculté d'être des êtres communicants. *«Une langue ne se réduit toutefois nullement à ce qui peut en exister dans l'esprit de tel ou tel de ses locuteurs individuels: c'est très précisément entre eux qu'elle existe dans l'espace commun qui leur permet tout à la fois et simultanément de communiquer et de s'individualiser¹²²».*

On peut dire que le langage est ce qui nous lie. Le film I C S H a pu se fabriquer par le langage, par l'écriture d'un avenir commun. Comment le langage engage-t-il la conscience de la pensée écologique et peut proposer des actions convoquant la puissance du commun? Si le langage est ce qui permet de rendre un moment convivial ou hospitalier, il peut aussi ne pas être au service d'une productivité de ce type mais juste

¹²¹. Donna Jeanne Haraway et Florence Caeymaex, *Habiter le trouble avec Donna Haraway* (Bellevaux: Dehors Editions, 2019) p.84

¹²². Yves Citton et Dominique Quessada, «Du commun au comme-un», *Multitudes*, n° 45 (2011): 12-22

présent comme symptôme d'un état des choses. Notre attachement au langage comme pouvoir de domination sur l'autre est à renier. Voilà pourquoi les personnages d'I C S H ont parfois l'air de parler en déroulant des mots qui *in fine* forment des phrases. Le scénario a été écrit de manière que, lorsque les personnages échangent entre eux ou en solo, ils aient l'air de renouveler leur propre usage du langage. Cette notion de non-productivité du langage signifie que les mots incarnent des êtres et plus seulement des idées.

Ivan Illich parle de la convivialité comme espace qui serait l'inverse de la productivité. La convivialité est toutes les formes de relations à l'autre, au milieu et environnement dans lequel on vit en rapport à nos outils. Il parle d'outil dominant en opposition à un outil convivial. Le parallèle avec Illich, ici, serait de faire la différence entre un langage dominant et un langage ne cherchant que la forme de convivialité. Une relation conviviale est ce qui n'est pas écrit, mais qui s'invente à chaque moment. I C S H a donc cherché à mettre en avant dans sa démarche la valeur éthique plutôt que technique du langage afin d'accéder à ce que pourrait être un monde commun. «*J'appelle société conviviale une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes. Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil*¹²³».

VI.2 COMMENT LA PAROLE PEUT FAIRE OFFICE DE MONTAGE AU CINÉMA ?

I C S H est un film issu d'une recherche. Il a tenté de montrer différents univers qui, mis bout à bout grâce aux différents dialogues, aux voix off, montrent les émotions que nous ressentons au quotidien. Être réservé, froid, retenu, relâché, chaud, contrarié... tous ces états passent par la voix et participent de ce qui influence le choix des différents protagonistes et leur évolution. Tout en évitant une théâtralité trop empruntée, différentes «voix» ont été proposées. Il était important de trouver une voix particulière, une musicalité spéciale, un ton rare. Quelque chose qui vient d'ailleurs et qui est pourtant tout à fait naturel. Ce fut un des challenges. Cette voix évolue au fur et à mesure du film, pour se libérer jusqu'à l'improvisation (la scène du bateau au retour). Il y a dans I C S H, cette manière particulière de s'adresser, propre au théâtre, où l'on entend un personnage qui parle à la fois aux autres acteurs et à la salle, au public. Cette distanciation (Luis Buñuel) est précisément ce que nous avons recherché dans le parler des personnages. I C S H utilise ce double registre d'adresse. La parole est capable d'incarner des ellipses, elle devient autonome et donc un outil de montage à elle toute seule.

¹²³. Ivan Illich, *La convivialité*, Points 65 (Paris: Éditions du Seuil, 2014) p.32

Il dit :
« si tu étais un vase
cassé, tu serais ? »
Bertie de
répondre :
« moi ».
Et lui de finir
par dire :
« tu serais parfaite ».

Tout en insistant sur sa présence fantôme, la voix devient un personnage. La parole fait souvent ce lien entre les scènes. Elle devient une voix off en cherchant à faire circuler l'incarnation des personnages.

Parce que le langage est ce qui nous lie les uns les autres, le film I C S H montre que le collectif, le commun peut aider à rendre efficaces une pensée écologique, un nouveau projet politique, artistique... Si comme le souhaite le film, la parole est un outil qui aide à mobiliser la puissance du commun, la question de la voix dans une communauté ferait écho aussi bien à nous qu'à l'autre. La parole est un outil qui crée de la convivialité.

Comment la parole est-elle ce qui détermine que l'on parle au nom d'un groupe? Qu'est-ce qu'une conversation authentique? Et comment relier tous ces registres? Le parti-pris avec les acteurs du film, Rosalie Comby, Pavlos Ioannides et Edith Mailaender, a été de leur proposer de parler avec *une voix blanche*. Cette voix blanche ou intérieure est un peu comme une récitation emphatique produite grâce à une drôle d'élocution un peu inhabituelle, afin de rendre la parole et son élocution particulières. Manifestement monocorde, cette diction peut donner l'impression d'une mise à distance. Mais le parti-pris d'utiliser cette voix blanche permet précisément de relier les langages et leurs différents registres. Cette musicalité de la langue amène une dimension toute particulière. «*C'est la voix intérieure cinématographique qui révèle des intonations naturelles dépassant ainsi l'opposition artificiel/naturel impliquée par l'expression voix blanche*¹²⁴».

Les personnages ont alors, dans leur bouche, des mots, qui leur viennent d'avant, qui leurs viennent du continent, des vieilles habitudes mélangées à un présent qu'ils essaient d'apprivoiser et de construire. Ils vont, au fur et à mesure, perdre cette habitude pour entrer dans un autre registre de langage plus naturel, plus proche de ce qu'ils cherchent. L'idée était de faire exploser la parole, d'inonder cette île de mots nouveaux et de faire en sorte qu'au fur et à mesure, la parole bafouille, cherche, pour finir par s'incarner elle-même. Trouver d'autres mots, des mots donnés par exemple par les cartes de Vivianne ou par la réplique de Damien quand il remplit Bertie de mots dans la forêt, des mots dits par Yannice, souvent profonds et graves, qui permettent de jouer avec différentes fonctions, celle d'informer, celle de décrire, celle de ressentir et de générer un nouveau vocabulaire.

¹²⁴. Eugène Green, *La parole baroque: essai*, Collection Texte et voix (Paris: Desclée de Brouwer, 2001) p.34

Certains dialogues sont pourtant déchargés d'importance, surtout pendant les marches. Ils sont à prendre comme des décors, des décors sonores inhérents à l'organisation du discours dans la tête des acteurs et du groupe, qui cherche à se laisser perturber, à se laisser traverser par d'autres forces. Une drôle d'élocution apparaît et disparaît alors. Une élocution de plus en plus inhabituelle voit le jour, jusqu'au moment où le naturel revient, quand cet ordinaire tant recherché fait son apparition. Ce moment, ils le vivent dans le cabanon du forestier. Bertie, dans sa scène finale a quant à elle, une tonalité monocorde, qui peut donner l'impression d'une mise à distance mais qui cependant permet de relier tous les registres de langages depuis le début. Cette nouvelle musicalité de la langue amène ainsi une dimension particulière, la dimension de l'insularité.

La voix s'oppose au bruit. Elle invente du sens. Elle a comme fonction d'être expressive et de chercher naturellement à provoquer des émotions. (*La voix (Phônè) et du langage articulé (Lògos)*). Le ton de la déclamation cherche à atteindre cette fameuse *présence cachée*. «L'expression de *présence cachée* renvoie à une théorie du discours du pouvoir et de la représentation au double sens de ce terme : représentation désignant tout à la fois ce dont la présence répète quelque chose d'absent mais aussi ce qui autorise, atteste de sa présence comme telle¹²⁵».

Enfin cet art de la rhétorique (*spécifique à l'ère baroque*) invite et permet au film I C S H une manière de parler qui permet de lier le corps, l'esprit et les fantômes qu'ils traînent et entraînent avec eux. I C S H a donc, par la parole, cherché à faire voir «une conception du sacré intimement liée à l'esthétique : c'est dans la parole, à l'heure où la science a désenchanté le monde, que le «Dieu caché» se manifeste¹²⁶».

VI.3 L'IMAGE ET LE PORTRAIT.

Hans Belting, dans *Faces* une histoire du visage dit que «le visage est la part sociale de nous-même, le corps c'est l'appendice¹²⁷».

Dans les parties dites «documentaires» le parti-pris a été de filmer de très près les acteurs, les actions et les entités (cartes, plantes, coquillages). Cela, parce que le visage

¹²⁵. Green, *La parole baroque*, 2001, p20

¹²⁶. Green, *La parole baroque*, 2001, p.20

¹²⁷. Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, trad. par Nicolas Weill (Paris: Gallimard, 2017) p.55

est soit «*autonome et isolé, soit il mène vers une nouvelle signification plutôt que de refléter l'action comme un simple détail*¹²⁸». Le visage est ce que possèdent en propre tous les hommes. Les visages, dans I C S H, sont filmés de très près surtout quand ils entrent en contact avec les autres. En regardant ou en étant regardé, on arrive toujours au visage. On ne peut faire l'économie du visage, du proche. Pour une histoire d'échelle, il a été question de faire de nombreux face à face dans le film. Parce que les personnages se parlent beaucoup, ou qu'ils parlent beaucoup en général, parce qu'ils cherchent des réponses à leurs questions, ils s'adressent à l'autre en général. Il n'y a que dans les marches qu'ils regardent face à eux quand ils parlent. Ils ne se regardent pas parce qu'ils continuent à répéter ce qu'ils savent et qui ne les intéresse plus vraiment. Mais les regards sont mis en avant la plupart du temps. La caméra permet d'user de cet artifice du gros plan. Elle nous permet de capter ces regards qui s'échangent, ces regards qui prennent le relais de la parole. Une voix, un visage, un mouvement de caméra et rebelote.

Les gros plans sont tributaires de l'action qu'ils dévoilent, dès lors que l'action a une capacité narrative. Le tout crée des scènes et des forces directrices qui donnent des directions d'intentions au film. Le plan rapproché a toujours été une des caractéristiques du cinéma européen, il est ici radical dans ce qu'il donne et se dévoile au spectateur. Chez Eisenstein par exemple chaque visage produit son propre contexte. Les acteurs et les actrices ont été choisis aussi pour leurs visages qui renvoient à des origines différentes. Ils captent différemment la caméra et la lumière et permettent de trouver une particularité. On peut citer la scène du vase cassé que Bertie va ramasser. Damien continue le jeu de «*si j'étais*». Il dit: «*si tu étais un vase cassé, tu serais?*» Bertie de répondre: «*moi*». Et lui de finir par dire: «*tu serais parfaite*». Le regard de fin dans cette scène est touchant parce que si proche de leurs besoins, de leurs désirs et de celui du spectateur.

VI.4 LA MUSIQUE SE SUPERPOSE AU RÉCIT.

Il y a quelque chose de l'ordre du mythe des origines qu'il est intéressant d'analyser au travers du choix de la musique du film. Que ce soit Franky Gogo, au début du film dans l'appartement, Éric Chenux à chaque fois que Sainte Rita intervient ou Krotz Struder dans le cabanon, ces chansons construisent un univers précis dans les informations qu'elles fournissent. Je me suis imaginée que ces musiques représentaient les dernières chansons appartenant à une aire culturelle et incarnaient l'époque que l'on

¹²⁸. Belting, p.56

vit. Elles posent la question: d'où venons-nous et que ce passe-t-il maintenant? Elles ne cherchent pas à préparer ni à anticiper le monde à venir. Elles sont simplement au présent. Elles invitent à penser, surtout la musique d'Éric Chenaux, à se demander quels pouvaient être les récits d'avant, ceux qui nous fondent. De quoi parlaient les récits du Moyen Âge? La musique dans le film cherche à déplacer nos connaissances, notre savoir culturel, Elle bloque les sons issus de la modernité. Elle répond à sa manière à la question: mais qu'est-il advenu de notre lien avec le monde sensible et qu'avons-nous perdu? Où peut-on aller chercher un nouveau rapport au sacré, à la terre? Avant le tournage, nous avons eu de nombreuses journées de préparation. La musique tournait en boucle. Elle inspirait les dialogues, favorisait une certaine humeur, plaçait les acteurs dans une totale confiance. La scène dans le cabanon était très enjouée car la musique de Krotz Struder était connue de leurs oreilles et tournait en boucle lors des répétitions et des prises. Son tournage a duré deux nuits entières.



[1] Films ayant inspirés I C S H le film, 2019



□ Films ayant inspirés I C S H le film, 2019



[1] *À bout de souffle*,
un film de Jean-Luc Godard, 1960



[1] *Faire la parole*,
Eugène Green, 2017



[1] *Tête d'un jeune homme ou autoportrait*, Rembrandt, 1629, Munich, Ancienne Pinacothèque



[]
Photogramme,
I C S H le film,
Chanson de
Frankie Gogo,
2019

VII. LA RÉCEPTION DU FILM.

«On dirait un film d'un Jean Eustache sudiste devisant sur le pourquoi de la chose en train de se faire, abyme métaphysique aux senteurs de pins...»

Franky Gogo, musicienne

«J'a-do-re! Je l'ai regardé avec autodérision et humour (j'en connais un rayon) mais aussi avec amusement et plaisir, avec curiosité et intérêt. C'est très fort, cet art si rare, à la manière de Rohmer ou d'Eugène Green, d'aller frôler le ridicule et le faux, et de jamais tomber dedans. J'aime vraiment aussi cette ambiguïté du registre, ne pas savoir à quel degré de langage les choses sont dites. Tu t'en doutes, j'adore bien sûr les deux critiques sur la plage, qui regardent à la jumelle. Un film vraiment très beau, très perturbant aussi: les allégories et les métaphores ne sont pas toujours très limpides, je trouve, et c'est ce qui m'intéresse, ce qui fait, aussi, tout l'intérêt de ce film. Je te remercie de me l'avoir montré!»

Huber Renard, artiste

«Chère Ann, je viens enfin de prendre le temps de regarder ton très joli film. J'y vois un film inscrit dans l'histoire de la nouvelle vague, littéraire, mais qui aurait rencontré les sorcières et doté d'un caractère magique. J'aime les cartes passeuses (qui sont aussi celles de ton film et de ta narration), les gros plans d'ailleurs dessus sont très beaux et suffisent à nous embarquer du côté du conte. Évidemment on ressent à quel point il est une mise en abîme de ton projet artistique, et s'avère un dispositif qui se raconte en même temps qu'il se fait, du projet collectif, ta vision de l'art...la musique est géniale et donne très envie de partir avec eux sur l'île. J'aime aussi le visage captivant de tes deux actrices principales. La photographie des plans extérieurs sur l'île est très belle. J'aime particulièrement les moments où les échanges ô combien sérieux sont percés d'autodérision. Dans ce sens le délire orgasmique d'énumération de faune et de flore est plus que bienvenu ainsi suivi du dialogue dans la mer en maillot de bain complet rayé, je me dis on n'est pas loin des premières brasses et autres folies de Luc Moulet (un de mes maîtres). Encore, ça me plaît qu'ils picolent tous du vin. Et j'adore particulièrement la scène d'apéro chez Damien très drôle et très bien jouée, très fluide, on tombe amoureux en même temps qu'eux et on se prend de l'envie de jouer au même "si j'étais..."»

Bravo encore pour ce film plein de qualités, de pensées et de phrases savoureuses.»

Mathilde Villeneuve, commissaire d'exposition

«Merci pour le lien vers ton film, je l'ai regardé avec plaisir et intérêt et je trouve enfin le temps de te faire un petit retour (Camille vient de partir en Guadeloupe pour son terrain et je n'ai pas les enfants ce we). J'ai bien aimé et trouvé qu'il y avait plein de choses intéressantes. Je vais sans doute te donner mes impressions en ordre un peu dispersé.

L'entrée en matière, par la voix-off et avec très vite cette Sainte-Rita à l'allure hiératique qui apparaît de dos m'a fait tout de suite rentrer dans le film. J'aime beaucoup ce personnage de Sainte-Rita d'ailleurs, mutique et qui reste à terre tandis que les trois protagonistes partent sur l'île, très mystérieuse. Tu as choisi sainte Rita en tant que patronne des causes désespérées et impossibles? Je trouve que tu la filmes bien en tout cas. C'est d'ailleurs le cas de la plupart des personnages et il y a de très beaux plans sur les personnages.

Par exemple, le plan sur Bertie, sur la plage, lors du jeu de la forêt. En fait, dès sa première apparition en insert rapide lors de la scène de danse dans la soirée (scène que je trouve très réussie). Cadrée comme l'est Rosalie Comby, avec la lumière méditerranéenne, ça m'a irrésistiblement rappeler certains des plans sur Anna Karina dans Pierrot le fou (juste après son départ de Porquerolles, quand elle veut aller danser – là aussi on est sur une île méditerranéenne). J'ai bien aimé les deux actrices principales, Rosalie Comby et Edith Mailaender, en particulier la vivacité d'Edith Mailaender.

J'ai aussi aimé l'humour qui traverse le film, notamment la scène de l'inventaire naturaliste sans fin de Damien.

À travers le film, on retrouve bien tous les thèmes dont tu nous avais parlé lors du week-end en Puisaye. La structure narrative du film, simple et efficace, aide à les aborder je pense.

Tous ces thèmes sont très foisonnants, j'y retrouve beaucoup de choses qui font écho à mes propres questions, et j'aurai plaisir à en rediscuter avec toi quand on se reverra. Les discussions entre les trois personnages rendent bien l'effervescence qui les accompagne, ainsi lors de leur première promenade en forêt, scène que j'ai beaucoup appréciée, je me souviens de Vivianne disant "il n'y a pas de maintenant, il n'y a que des présents qui se superposent".

Voilà donc, pour des premières impressions. J'aurai plaisir à en discuter davantage de vive voix. Et je regarderai avec intérêt ton nouveau film quand il sera terminé!»

Bertrand Dumas, docteur en mathématique et réalisateur

Quelques représentations du film ont eu lieu. Il y eut une projection à la Villa Arson en novembre 2019, deux autres en janvier 2020, à l'EHESS et aux Beaux-Arts de Paris. Les retours sont intéressants car ils ne participent pas du tout du même sentiment, des mêmes analyses en fonction des disciplines d'où parlent les spectateurs.

À la Villa Arson, tous les acteurs (personnalités qui ont participé au film d'une manière ou d'une autre, enquêtés, facilitateurs) étaient présents et se sont reconnus dans tel ou tel personnage joué par les acteurs du film (car de nombreux dialogues proviennent de réelles citations d'étudiants, de professeurs). Ils ont réagi à ce qui se dit dans le film. Ils ont été sensibles au message, à ces nœuds représentés par les dialogues et les questionnements: Comment réenchanter le monde? Avec quels outils est-ce possible? Comment le vivant peut-il nous aider à nous retrouver? Comment parvenir à s'apaiser? L'art peut-il vraiment parvenir à rendre plus fluide notre rapport au monde?

Du point de vue de l'image et de la narration, beaucoup y ont vu une fable, parce que toutes les scènes mènent à une action, une suite. L'image par rapport au sujet leur a semblé «juste, profonde, onirique» et ces différents registres de mouvements d'images et de mise en scène dans l'évolution du film semblaient aller de soi. L'évolution du cadre qui finit en documentaire (la scène du retour en bateau) a été très discutée, ce qui m'importait car ce glissement entre fiction et réalité était le pari que je voulais pour ce film.

En ce qui concerne la touche d'humour et l'autodérision, il y eut des réactions bien différentes. Selon nous c'était un outil appréciable pour glisser des critiques qui auraient pu être traitées sur le ton de l'ironie, voire du cynisme. Au contraire, l'humour désamorce ce désenchantement qui est le sujet du film. Quant à la partie de cartes, de nombreux adeptes y ont perçu un outil comme un autre capable de nous faire avancer vers un avenir qui nous serait commun. *La lune nous guide, et nous préférons la croire.* Quant à l'agent de l'ONF, il est crédible en homme de fiction, bien que réellement issu des agents sur l'île. Il a su amuser les «vrais» agents de l'ONF qui étaient eux aussi présents pendant la projection et qui ont pas mal d'humour, il faut l'avouer!

À l'EHESS, les retours sur la plastique et l'esthétique du film furent moindres que sur sa narration, son écriture, le scénario et surtout sur ce que cela a provoqué chez

eux en termes de recherche, de traduction et de restitutions. Ils étaient prévenus que le film était issu d'une enquête et passé au travers du prisme de la fiction. Passer du terrain à la fiction a réellement posé question. Nous avons beaucoup parlé de la *scientifiction* d'Isabelle Stengers et du fait que la littérature, comme retour d'expérience de terrain, avait des vertus auxquelles il fallait de plus en plus croire, particulièrement aujourd'hui où l'Université est en crise, et enfin prête à pratiquer une transversalité décloisonnante. Les cartes de divination inventées par des chercheuses éco-féministes ont eu aussi comme effet de faire réagir sur toutes les formes partageables de restitutions qu'il est possible de produire afin de reposer la question : à qui s'adresse-t-on quand on est chercheur ? La forme de restitution serait alors un véhicule qui devrait se reposer comme médium partageable. Chaque forme doit être inventée en fonction du terrain et de sa problématique. Les étudiants et chercheurs de l'EHESS ont eu envie d'exploser les codes universitaires, afin de faire trembler les cadres et obligations qui, selon eux, ne leur ressemblent plus, ne ressemblent plus à nos sociétés.

Enfin, ce qu'il faut retenir sur les effets du visionnage du film est que toutes et tous y ont trouvé au moins quelque chose d'eux-mêmes, une inquiétude, une méthodologie, un souvenir, une liberté retrouvée, une envie de faire bouger les rôles.

VII.1 EN CONCLUSION. PAR QUOI SOMMES-NOUS TRAVERSÉS ?

Le film I C S H présente une fiction qui se veut être ancrée dans une époque où le mal-être économique-existential se lit sur tous les visages, dans toutes les disciplines. Ce film exprime autant par les dialogues que par l'image, l'épaisseur de ces complexes sensations contraires qui nous animent. C'est à partir de ces courants contradictoires que peuvent naître des temporalités complexes, des récits faits de différentes strates. Se chevauchent alors théâtralité, bouffonnerie, gravité et réalisme. Cette critique acide montre que rien n'est évident et qu'il faudrait peut-être s'en remettre aux remèdes magiques pour continuer. De la désolation jusqu'à l'enchantement, ce film nous fait voyager vers des contrées nouvelles. Mais que peut-on raconter aujourd'hui, quand du réel on ne peut plus rien dire, quand celui-ci prend une place qui n'est plus la bonne ? C'est là, qu'il a fallu s'en remettre à la fiction. Ce film a donc choisi de mettre en avant la puissance de la fiction à l'intérieur du réel.

On y trouve des visites inattendues, des langages à déchiffrer, des visions, des révélations, des aberrations temporelles, Sainte-Rita qui ne peut plus rien pour nous, qui s'en remet aux artistes, qui cherche à atterrir sur terre, lasse de flotter dans les cieux. Des cartes qui parlent ou font parler, qui s'envolent pour faire resurgir le présent. Des coquillages qui donnent des conseils. Un agent de l'ONF qui incarne l'île. Une rencontre fortuite avec Daniel Muren qui patauge. Des critiques qui commentent depuis le continent, une non-œuvre qui se déroule sur une île.

La réalisation est passée par de nombreuses étapes. La première fut d'enquêter sur le terrain, de récolter des témoignages, des crises, des joies, des manques... aussi bien du côté des artistes que des représentants de la nature (agent de l'ONF, compagnies maritimes, moines). Une retranscription et une analyse ont été nécessaires pour arriver à écrire un scénario avec l'aide de la fiction. Il a ensuite été crucial de procéder au casting des acteurs, de rassembler une équipe technique, d'organiser le calendrier et les différents temps de travail, pour enfin tourner, durant 13 jours, entre la Villa Arson et les îles de Lérins).

Réaliser un film, c'est laisser ouverte la porte pour qu'entrent des chemins riches et complexes. Pour permettre à nos imaginaires de transformer nos habitudes de penser et d'agir. C'est en plaçant l'homme dans un continuum incluant les animaux, les sciences réinvesties de poésie, les technologies à rebours, la spiritualité, l'environnement en général, le jeu, l'auto-dérision, que de nouvelles relations au sensible et au vivant ont pu émerger. On a vu que l'on pouvait aborder des problématiques telle que la crise des représentations et de la nature, la fin de l'âge d'or des politiques, le désenchantement commun, avec un ton décalé, avec une certaine joie, avec humour. Car quand on raconte autre chose, cela suggère de pratiquer une certaine superposition de faits et de connaissances. Faites de couches, ces superpositions sont le lieu où les différents récits s'entremêlent et peuvent interagir. C'est donc en décelant les fissures entre ces couches qu'il a été possible de faire émerger d'autres êtres ouvrant de nouveaux possibles. Le récit n'est plus anthropo-centré, il peut enfin s'adresser à toutes les entités prêtes à l'accueillir. Le cinéma permet de revisiter des nouvelles formes politiques car l'engagement au sein «*de cet art est féroce et révolutionnaire. Le cinéma existe pour chercher à retrouver le lien perdu entre l'homme et le monde ou plutôt notre croyance face au monde, car nous ne croyons plus en ce monde*»¹²⁹.

¹²⁹. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Critique (Paris: Éditions de Minuit, 1985), chapitre VII

Le film I C S H est une œuvre à part entière, qui crée des ponts entre une recherche sur un terrain et une restitution capable d'envisager l'idée d'inventer des formes de communs renouvelés. C'est grâce au *geste spéculatif*, qu' I C S H a trouvé la force de rendre possible le fait de «*penser ensemble* ¹³⁰».

¹³⁰. Didier Debaise et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015)



ⓘ Importance de la précision. Guillaume Tell visant une pomme posée sur la tête de son fils, gravure sur bois de Hans Rudolf Manuel Deutsch (1554) (© Wikimedia Commons)

Positionnement dans l'histoire de l'art



PARTIE III – POSITIONNEMENT DANS L'HISTOIRE DE L'ART

I. INTRODUCTION, UNE GÉOGRAPHIE DES SITUATIONS, UN ART DE L'ENQUÊTE

«Quels sémaphores avons pu nous suivre pour nous égarer ainsi¹³¹».

«Ce que permet l'anthropologie, c'est de donner la preuve que d'autres manières d'habiter le monde sont possibles, certaines d'entre elles aussi improbables qu'elle puissent paraître ont été explorées ailleurs ou jadis, montrer donc que l'avenir n'est pas un simple prolongement linéaire du présent, qu'il est gros de potentialités, inouïes dont nous devons imaginer la réalisation, afin d'édifier, au plus tôt, une véritable maison commune, avant que l'ancienne ne s'écroule sous l'effet de la dévastation désinvolte à laquelle certains humains l'ont soumise¹³²».

«Nous sommes à l'aube d'une résurgence massive de l'imagination populaire. Cela ne devrait pas être trop difficile, la plupart des ingrédients sont déjà réunis. Le souci est que nos perceptions, ayant été brouillées par des décennies de propagande incessante, nous sommes devenus incapables de le voir¹³³».

«Ce texte n'emprunte pas un trajet rectiligne du début à la fin. Il s'agit d'une chasse. On y harcèle parfois le même raton laveur au pied de plusieurs arbres, parfois plusieurs ratons laveurs près du même arbre. Il arrive même qu'il n'y ait aucun raton laveur dans aucun arbre. Ce qui compte n'est pas le tableau de chasse mais ce qu'on apprend du territoire exploré¹³⁴».

J'emprunte les premières lignes du texte de Nelson Goodman pour préparer le lecteur à ce qui va suivre. L'objectif de ce chapitre est de proposer une réflexion sur l'état de l'art aujourd'hui et sa capacité à accompagner d'autres disciplines qui se posent la question des communs. Il fait un état des lieux de ce que la pratique des arts politiques crée dans l'écriture d'une histoire commune.

¹³¹. William Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, trad. par Francis Guévremont (Paris: Payot, 2013) p.87

¹³². Yves Cochet dans, *Penser l'anthropocène*, Rémi Beau et Catherine Larrère, Collection académique (Paris: Sciences po, les presses, 2018) p.53

¹³³. David Graeber, «Le Réveil des Imaginaires», *Socialter*, n° Hors série (2020).

¹³⁴. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. par Marie-Dominique Popelard, Folio Essais (Paris: Gallimard, 2015) p.12

Comment l'art peut questionner de quels communs nous sommes issus et vers quels communs nous allons? On sait qu'il existe bien des façons d'aborder les communs, ne serait-ce par les différentes appellations: *communs, commun, biens communs*. Ces mots proviennent de toutes les disciplines qui cherchent à les définir. Parce qu'il existe de nombreuses définitions des communs, on peut imaginer que ce concept et sa mise en pratique ne peuvent se figer. Au départ, les communs étaient ce qu'on appelait des biens communs, ils décrivaient une gestion collective au sujet d'une ressource administrée par une communauté. Impliquant des notions relatives au privé et au public, on peut dire que des règles de partage (*commoning*) issues de ressources quelles qu'elles soient, d'une communauté, d'une mise en pratique, sont un «faire ensemble».

Il importe maintenant d'exposer les outils théoriques qui ont permis de mener le projet de recherche I C S H. Inspiré de nombreuses disciplines, I C S H a trouvé dans chacune d'elles ce qui les relie à savoir le fait, comme le dit Philippe Descola, «*que nous sommes mal adaptés au monde à la base* ¹³⁵».

Cette fameuse inadaptation nous serait donc commune. C'est avec le sentiment «*qu'une partie de soi observe l'autre en train de jouer un rôle sur la scène sociale, avec plus ou moins de bonheur et de convictions* ¹³⁶» que nous examinerons les analyses sur la place de l'art dans la société et dans l'histoire de l'environnement?

Pour comprendre ces mouvements et identifier ces glissements pratiques, il s'agit de déambuler entre les définitions historique, politique, philosophique et pratique qui caractérisent le commun. Elle passe par une analyse de différents registres allant de la politique des communs comme ressources à préserver (Unesco), aux communs définis par le travail collectif, à une pratique de l'art participatif et collaboratif.

¹³⁵. Claudie Voisenat, *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Ethnologie de la France 9 (Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995) p.8

¹³⁶. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris? NRF : Gallimard, 2005) p.10

Ces sujets sont-ils liés à la crise des représentations? Sous la pression de la crise écologique et sanitaire, comment l'art se sent-il dans ce monde? Comment ressent-il la nécessité de re-penser la mutualisation des ressources, de ses propres ressources? En tant qu'artiste pouvons-nous nier qu'un «*spectre hante le monde d'aujourd'hui, celui des "communs" dont l'éradication correspond avec l'impératif sacré de la modernisation, avec l'industrialisation qui absorbe ceux qui ont été séparés de leurs moyens de vivre et la colonisation qui détruit ainsi la culture vive des peuples "à civiliser". Pourquoi ce qui se passe à Notre-Dame-des-Landes nous importe-t-il*¹³⁷?»

La notion de «faire en commun» est bien présente dans l'histoire de l'art. Cette pratique collective est souvent force de propositions. Elle aide à redéfinir ce qu'est l'art et comment celui-ci repense sa relation à ses publics. Si pratiquer l'art c'est se soucier, prendre soin, s'adresser à tout un chacun, sommes-nous déjà dans une pratique des arts politiques?

C'est dans les années 1990 que les artistes ont repensé des actions cherchant à créer des nouveaux modes de relations sociales. L'idée que les rapports sociaux étaient «plus souvent représentés que vécus», fut une grande question de l'art participatif. L'esthétique relationnelle a prôné l'expérience de la relation sociale comme reconfiguration des pratiques artistiques. Sans unité de style, les artistes relationnels ont en commun de créer des dispositifs où la «sphère des rapports interhumains» est le sujet de leurs œuvres. La théorie esthétique consiste à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent.

Nicolas Bourriaud, est celui qui a représenté ce mouvement artistique dans les années 1990, qui l'a théorisé et qui a décrit cette forme d'art où l'adresse est un des objectifs de sa raison d'être. Il décrit l'art relationnel comme un moyen d'établir de nouvelles formes de communication entre les hommes. L'art relationnel est un art qui travaille à partir des interactions humaines et de son contexte social¹³⁸.

Mais quelle esthétique n'est pas relationnelle? C'est certainement à l'endroit même du dispositif que la proposition plastique peut engendrer des relations. On peut prendre

¹³⁷. Sylvia Fredriksson, «Pourquoi ce qui se passe à Notre-Dame-des-Landes nous importe-t-il?», *Source Madiapart*, s. d., <https://www.les-communs-dabord.org/pourquoi-ce-qui-se-passe-a-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il/>.

¹³⁸. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Documents sur l'art (Dijon: Presses du réel, 1998)

l'exemple de l'artiste Tino Sehgal (Lion d'or à la Biennale de Venise en 2013), qui a présenté des performances dites «*Situations construites*». *This objective of that object* (2004) est une performance participative que les visiteurs l'activent pour qu'elle existe. Le projet de cette œuvre est de laisser au spectateur la possibilité que l'œuvre advienne ou pas. C'est le public qui devient l'objet d'une discussion et qui fait œuvre. L'intérêt du travail de Tino Sehgal est de donner à voir un processus qui cherche à créer des dispositifs où la rencontre est l'objectif. Le résultat découle, selon lui, d'une expérience que personne ne peut prévoir au préalable. Tout est possible. Il peut se passer quelque chose ou non. Là n'est pas la question. On pense également à Marina Abramovic (*The artist is present*, 2010, MoMA) qui a proposé une œuvre inscrite elle aussi dans ce qu'on appelle l'esthétique relationnelle. Une place prépondérante est donnée aux spectateurs. Elle a invité le public à s'asseoir en face d'elle et à se regarder, dans un dispositif axé sur la relation. Cette proposition formelle implique l'autre comme ce qui est le plus fondamental. Si les piliers de l'art relationnel sont Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Carster Höller, on peut dire que ces artistes ont permis à d'autres, dans la génération suivante, de proposer des formes qui impliquent le public. On peut citer dans ce cas Jeremy Deller (*The Battle of Orgreave*, 2001) qui a impliqué d'anciens mineurs d'Orgreave dans un projet collectif et collaboratif. Il leur a proposé de rejouer l'émeute de 1984 qui eut lieu dans leur ville et dont leurs propres parents étaient des protagonistes. Les arts politiques se définissent là où commence ce genre de proposition collective. Dès lors que les artistes inventent des cadres de ce type, on ne parle plus seulement de participation mais bien de collaboration. De nombreuses œuvres ont ce potentiel. C'est ce qui nous intéresse ici. On pense à Michael Rakowitz qui, pendant la seconde guerre d'Irak a appris à des collégiens américains les recettes de cuisine irakienne de sa mère. Ou comment, grâce à la culture, on peut tenter de se réapproprier une histoire. On pouvait lire sur leurs tabliers, «*Enemy Kitchen*» (*Enemy Kitchen*, 2006). L'œuvre de Javier Téllez est un autre exemple. En collaboration avec les patients de l'hôpital psychiatrique de Tijuana, il a organisé la propulsion d'un homme-canon par-dessus la frontière américano-mexicaine (*One Flew Over The Void, Bala Perdida*, 2001) pour dénoncer la politique anti-migrants dans le pays. Thomas Hirschhorn propose quant à lui aux habitants de Forest Houses de construire un monument en mettant à l'honneur le philosophe italien Antonio Gramsci (*Gramsci Monument*, 2013). Toutes ces propositions artistiques ont en commun de produire des cadres collaboratifs qui œuvrent pour inventer des formes de communs.

I.1 LA PRATIQUE DES ARTS POLITIQUES, ET SON POSITIONNEMENT

DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Les arts politiques révèlent les systèmes et mécanismes malheureux de nos sociétés et passent par la création d'un collectif. On commence à parler d'art participatif à partir des années 1990. Enfin sorti de l'atelier, l'art s'inscrit en dehors, dans l'espace social. Il cherche à transgresser les codes et la bienséance imposée par les institutions artistiques et les galeries. Les œuvres produites sont le fruit d'une collaboration entre l'artiste et les participants. *«L'artiste est moins conçu comme un producteur individuel d'objets distincts que comme un collaborateur et producteur de situations; l'œuvre d'art comme objet fini, transportable, susceptible d'être vendu, est réinventée comme projet continu ou d'une durée longue avec un début et une fin indéterminés; le public, auparavant conçu comme regardeur ou spectateur est repositionné comme coproducteur ou participant¹³⁹».*

Il existe une grande variété d'œuvres de cet acabit. Dans l'esthétique relationnelle de Bourriaud, on lit que cette pratique se définit par l'idée de se tourner vers des relations entre l'art et la société, qu'elle cherche à résister à une culture de masse et qu'elle s'inscrit dans une suite logique de l'histoire de l'art. Cet art dit «relationnel» implique souvent le spectateur au moment de la réception de l'œuvre, rarement au moment de sa réflexion initiale. Le spectateur joue le rôle de celui qui découvre l'œuvre, qui la finit en quelque sorte. Le spectateur est *utilisé* comme médium. Cette participation ne se prononce qu'à la fin du processus, et non dès l'élaboration de l'œuvre. Voilà ce qui diffère avec les arts politiques. Ceux-ci invitent des non artistes et non le spectateur de l'art à réaliser l'œuvre depuis le début. La collaboration engendre l'idée d'une coproduction voire d'une production à parts égales, où le public est invité à entrer dans la conception même de l'œuvre. Avec les arts politiques, on parle plus de collaboration que de participation, car participer n'implique pas nécessairement l'idée de prendre une initiative personnelle. Il s'agit bien sûr de participer, mais à condition de contribuer à la définition de la forme et de la nature de l'expérience partagée. J'ai rencontré Sylvain Gouraud qui avait fait l'école des arts politiques à Science Po, quelques années avant moi. Voici ce qu'il dit sur la question des arts politiques: *«Déjà, on a une vision de séparation des arts et des sciences, c'est pour ça que l'esthétique de la rencontre en général est à revoir. Ceci explique cela. D'où l'idée d'interroger le désenchantement*

¹³⁹. Estelle Zhong Mengal, « Stratégie de la conversation », *Arts & Sociétés* (blog), 2019, <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1019>.

dans la rencontre avec l'art contemporain. Peut-être parce que l'art produit malgré lui, à cause du marché des non-rencontres? Est-ce conscient ou est-ce un constat? Ils disent que l'art a des principes dont la pratique est ce qu'elle est devenue. Mais pour quelles raisons? On est en droit de questionner ce constat non? L'idée des arts politiques se définit par le fait de parler d'un art impliqué. S'impliquer, selon moi, impose de travailler la relation, d'emmener un public concerné par un problème. Le problème en question est peut-être le pouvoir que l'art a, tout simplement, de le rendre visible. Comment? Il y a des centaines de manières de faire. Comment avoir un jugement théorique à un moment où on doit apprécier un mode artistique. Il me semble que c'est compliqué de juger une œuvre d'art avec des concepts théoriques. Et pourtant c'est là où se jouent les arts politiques. Comment organiser un jugement esthétique et moral à la fois?

Moi j'ai trouvé une place privilégiée, ou plutôt un médium parfait: la photo. C'est un moment, un document et une œuvre à part entière. Après, je cherche à montrer mes photographies pas comme document d'une œuvre, mais comme œuvre à part entière. Surtout si elles participent d'une histoire et de rencontres.

Si l'art peut sauver le monde? Ah Oui! Il est fait pour sauver le monde. Je veux le sauver moi personnellement. Oui, Je pense qu'avec l'art je peux sauver le monde ou en tout cas essayer de l'aider à aller un peu mieux. J'ai fait les Arts déco et j'ai appris la photo de manière journalistique. J'ai commencé à travailler avec les milieux sociaux, du coup je crois que la technique et la rencontre avec le monde font finalement bon ménage.

En 2009, j'ai travaillé sur le site de Sangate. Gare de l'Est, l'enjeu des visibilitées était intéressant. J'ai rencontré des exilés, des médecins, et d'autres disciplines. Tous et toutes, nous avons essayé grâce à la photographie de produire une réalité ensemble, une autre en tout cas. Je les ai pris en photo. Leurs portraits, leurs identités. À l'époque il y avait Florence Aubenas partout dans les journaux, sur la façade de la mairie de Paris. Les portraits étaient très parlants. Identifier quelqu'un.e par son visage... Entrer en compassion avec elle au travers de son visage. J'avais repris leur typo et graphisme pour mettre les portraits des exilés que je rencontrais en bas de chez moi. La possibilité de les rendre visible était ce qui anime mon travail d'artiste et de citoyen. La question de la visibilité et de l'invisibilité produit une imagerie. Cela aide à questionner l'imaginaire et ce avec quoi on se bat au quotidien. Ensuite je suis allé à Lyon faire un projet dans un hôpital psychiatrique. Comment prendre en photo un malade mental? Comment le voit-on? Comment voit-on la maladie? La photographie était comme la production d'un stigmaté de malade mental. Comment ces personnes-là pouvaient-elles s'y retrouver? Tout était là, à définir ensemble.

J'imprimais la première photo d'eux et les reprenaient en photo devant leur portraits imprimés. Pourquoi travailler avec les gens et à partir d'eux? Pourquoi?

C'est grâce aux gens que je comprends les choses lorsqu'il y a un déficit d'image. Sans eux, il n'y a pas de projet. Je peux prendre en exemple le projet que j'ai fait en prison avec des prisonniers. J'ai voulu comprendre la prison et leur vision de l'incarcération. J'ai réalisé des ateliers de photographies, avec eux à visages découverts. Ce n'était pas arrivé depuis 1982. A priori, on est obligé de masquer les visages, même avec leur consentement. J'ai détourné la loi. Il en est sorti 10 séries de 10 photos (des polaroids). L'image ne vaut pas par elle-même. Ensuite, j'ai commencé un projet en lien avec l'agriculture et les acteurs de l'agriculture, et surtout les agriculteurs. Je suis allé vivre dans l'Essonne. Je suis allé voir des gens différents et j'ai réalisé 300 photos. A chaque fois que j'intervenais, je déroulais un fil de discussion afin de débattre et de parler de l'échelle d'une graine qui ne peut pas être plantée dans un semoir. Au moment de la restitution, le problème en tant qu'artiste n'est pas résolu. Il ne le sera jamais car la totalité d'une chose ne peut être saisie dans un même mouvement. Ce que peut une œuvre, c'est nous emporter sensoriellement, par la mise en situation autour d'une réalité.

Le plus intéressant dans mon travail, c'est quand il s'active avec les gens. Quand un agriculteur est invité dans un moment de débat et qu'il parle de sa pratique avec nous, c'est là que nous sommes heureux¹⁴⁰».

Sylvain Gouraud revient sur la définition de l'engagement qui ne se produirait qu'à l'endroit du collectif selon lui. C'est pourquoi cette manière de faire implique l'idée d'une définition du problème par le public concerné. Par cette réflexion commune, il semble impossible de ne pas rendre tout projet collectif. On sait que la valorisation de l'action participative se joue à bien des endroits. Mais il faut tenter de distinguer ceux qui prennent part, ceux qui contribuent et ceux qui en bénéficient. Existe-t-il une personne ou un groupe de personnes capables de représenter ces trois positionnements? I C S H a expérimenté ces sujets de part et d'autre en tenant de faire émerger des problématiques et des situations artistiques et pédagogiques. On peut y voir d'une certaine manière un emprunt au protocole des nouveaux commanditaires, qui a réformé la commande de l'État, en déléguant aux citoyens eux-mêmes de passer commande aux artistes. Là où s'arrête notre comparaison est que l'œuvre des nouveaux commanditaires appartiendra toujours à l'artiste alors que celle

¹⁴⁰. Entretien avec Sylvain Gouraud, 2017, Paris, 2018

produite par les arts politiques se veut être celle du public. «*Celui qui se pose en commanditaire n'a plus rien à voir avec les politiques culturelles, ni aucune forme de pouvoir en place, mais il vient de celui qui le veut bien, chacun de nous peut le devenir*¹⁴¹».

Les nouveaux commanditaires font appel à des médiateurs qui, par la suite, invitent un artiste en fonction de la nature du problème. Ce projet collectif permet sans nul doute de réécrire le principe même de démocratie. Le statut des œuvres produites conserve ainsi son rôle patrimonial, tout en valorisant les individus et les territoires.

Quelles méthodologies se sont inventées et en quoi peut-on parler d'enjeux sociaux et politiques renouvelés? Cela pose la question de la légitimité qu'ont les artistes d'intervenir sur des problématiques situées en dehors du monde de l'art. Et c'est ici le collectif qui peut l'accorder. Ce qui compte le plus ici, c'est que cette démarche artistique implique l'action. Mais que signifie «agir» dans le monde de l'art? Cela commence à la croisée des statuts qui s'entrelacent. Être à la fois acteur, chercheur et producteur de formes provoque de fait des actions qui convoquent différents régimes de production. Et si l'on acceptait l'idée que l'artiste n'est pas plus participant que les autres protagonistes sans lesquels rien n'existerait?

I.2 POSITIONNEMENT ET CORPUS D'ŒUVRES. COMMENT LES CRISES CRÉENT UN ART ENGAGÉ OU COMMENT LES ARTS POLITIQUES S'ENGAGENT À EN RENDRE COMPTE?

L'art peut-il se renouveler et comment? En a-t-il besoin et pourquoi? Devons-nous tous et toutes revoir nos manières de faire? Pourquoi ne pas continuer comme ça? Est-ce que tout va bien? Non! Nous sommes en 2021 et on ne peut pas nier que nous vivons au quotidien une terrible crise environnementale, sanitaire et politique... Nous nous demandons si les artistes sont sensibles à ce qui se passe dans le monde, et comment les formes artistiques peuvent évoluer en fonction de ces actualités? Est-ce que ces crises ne sont pas bénéfiques à la réinvention d'un art engagé? A une nouvelle définition des arts politiques? Comment l'enquête, d'un point de vue artistique, peut s'engager et investir le politique? Dans *Inclusion, esthétique du Capitalocène*, Nicolas Bourriaud, décrit tout un mouvement artistique et culturel qui est déterminé par le fait que la crise climatique a engendré une «*crise planétaire de la culture*¹⁴²».

¹⁴¹. Zhong Mengal, «Stratégie de la conversation»
<https://voiretpenser.hypotheses.org/tag/dispositifs-immersifs>

¹⁴². Nicolas Bourriaud, *Inclusions. Esthétique du capitalocène*, Perspectives critiques (Paris: Presses Universitaires de France, 2021) p.8

Voilà le sujet qui nous intéresse ici. Nicolas Bourriaud décrit dans son livre une situation de crise qui parle de notre monde globalisé et qui a des répercussions à tous les niveaux : climatique, sanitaire et donc culturel. Comment comprendre ce qui nous anime, ce qui nous rassemble, de ce qui nous sépare ? Nous avons mal été éduqué, dit Nicolas Bourriaud dans son livre. Il raconte une anecdote au sujet d'une exposition qu'il a vue dans sa jeunesse. Étudiant, il s'est rendu à une exposition (*Ozone*, 1989) qui présentait des œuvres d'artistes conscients de la crise climatique. C'est par cette démarche ouvertement engagée en direction de cette cause qu'il a pris conscience de la crise climatique. «*Peu d'entre nous avaient entendu parler du trou qui se formait dans la couche d'ozone, là-haut dans la stratosphère et encore moins du rôle qu'elle y jouait. L'ozone qui nous protège des effets néfastes des rayons solaires était alors un sujet inédit en art*¹⁴³».

Ces artistes ont eu comme impact de conduire un mouvement vers des arts politisés ouvrant à d'autres visions du monde. Avec, *Inclusion, esthétique du Capitalocène*, Nicolas Bourriaud, cherche, comme il le dit, à «réconcilier l'objet et le phénomène, le peintre et l'apiculteur» tout en repositionnant l'artiste dans la société.

Depuis le milieu des années 1960, aux États-Unis, de nombreux artistes se sont intéressés à la planète, au climat, aux océans, aux ressources. *The Artist as...* l'artiste comme «producteur» (Walter Benjamin), «anthropologue», «philosophe» (Joseph Kosuth), «ethnographe» (Hal Foster), ou «travailleur» (Pierre-Michel Menger) à souvent aidé à créer des expériences où le lieu du politique était l'objectif à atteindre. L'artiste doit-il revêtir forcément un autre costume pour faire exister son travail dans le réel¹⁴⁴ ?

Depuis cette période, la conscience politique des artistes n'a cessé de faire œuvre. Certains ont créé des projets de réhabilitation et d'aménagement des territoires (les époux Harrison avec *Lagoon Cycle*, 1974-1984, Joseph Beuys et ses 7000 chênes à la *Documenta 7* en 1982), de modifications de paysages facilitant la prise de parole (Robert Smithson). D'autres ont cherché à réinventer des formes d'actions militantes par des

¹⁴³. Bourriaud, p.23

¹⁴⁴. Matthieu Duperrex, «L'artiste enquêteur et les risques de la translation. Une relecture de Hal Foster», *Littera Incognita*, n° 11 (2019), <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2019/11/01/lartiste-enqueteur-un-nouveau-paradigme/>

projets de dépollution des sols (Mel Chin, *Revival Field*, 1991), d'œuvres ouvertement politiques (Patricia Johanson, Nils-Udo, *Leonhardt Lagoon*, 1981), de marches poétiques (Hamish Fulton), de cueillettes (Herman de Vries), de moissons en plein New York (Agnès Dénes, *Weatfield – A confrontation*, 1982), d'actions éco-féministes...

En d'autres termes, ces artistes questionnent la sphère politique grâce à leur travail. Ils mobilisent l'art pour poser des questions sur les modes de gouvernance. Pour Alan Sonfist, Patricia Johanson et Mierle Laderman Ukeles, il est évident que leur pratique constitue le vecteur d'une parole politique forte. Leurs projets plastiques s'inscrivent dans une écologie politique. Leur but est de transformer notre vision du vivant et non juste de faire œuvre avec ces matériaux. Tim Collins a inventé une charte regroupant des manières de faire un art écologique. Il propose d'inventer une éthique de la Terre, de s'inscrire dans une approche systémique et dans une dynamique incluant notre engagement politique, d'aborder les questions de la diversité et de la justice sociale et biologique, d'inclure toutes les formes de collaborations.

Considérée comme une science depuis le XIX^e siècle, l'écologie vise à protéger l'environnement. Dans son histoire, l'art a déjà tenté d'accompagner ce mouvement au travers de nombreuses formes. Puisque la crise environnementale découle des activités des hommes, elle est par définition politique et nous invite à prendre position. De nombreux artistes partent d'un territoire, d'un endroit affecté par la crise climatique pour faire émerger des formes qui permettent de divulguer une vision du lieu. C'est depuis cet angle que le point de rencontre entre l'art et l'engagement politique peut se fixer. De nombreux artistes ont développé des outils y contribuant. Ce sont souvent des outils conviviaux qui aident le public à rencontrer le sujet. Objets médiateurs, workshops, séminaires, conférences, cartographies, ils ont pour objectif de changer les systèmes de représentation du réel, de nous amener à voir le monde différemment. Dans une conversation avec Denis Oppenheim en décembre 1968, Robert Smithson déclare: «*le site est le lieu où ce qui devrait être n'est pas. Ce qui devrait s'y trouver est désormais ailleurs, généralement dans une pièce. En réalité, tout ce qui a quelque importance se passe en dehors de la pièce. Mais la pièce nous ramène aux limites de notre condition*¹⁴⁵ ».

Robert Smithson arpente les déserts, prélève des sols, les photographie, les montre aux yeux du public. Avec *Six Stops on a Section* (1968), il livre une analyse géologique des

¹⁴⁵. Robert Smithson, *Robert Smithson. The collected writings*, éd. par Jack D. Flam, *The documents of twentieth-century art* (Berkeley: University of California Press, 1996)

sols dans le New Jersey. Ces dessins de coupes stratigraphiques, associés à des photographies et des sculptures nommées *non-site*, répondent à la question du lieu de l'art : où se fabrique-t-il et où s'expose-t-il ?

Et si on renversait la situation et qu'on imaginait le vivant comme l'endroit où le contact avec l'art peut avoir lieu ? Quelles formes et quelle qualité de dialogue cela prendrait ? Qu'est-ce que nous avons en commun, le vivant et nous ? Tout ? Rien ? Nous sommes conscients de ce qui nous a séparé et pourtant nous continuons de perpétuer cette dualité. Cette binarité propre à notre monde, celle qui a séparé et qui a fait de l'autre un étranger.

La vision romantique et idéaliste de l'art existe, mais n'oppose pas les questions d'engagements, de transmission, et de réforme dont on parle depuis le début. En effet, de nombreux artistes ont pour héritage d'avoir exploré l'écologie des systèmes, les formes de liens qui nous unissent. On peut prendre en exemple l'anthropologue britannique Gregory Bateson, l'artiste-théoricien Jack Burnham, l'artiste et écrivain d'origine hongroise György Kepes, l'architecte R. Buckminster Fuller. Tous ont en commun ce cadre conceptuel bien défini par Burnham dans son *Esthétique des systèmes* : « De plus en plus de 'produits' que ce soit dans l'art ou dans la vie – deviennent inutiles, et un ensemble différent de besoins surgit alors : ceux-ci tournent autour de préoccupations telles que le maintien de la viabilité biologique de la terre, en produisant des modèles d'interaction sociale plus forte, en intégrant la symbiose croissante dans les relations homme-machine, en établissant des priorités pour l'utilisation et la conservation des ressources naturelles et en définissant des modèles alternatifs d'éducation, de productivité et de loisirs ¹⁴⁶ ».

Les auteurs et les œuvres que nous citons expriment une vision de l'art qui cherche à partager avec les publics les mutations qui sont les nôtres. Peut-on pour autant dire que l'art est légitime à pacifier et à rééquilibrer les relations entre les humains et les écosystèmes ? Comme le dit Paul Ardenne « *Lois de l'évolution aidant, il peut enfin arriver que le créateur attentif aux problèmes de son temps se métamorphose en un éco-artiste, un créateur 'vert' dont l'œuvre entière, cette fois se destinera à valoriser la cause écologique* ¹⁴⁷ ».

¹⁴⁶. Jack Burnham et Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, trad. par Franck Lemonde et Franck Lemonde, La petite collection (Dijon : Les Presses du réel, 2015) p.15

¹⁴⁷. Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, La muette (Bruxelles : le Bord de l'eau, 2019) p.10

1.3 CAS DE FORCE MAJEURE. POSITIONNEMENT ET PRATIQUE DES ARTISTES.

« Notre travail commence lorsque nous percevons une anomalie dans l'environnement qui est le résultat de croyances opposées ou de métaphores contradictoires. Les moments où la réalité ne semble plus transparente et où le coût de la croyance est devenu scandaleux offrent la possibilité de créer de nouveaux espaces – d'abord dans l'esprit et ensuite dans la vie quotidienne¹⁴⁸ ». Le couple Harrison compte parmi les principaux pionniers du mouvement éco-art. Ils y travaillent depuis plus de quarante ans. En collaboration avec des biologistes, des écologistes, des architectes, des urbanistes et d'autres artistes, ils initient des dialogues, des formes collaboratives en vue de trouver, par le biais de l'art, des idées et des solutions qui soutiennent et représentent la biodiversité et le développement communautaire. Leur travail implique une immersion donnant lieu à des débats publics, pour ensuite créer des représentations multiples (cartographies, documentation, formes de dispositifs conviviaux, rencontres, débats et conférences). Quand le couple d'artistes se concentre sur des problématiques de rénovation urbaine, sur l'agriculture, la foresterie, ils proposent des idées qui influencent le concret, questionnent les mauvaises gestions de ces industries. Leur travail a produit des effets politiques dans leur pays. Leur méthodologie et leurs œuvres ont permis d'élargir le dialogue autour de questions jusque-là peu explorées au sein de la société. Ils prennent le temps de regarder, de penser, de parler, de chercher, d'enquêter et, en fonction de la problématique qui a surgi, d'engager un travail d'équipe. Le projet se crée dans une entente avec les acteurs d'un territoire. Avec *Harrison Studio and Associates*, au Bauhaus Dessau, en 1993, ils ont inventé des formes artistiques de convivialité. Plus tard, dans un projet sur l'eau, ses représentations et ses usages mené en Tchécoslovaquie, l'organisation d'un symposium avait pour but de sensibiliser le public et les acteurs politiques à la nécessité de restaurer les berges de l'Elbe.

¹⁴⁸. Helen Harrisson et Newton Harrison, « The Harisson Studio », The Harisson Studio, s. d., <https://theharrisonstudio.net/the-book-of-the-lagoons>.



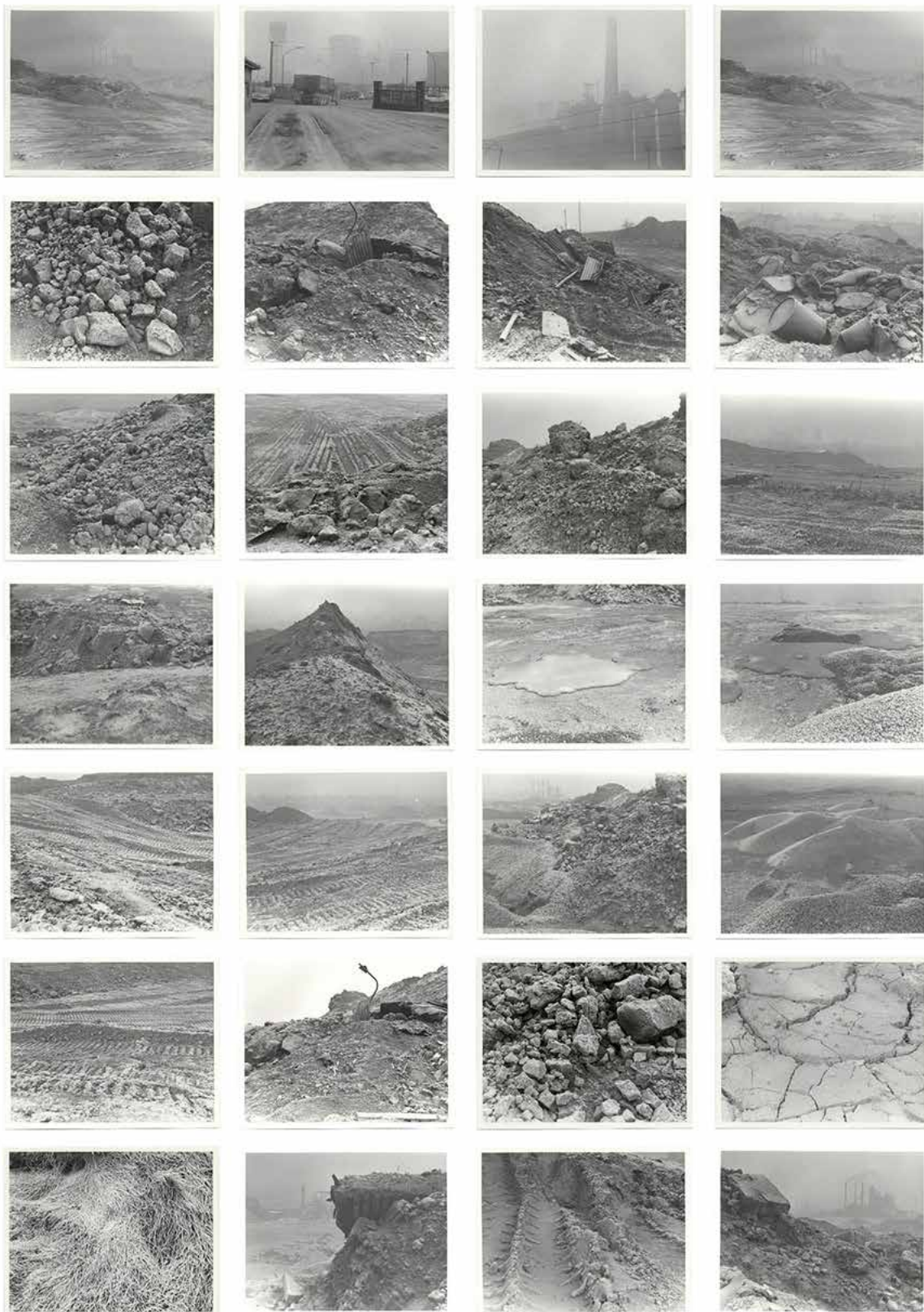


□ Sylvain Gouraud est photographe. Il s'intéresse à la photographie en tant qu'objet à part entière, dont il interroge la matérialité propre au regard de contextes sociaux défavorisés et en manque de visibilité, retournant ainsi l'effet ultime de classement qu'opère généralement ce médium.

L'aspect politique est récurrent dans le travail de Sylvain Gouraud. C'est ce qui lui permet de

rentrer dans son sujet, c'est une réflexion sur l'organisation de nos sociétés.

Il utilise la photographie comme un constat, un regard qu'il fait parfois devenir actif : comment la photographie peut être le moteur de nos actions politiques. Pour cela, il n'hésite pas à faire intervenir le public, interrogeant la notion de droit d'auteur, si chère à notre époque.



[1] Robert Smithson, Non-site (slag), Oberhausen, 1968
(Robert Smithson and Nancy Holt papers, 1905-1987, bulk 1952-1987
Archives of American Art, Smithsonian Institution)



[1] Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969





□ Hans Haacke, *News*, 1969/2008.
RSS newsfeed, paper, and printer.
Dimensions and choice of news source
variable. Photo: Antonio Rivera



[1] Hans Haacke, *Grass Grows*, 1967-69.
Earth and grass. Photo: Antonio River



[1] Joseph Beuys, *Dokumenta 7* de Kassel en 1982, 7000 Eichen



[1] Tom Collins, *Reiko Goto studio*,
Am Beàrn Eadar Na Craobhan...
(The space between the trees...)



[1] Helen Mayer Harrison and Newton Harrison, *The Lagoon Cycle*, 1974-1984.
Image Credit: The Harrison Studio

□ Fitzcarraldo, Werner Herzog, 1982



II. À QUELLE ÉCHELLE LE COMMUN S'ÉCRIT-IL ET COMMENT L'ART Y PARTICIPE ?
DU LOCALISME DE L'ACTION ÉCOLOGIQUE À L'IMPÉRATIF GLOBAL DES PROBLÈMES
ENVIRONNEMENTAUX.

Erin Manning, Brian Massumi sont, à l'instar du couple d'artistes Harrison, un duo d'artistes qui travaillent sur le concept de «développement durable». Ils estiment que l'art peut répondre aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures. Une responsabilité de la part de l'activité artistique peut être de se mettre service de la sauvegarde du patrimoine écologique de l'humanité. Partant d'un travail sur la redéfinition des échelles d'activité de vie, Erin Manning et Brian Massumi pratiquent un art engagé et écologique centré sur le développement de nouvelles utopies. *It's always happens in the middle* (ça arrive toujours au milieu) est une œuvre qui permet de définir un lieu, des actions et des liens tissés avec des collaborateurs. C'est le lieu d'où les choses peuvent se rencontrer qui constitue l'œuvre. Ils disent: «ensemble, c'est toujours au milieu que quelque chose s'invente, entre deux rives quelque chose apparaît, quelque chose se passe¹⁴⁹».

Cette pratique est construite autour d'une philosophie du processus et de l'évènement, de l'écologie comme mise au travail, comme enjeux sociétal, pratique et artistique: «Regarder la réalité qui nous entoure, moins d'un point de vue des sujets et des objets qui s'y trouvent mis en scène, que de celui des évènements où ces éléments sont emportés et transformés par des forces collectives et impersonnelles¹⁵⁰».

La «vie autour» est un commun qui transcende l'individu. Et la production d'une expérience collective est ce qui compte par-dessus tout. C'est pourquoi leur travail est un manifeste qui invente des outils collaboratifs et relate des expériences partagées. Le politique influence l'art et non l'inverse.

Le *senslab*¹⁵¹ est leur laboratoire. C'est un dispositif qui invente des parcours hybrides, qui crée des rencontres entre l'art et la recherche, qui favorise des lieux d'hospitalité. Actif depuis une quinzaine d'années, il est pensé comme une plateforme collaborative qui s'écrit au fur et à mesure des projets et des rencontres. Le *senslab* a déjà ouvert

149. Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, trad. par Armelle Chrétien (Paris: Les Presses du réel, 2018) p.34

150. Manning et Massumi, p.9

151. Erin Manning et Erin Manning & Brian Massumi, «le sensLab», SensLab (<http://senselab.ca/wp2/>)

la porte à de nombreuses collaborations. Des expositions, des séminaires de lecture, des publications, des événements ont vu le jour. On peut prendre en exemple la série d'événements nommée *Technologies of Lived Abstraction* qui met en pratique des expériences partagées éprouvant de nouvelles théories artistiques et critiques. *Dancing the Virtual* (2005), *Housing the Body*, *Dressing the environment* (2007), *Generating the impossible* (2011) sont autant de projets qui proposent des protocoles de travail de ce type. Ce dispositif implique une pédagogie expérimentale qui amène les participants à maîtriser leurs connaissances, à les questionner étape par étape. Le fait de rejouer ce qui s'est passé la veille est également un moyen de ne jamais figer les gestes, de ne jamais enfermer les formes produites, d'éviter toute récupération institutionnelle. La perte et la disparition des productions font partie du processus de travail: «*La disparition n'est pas une menace, mais plutôt une liberté et une stimulation. C'est aussi un jeu à jouer d'une façon attentive et improvisatrice*¹⁵²». Erin Manning et Brian Massumi en sortent une série de 20 propositions théoriques et pratiques (*Propositions for thought in the act*). *Anarchiving* fait partie de ces 20 propositions. C'est un exemple de forme qui propose de penser l'archivage de traces qui proviendraient d'un futur plutôt que du passé. Les traces du laboratoire ne seraient plus de la matière inerte mais de la matière à vivre où les possibles se rejouent sans cesse (*Society of molecules*). C'est sous différentes formes d'événements qu'ils cherchaient à poser la question des moyens et des types de médiation et de pédagogie artistiques. «*Leur boîte à outil est interminable et se renouvelle à chaque instant. Erin Manning et Brian Massumi parlent de méta-modèle. Métamodéliser fait ressentir les lignes de formation. Cela ne commence pas à partir d'un modèle en particulier, mais prend activement en compte la pluralité des modèles envisageables pour la réalisation. Métamodéliser s'oppose à la méthode, par son refus des modes d'existence préexistantes, 'méta' étant à entendre dans le sens de cartographier des conjonctions formatrices abstraites et toujours en variation*¹⁵³».

Les événements esthético-politiques qu'ils créent sont une manière de pratiquer le détournement culturel. «*Le senslab ne prétend à aucune originalité à l'égard de ces approches et de ces pratiques inventives. Sa seule prétention est de participer à l'expérience*¹⁵⁴. »

152. Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, trad. par Armelle Chrétien (Paris: Les Presses du réel, 2018) P.13

153. Manning et Massumi, p.42

154. Manning et Massumi, p.62

Si ce qui compte est de participer, et de décrire son expérience collective, alors le duo Erin Manning et Brian Massumi donne à penser et à créer des expériences collectives qui utilisent les techniques relatives à l'économie relationnelle de l'art comme preuve que l'art a de réelles ressources qualitatives et effectives.

20 propositions

Proposition 1

La proposition 1 est née d'une discussion avec Isabelle Stengers sur la question pratique, sociologique et philosophique de Qu'est ce qui fait évènement¹? Pour qu'un évènement soit un évènement il a fallu «mettre en acte un processus de pensée collectif susceptible de donner lieu à de nouvelles pensées fondées dans l'interaction sur place. Il fallait aussi que le potentiel pour ce qui pourrait se produire ne soit pas d'emblée réduit à la livraison de conclusions toutes faites²». *Dancing the virtual* abordait le thème de l'évènement sous l'angle du mouvement, du mouvement de pensée. Une formule du philosophe José Jil dit que ce qui se meut comme corps revient comme mouvement de pensée.

Proposition 2: Inventer des techniques de relations

Cette deuxième proposition les a amenés à retravailler les techniques de relations, invitant des techniques provenant de

toutes disciplines. La co-production de l'évènement vient du fait qu'à la base tout le monde peut prendre des décisions horizontales et peut échanger depuis sa propre discipline les modalités de relation. Ce qui était attendu de cette deuxième rencontre était de mesurer les effets. Comment est-il possible de se rendre suffisamment sensible pour que des effets soient créés?

Proposition 3. Aucun socle de connaissance commune ne pouvait être acquis!

Et si, par le nombre les pensées, les actions, les propositions devenaient finalement plus fortes et pouvaient se définir comme véhicule provoquant des effets plus concrets? Travaillant avec ce qu'on appelle la contrainte encapacitante positive (*enabling constraint*) dans son effet dynamique, elle est une force vive et capable de créer des causes à effets radicaux. *Il était interdit de présenter tout travail déjà achevé. L'idée n'était pas de suggérer que les participants se présenteraient comme des pages vierges. Au contraire*

ils étaient encouragés à apporter tout sauf un travail achevé...Chaque participant était amené à apporter quelque-chose d'essentiel à sa pratique afin d'en faire offrande au groupe: un objet, un matériau, une formule conceptuelle, un système technique. Conçu comme un (Im) aterial Pot Luck³

Proposition 4. La pensée en Acte!

Identifier des méthodologies capables d'intensifier les passages entre différentes modalités d'expérimentation, les analyser pour mieux les rendre agissantes est ce qui constitue la proposition 4. La force de la performance/ évènement était donc de mobiliser l'affect cette fois, c'est-à-dire de proposer aux participants de mettre la pensée en pratique au travers de la prise de leur subjectivité.

Proposition 5. Ce qui fait qu'un évènement se fait

Ou comment la forme de l'évènement joue sur la sensation de se sentir invité. Accueillis dans un sas sans aucun mobilier, les invités se présentaient sous une forme différente

1. Geco-groupe d'études constructivistes, «Récits des terrestres » dans le cadre du séminaire SPECULOR», 2021, <https://groupeconstructiviste.wordpress.com/>.

2. Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, trad. par Armelle Chrétien (Paris: Les Presses du réel, 2018) p.38

3. Manning et al., p.42

de l'habitude et parce qu'il n'y avait rien, souvent ils se devaient eux-mêmes d'être forts de propositions et d'inventions quant à la forme de l'évènement en train de se passer. Ensuite, grâce à un décor fait de tissus colorés, les invités étaient amenés à s'y diriger. Différentes couleurs ont permis à ce que des groupes se forment en fonction de leurs intuitions et plus de leurs disciplines. Ainsi les groupes enfin ne s'associaient plus à leurs catégories socio-professionnelles. Cette cinquième proposition cherchait à amener le public vers un jeu créatif, où tout un chacun est auteur.

Proposition 6. Le corps comme réceptacle aux informations.

Parce-que le corps a ses horaires (fatigue, faim...) Erin Manning et Brian Massumi se reposent la question du moment de la rencontre. La nourriture était au centre de cet évènement comme technique relationnelle, elle a permis d'ouvrir ce nouvel espace de partage : une invitation à la sieste. Une cabane en tissus était à destination du public et permettait d'expérimenter la question qui concernait le seuil de l'évènement, et son hospitalité.

Proposition 7. Habiter le corps, Habiter l'environnement

En dialogue avec deux architectes, Arakawa et Madeline Gins, cet

évènement était sous l'égide de leur citation : Il se produit un enchevêtrement entre ce qui émane du corps et ce qui émane de l'environnement architectural» où comment des formes de vies prennent la forme de l'environnement.

Proposition 8. L'échec

Une remise en question s'impose à cette étape : qu'est-il possible de faire avec des échecs vécus, car à chaque évènement, des ratés se sont fait ressentir, il est bien normal que quand Erin Manning et Brian Massumi proposent des dispositifs aussi libres, des échecs apparaissent. Cette proposition se demande comment les remettre en jeu pour permettre de voir émerger des nouvelles techniques d'expérimentation? Il s'est agi, lors de cette étape, de prendre l'échec comme force créatrice pour en tirer des nouveaux concepts.

Proposition 9. La pratique du lâcher prise

Inventer ses propres outils de relation au travers d'un travail de mise en lien de différentes plateformes est ce qui a fait naître cet évènement.

Proposition 10

Erin Manning et Brian Massumi se sont à ce moment imaginés devoir changer de modèle de rassemblement collectif. Avec *société de molécules*, afin d'être en capacité d'accueillir d'autres publics,

d'autres participants, la question de l'évènement s'est vue partagée entre différents sites géographiques. Comment partager sans être dans la même pièce? comment ouvrir la communauté sans avoir à prendre l'avion? Le modèle de l'hospitalité fut alors hybridé en un modèle nommé « diplomatique ». C'est la notion d'attention qui a été mobilisée dans le but de favoriser l'échange entre les groupes du monde entier, qui travaillaient en même temps sur des valeurs locales.

Proposition 11. L'attention comme nouvelles valeurs politiques et plus que personnelles

L'attention prend en charge tout cet évènement. «*L'attention, comme souci de l'évènement ne suppose aucun commun, au sens à une égalité d'accès à une ressource préexistante et valorisable*⁴».

Proposition 12. Qu'en est-il de cette organisation?

La Société de molécules située à Tijuana travaillait à cette époque sur des questions de politique des frontières. Elle transforma une cabine téléphonique pour permettre aux Mexicains de communiquer avec leurs proches de l'autre côté de la frontière. La molécule d'Amsterdam travaillait quant à elle, à ce moment-là, sur des problématiques liées à l'écologie et à l'autonomie alimentaire. Un Kiosque de « manque d'information »

⁴ Manning et al., p.61

invitait alors le public à se renseigner sur la construction de leur ville et les lieux possibles de réappropriation de l'espace par des zones potagères.

Proposition 13: les formes de partages

Chaque médium a ses manières d'être expérimenté, c'est que Jacques Rancière appelle *le partage du sensible*⁵. Cette proposition invitait tout un chacun à créer ou revisiter des mises en scène, des mises en espace comme étant le lieu de l'expérience partagée. Le public était invité à participer, à les intégrer et à les proposer.

Proposition 14. La force du Chaos

Le flou de la forme de l'évènement le régénère et inversement. C'est au chaos créatif que cet évènement est tributaire. *Générer l'impossible* est ce qui a permis à Erin Manning et Brian Massumi de résoudre la vision de William James autour de la notion d'évènement, la force relationnelle d'un évènement ne pouvant être reproduite.

Proposition 15. Chaos For Ever

Générer l'impossible a permis aussi d'aller camper dans une forêt au nord de Montréal, entre lecture, randonnée, jeux de réflexions, baignades.

Le sujet travaillé ici était : comment déclencher un travail autour des nouveaux médias ? L'issue de ces réflexions en action se situera par la suite à la station SAT à Montréal.

Proposition 16

Entre le geste et la parole que se passe-t-il ? Sous forme de vraies-fausses performances, les participants ouvriront aux uns et aux autres de nouvelles pistes de réflexion en pratiquant l'accordage politico-esthétique.

Proposition 17. Vers une nouvelle écologie de relation

L'économie réelle, formelle ou informelle produit des résultats et c'est ce qui va être discuté ici. Les technologies de l'abstraction révisent les valeurs des différentes économies afin de questionner les différents processus collaboratifs comme économie ajoutée. Des notions d'échanges et de dons sont donc remises sur la table afin de re-questionner les formes de vie en général.

Proposition 18. Le don de soi où Potlatch

Générer l'impossible se proposait à cet instant d'articuler d'un point de vue esthétique, grâce à la création, son lien vers la politique. En référence aux premières nations d'Amérique, aux

écrits de Marcel Mauss, de Georges Bataille ou de Jacques Derrida, le potlatch permet de moduler considérablement les relations car ce qui est partagé ce n'est pas ce qui est échangé ou offert mais bien évidemment le moment où cela se produit. Ni l'humain ni l'objet ne définiraient donc ce moment, mais l'évènement même.

Proposition 19. L'oubli

Comment l'oubli intervient et se rend-il capable de produire des expériences de relation qualitatives ?

Proposition 20. Appel à contribution

Pour finir, leur appel à contribution reprend les grandes lignes des propositions qui précèdent. Appel à Contribution : Générer l'impossible : Potlatch de recherche-création
Mots clefs : Art et don, économie de l'excès, galerie éclatée
« *L'art n'est pas le Chaos, c'est une composition du chaos qui engendre visions et sensations, ni prévue ni jamais pré-conçue*⁶ ».

1. Se préparer au chaos créatif
2. Composer un accordage émergent
3. Retourner au chaos de manière créative

⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique* (Paris: Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000).

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Critique (Paris: Éditions de Minuit, 1991).

C'est en repensant l'écologie et l'activisme comme activité centrale (en tant qu'artiste) que de nouvelles relations entre humains et non-humains peuvent advenir. Ces rencontres sont-elles capables de repolitiser les formes du présent, et donc notre relation à lui? C'est grâce aux penseurs de l'écologie politique que les formes de vies sociales peuvent se restaurer et s'inventer. C'est en effet en reformulant les discours qui nous fondent que les artistes tentent de proposer d'autres récits.

II.1 DIALOGUE ENTRE LES SOCIÉTÉS ET L'ART: L'ENQUÊTE DE TERRAIN

Pratiquer un *art anthropologique*, c'est à la fois se sentir en retrait et être disposé à entrer dans le monde et son fonctionnement, en vue d'y trouver sa place. En tant qu'anthropologue, Tim Ingold travaille «avec celles et ceux qui forment l'objet de son étude¹⁵⁵». Ainsi, le travail de terrain est au cœur de la démarche ethnographique. Ingold ajoute que l'anthropologie consiste à *étudier avec* et à *apprendre de*: «Le monde devient lui-même le lieu de l'apprentissage, une sorte d'université ne se composant pas seulement d'enseignants professionnels et d'étudiants inscrits dans tel ou tel cursus, étroitement claquemurés dans leurs départements et unités de recherche, mais aussi de personnes quelconques, sans oublier toutes les autres créatures non humains avec lesquelles nous partageons nos vies et les lieux même ou nous vivons (et où elles vivent aussi)¹⁵⁶».

Ingold a comme particularité de faire de l'anthropologie sociale et d'étudier comment l'homme s'adapte à son environnement pour inventer des formes d'organisation sociale et politique. Dans la préface de *Marcher avec les dragons*, Ingold écrit: «La poésie ne vient pas après la science, pour célébrer le triomphe de la raison sur la nature. Elle vient avant la science, lorsque, avec davantage d'humilité, nous reconnaissons que nous devons notre existence au monde que nous cherchons à connaître¹⁵⁷». Il entretient avec sa discipline une philosophie du vivant, inscrite dans le présent, le quotidien. C'est depuis l'apprentissage que procure le terrain qu'il cherche à ne plus dissocier la pensée de l'activité et inversement. Il fait également le lien avec Michel de Certeau car tous deux considèrent que les disciplines ne sont en fait que des manières de faire.

¹⁵⁵. Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa (Bellevaux: Dehors, 2017) p.22

¹⁵⁶. Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, p.25

¹⁵⁷. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, trad. par Pierre Madelin, Points (Paris: Éditions du Seuil, 2018) p.54

I C S H est proche de Tim Ingold quand il dit que :

«L'art peut être anthropologique. Il se définit selon quatre principes. Le premier de ces principes est la générosité. L'art est anthropologique s'il prête attention à ce que font et disent les autres, s'il accueille de bonne grâce ce qu'on lui offre plutôt que de chercher à extraire par subterfuge ce qu'on ne lui offre pas. Le second principe est l'ouverture. Le but n'est pas de parvenir à des solutions finales qui permettraient de circonscrire la vie, mais plutôt de révéler des chemins qui lui permettent d'aller de l'avant. Le troisième principe est la comparaison. Il s'agit de reconnaître qu'aucune approche concernant la vie n'est la seule approche possible, et que pour chaque approche que l'on emprunte, il en existe d'autres conduisant dans d'autres directions. Enfin pour être anthropologique, l'art doit aussi être critique, au sens où nous ne pouvons-nous contenter des choses telles qu'elles sont¹⁵⁸».

Quelles sont les manières de *faire art* dans ce cas de figure? L'art convoqué ici n'existe pas réellement de manière manifeste, il n'a pas non plus de méthode prédéfinie. Il s'invente au fur et à mesure et peut donner lieu à une forme ou à une autre. Le seul mot d'ordre à retenir est qu'il est nécessaire d'entrer en lien avec l'autre (le terrain, le vivant, les vivants, les concepts), de faire lien et de rendre ces liens sensibles afin de les reformuler, de les rendre visibles. Le travail de terrain et son analyse ne sont pas le seul ciment qui permet de relier des figures entre elles. *«L'ambition de l'ethnographie d'atteindre l'exactitude descriptive va à l'encontre des ambitions plus spéculatives de l'art. L'ethnographie regarde vers l'arrière, et l'art vers l'avant¹⁵⁹».*

Comment rester ouvert et quels sont les outils permettant de créer des cadres de travail collectifs et de mise en partage des données? Est-ce naturel? Comment proposer un cadre de collaboration et se soustraire au statut de celui ou celle qui en est à l'origine? *«L'anthropologie, tout comme l'art, peut-être une science, au sens d'une science de la correspondance, dans laquelle la connaissance se développe depuis l'intérieur de la matrice de nos rapports en perpétuelle évolution avec les personnes et les choses, dans un processus d'attention et de réponse réciproque¹⁶⁰».*

¹⁵⁸. Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, p.35

¹⁵⁹. Ingold, p.317

¹⁶⁰. Tim Ingold, « Art et anthropologie pour un monde vivant », *Le Carnet de Techniques&Culture* (blog), 2019, <https://tc.hypotheses.org/2055>

En tant qu'artiste la correspondance est une alliée. Elle aide à circonscrire des connaissances qui ont besoin d'être mises en lien. L'immersion depuis le terrain permet d'aiguiser l'attention que l'on porte aux uns et aux autres et d'aider à «atteindre un *niveau d'implication réciproque, dans la perception comme dans l'action, que l'observateur et la chose observée deviennent à terme indiscernables. C'est de ce creuset d'implication réciproque que naît toute connaissance* affirme Goethe¹⁶¹». Cette réciprocité est le lieu où le réel peut se matérialiser, le lieu où les arts politiques s'exercent.

II.2 PARTIR DE L'EXISTANT ÇA VEUT QUOI EXACTEMENT? STRATÉGIE ET ANGLE D'APPROCHE, MILLE MANIÈRES DE FAIRE (AVEC).

Partir de l'existant est ce qu'Isabelle Stengers, chercheuse en philosophie des sciences, a étudié toute sa vie. Elle a comme particularité d'avoir travaillé sur la construction des discours, des concepts scientifiques. Elle a analysé les relations entre les sciences et le pouvoir (*L'Invention des sciences modernes*, 1993). Critique envers le capitalisme et les sciences qui l'accompagnent, elle défend l'éco-féminisme cherche à réactiver le sens commun. Parce que notre époque est catastrophique, entre la crise climatique, sanitaire, et l'effondrement de la biodiversité, elle propose de s'investir physiquement et concrètement sur des zones critiques de la société, en tant que chercheuse et militante. Elle s'intéresse aux mouvements politiques qui opposent les acteurs décisionnaires et analyse leurs effets sociaux. Elle observe et analyse les manifestations contre les OGM, assisté et soutenu le combat des gilets-jaunes, et fut présente sur la ZAD de Notre-Dame des Landes. Les outils qu'elle forge permettent de donner des moyens physiques, politiques et terminologiques aux personnes qui se défendent. Mais à quelles réalités vient répondre l'usage d'un art dans ces combats? Dès lors que l'art questionne les formes de représentations, qu'il représente des problèmes de société, ses contradictions, ses manques, son actualité, ses conflits, il intègre, de fait, la sphère politique et toute l'organisation qu'elle implique.

¹⁶¹. Ingold.

II.3 LES ARTS POLITIQUES ET LEURS EFFETS. CE QUE FABRIQUE L'ART QUAND IL PROPOSE DES FORMES DE COLLABORATION

« Agis en sorte que les effets de tes actions soient compatibles avec la permanence d'une vie humaine authentique ¹⁶² ».

Parce que tout acte artistique provient d'une nécessité, d'une insatisfaction et d'un besoin de réagir, on sort de l'image de l'artiste solitaire ¹⁶³. Ainsi, la figure de l'artiste et son rôle dans la société peuvent être interrogés, *« afin de corriger quelques tendances nuisibles, de la compréhension du monde, en l'occurrence celle qui est centrée autour d'une maîtrise rationnelle, individualiste et intentionnelle, résumée et caricaturée dans ce qu'ils appellent le néolibéralisme ¹⁶⁴ ».*

II.4 VERS LA FIN D'UN UNIVERS BLOC. VERS UN UNIVERS « ARCHIPELS ». DESCRIPTION D'UNE ÉCOLOGIE DES PRATIQUES.

« Le privé c'est le public, si j'arrive à trouver ma voix en politique, et à articuler le je vers le nous ¹⁶⁵ ».

« Il y a un monde à composer et nous avons pour l'affronter trois ou quatre passions, deux ou trois réactions, cinq ou six sentiments automatiques, quelques indignations, un tout petit nombre de réflexes conditionnés, quelques attitudes bien pensantes, une poignée de critiques toutes faites... Il n'y a aucun autre moyen de composer le monde commun, nous le savons bien, qu'en le recomposant, qu'en reprenant depuis le début le mouvement de composition ¹⁶⁶ ».

« Nous ne désigne pas une addition des sujets (je plus je plus je) mais un sujet collectif dilaté autour de moi qui parle : moi et du non moi, en partie indéfini, potentiellement illimité, moi et tout ce à quoi je peux ou veux bien me relier. Benveniste le disait, et c'est

¹⁶². Peter Sloterdijk, « Co-immunité globale. Penser le commun qui protège », *Multitudes*, n° 45 (2011) : p.42-45

¹⁶³. Zhong Mengal, « Stratégie de la conversation ».

¹⁶⁴. Manning et Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, p.45

¹⁶⁵. Sandra Laugier, « Le commun comme ordinaire et conversation », *Multitudes*, n° 45 (2011) : p.104-12

¹⁶⁶. Bruno Latour, « Il n'y a pas de monde commun. Il faut le composer », *Multitudes*, n° 45 (2011) p.38-41

une surprise: nous n'est pas le pluriel de je, un pluriel dénombrable découpé dans le plus grand ensemble de tous. Non, ce n'est pas comme ça que le pronom se construit. Nous est le résultat d'un je qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au dehors, élargi. Nous ne signifie pas les miens, tous ceux qui sont pareils que moi mais tous ceux qui pourront être le je de ce nous¹⁶⁷».

L'écologie des pratiques ne se résume pas à regarder comment le produit se fait. Il s'agit d'accepter de ne pas savoir où commence et où finit son travail. Une pratique peut être définie par ces effets comme par ses liens avec différents acteurs. L'enquête sur les pratiques artistiques menées par Yaël Kreplak, Franck Leibovici, et Gregory Castera ne dit pas autre chose.

Yaël Kreplak: L'art contemporain me semble partager avec les sciences sociales un intérêt renouvelé pour la notion de «pratique». La question de la détermination de ce qu'est une pratique, de ses conditions d'observabilité et de descriptibilité est en effet au cœur des tournants dits «praxéologique», «pragmatique» ou «pragmatiste»... Aborder l'œuvre «en pratiques» signifie donc, dans ce cadre, prêter attention, avec des méthodes d'enquête ad hoc, à un ensemble de phénomènes «vus mais non remarqués» (pour reprendre l'expression de Garfinkel 2007) mais dont j'ai considéré qu'ils étaient un lieu pertinent pour appréhender la constitution progressive de l'œuvre comme un phénomène empirique, observé depuis l'écologie de l'exposition et les interactions entre ses acteurs.

Franck Leibovici: l'hypothèse de départ était relativement simple: une œuvre d'art ne se réduit pas à l'artefact exposé. Pour faire fonctionner l'œuvre du mieux possible, il est essentiel de prendre en compte les pratiques qu'elle implique, tant dans sa production que dans sa maintenance, les collectifs qu'elle mobilise, les règles morales ou les ascèses qu'elle met en place – bref, son «écosystème¹⁶⁸».

Ce dialogue montre que redéfinir des pratiques artistiques en parlant d'une écologie des pratiques ouvre les possibles. En listant toutes les étapes, les différentes traductions de la recherche, les actions, l'éthique et les dimensions politiques permettent de ne plus se concentrer sur la seule production, mais sur l'œuvre et sa réception. L'idée d'un conti-

¹⁶⁷. Marielle Macé, *Nos cabanes* (Lagrasse: Verdier, 2019) p.25

¹⁶⁸. Yaël Kreplak et Franck Leibovici, «On ne sait pas ce qu'est une pratique. Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques», *Techniques & Culture*, n° 64 (2015), <http://journals.openedition.org/tc/7582>.

num sans directions précises au préalable crée des publics différents. Alors les œuvres ne sont plus autonomes. Elles n'existent plus que pour elles-mêmes. Au contraire, elles deviennent des véhicules aidant à créer des situations, des lieux partagés où s'écrivent au présent des idées d'avenirs.

On peut prendre l'exemple Céline Ahond, artiste, qui lors d'une interview réalisée en 2018, rend compte de sa pratique artistique et des liens qu'elle engendre.

«Je trouve qu'à ma façon, j'arrive toujours à m'en sortir et je me reconnais bien là. Dans mes projets artistiques, il y a tout ce que je suis, à savoir rebondir d'ici et de là.

À chaque fois, il réapparaît sans que je voie les mêmes surprises, les mêmes étonnements, les mêmes détours, les mêmes manières de s'emparer d'un contexte, d'un contour, d'un lieu. C'est une façon de se spécialiser sans qu'il y ait de méthode appliquée selon moi. Chez moi il y a ce rapport à la parole et à l'image qui est en fait un cadre, un contexte et que je cherche à partager. D'où je prends la parole? Depuis où? La parole tend vers une écriture. Comment les mots peuvent faire image. Toutes ces étapes sont renouvelées à chaque instant!

Le rapport à l'autre, aux autres est en effet important dans mon processus de travail, et s'est confirmé d'étapes en étapes. Je suis entrée aux Arts déco et j'aimais déjà raconter l'histoire des projets, le récit de "c'est quoi faire projet"! La parole faisait ce lien entre les choses entre les projets.

J'ai fait un livre qui montrait des artistes qui avaient déjà un rapport avec les autres, par exemple Valérie Duchéné avait fait un atelier au centre de détention de Béziers avec ses étudiants et Arlette Farge. J'ai voulu étudier le comment faire œuvre? À qui on s'adresse? Aux Arts décoratifs de Strasbourg j'ai beaucoup travaillé à parler avec un groupe d'étudiants. Ce groupe a été l'endroit monté par Jean-Pierre Greff qui m'a fait comprendre que la parole pouvait être œuvre, faire œuvre en commun.

Comment la rencontre peut faire œuvre? Qu'est-ce qu'être ensemble? Est-ce que la parole peut questionner ça? Je repense à une œuvre que j'ai faite, qui était de faire une fausse mise aux enchères de mes dents de sagesse pour les vendre, pour enfin in fine s'acheter des casseroles afin de manger ensemble. La prise de parole était dans le lien de moi aux autres et de questionner le fait d'être ensemble. Tout faisait lien à ce moment.

Dès que tu te poses la question de prendre la parole dans un endroit, tu poses la question de la capacité de cet endroit à l'accueillir.

Ensuite je suis rentrée à Paris mais il manquait le commun et le collectif tel que je l'aime. Au sein d'une école d'art c'est facile, ou plus ou moins, mais par exemple Pierre Mercier, ce genre de personnalité là, disait que la pédagogie entrainait dans sa pratique donc il était là, vraiment là. À la sortie de l'école je me suis retrouvée seule bien évidemment. Ce ne fut pas simple.

La rencontre, c'est ce qui transforme. Tout le monde ne joue pas le jeu de la transformation.

Je peux dire que je cherche que la parole traverse, un étudiant, trois artistes femmes et des professeurs pour faire le jeu merveilleux de la transformation. Une fois sortie des BA il faut retrouver ça quand on a plus cet échafaudage de l'école d'art...

Je suis toujours dans cet entre le lieu de l'art et le lieu de la vie à l'échelle 1 sur 1. Être dans cet entre-deux me convient. Il me garantit ma propre émancipation et le potentiel pouvoir de mon propos émancipateur. Je trouve fascinant la tradition du speaker corneur qui dit que quand on ne touche pas le sol, la parole peut être plus libre. Je cherche un endroit et je tisse des choses qui font sens pour moi? J'étais à l'école maternelle à côté de l'atelier Giacometti. Je trouve sur place un vieux gardien de square qui menait une ambiance géniale avec jardin associatif qui m'a aidée à faire mon projet. Des liens humains se sont tissés pour mettre le soubassement de cette performance avec des complices dans la vraie vie. Nous avons donc réussi à faire parler le commun qui s'est construit sur plusieurs strates.

L'artiste s'empare d'un cadre, d'un lieu, d'un contexte. Quand je commence un projet, je m'invente au fur et à mesure. C'est une forme de survie qui m'aide à construire. Y'a des problématiques qui sont formulées de manière instinctive qui se résolvent de manière naturelle et nécessaire. Un récent projet est de s'intéresser au comment faire avec des collégiens pour qu'ils reprennent le pouvoir de leur collège?

J'ai en effet besoin de complicité tacite, de complicité solidaire pour que ce comment traverse. Et le point d'arriver n'est jamais figé bien sûr. Oui il y a toujours le travail d'artiste (visuel, com...) mais on est surpris par l'inattendu. C'est ça qui m'intéresse.

L'époque dans laquelle on vit a besoin d'objets bien définis. La surprise fait peur. Il n'y a donc plus de désir selon moi. Une œuvre c'est beau c'est moche. Pour moi, une œuvre, c'est ce qui permet de mieux comprendre la vie. Tout le monde a du désir. Je crée le cadre dans lequel ça peut s'exprimer.

Comment le regard du spectateur peut toujours circuler dans différents cadres? Comment la parole fait image et circule dans plusieurs cadres. Le cadre social, le cadre de l'art, du travail inconscient... L'obsession de la liberté, la peur de se faire enfermer.

Il n'empêche, je me retrouve toujours avec des êtres humains sur le terrain.

Faut jongler quoi. L'art n'est pas là pour penser les vides sociaux. On est construit par les rencontres qu'on fait. Yvan Noursille, à perte de vue, une expo dans le hall d'un building nous a montré que l'art ne sert qu'à réunir les gens, ce qui me fait penser à Yves Citton et à son économie de l'attention : la véritable résistance par l'accès au réel ¹⁶⁹».

Il est temps de se demander de quoi les relations sont-elles faites au juste? Une relation est-elle le fruit de la pensée? Est-elle une preuve issue de l'activité humaine? Non humaine? Suffit-il d'être en soi un être social pour entrer en relation? D'où ressentons-nous le besoin d'être en relation, d'être mis en relation et pour quoi faire? «*De la même manière qu'il y a une multiplicité de relations, il y a aussi une multiplicité de modalités d'unification, différents degrés d'unité, des manières hétérogènes d'être un et une multiplicité de manières de les réaliser* ¹⁷⁰».

C'est certainement avec cette philosophie du pluralisme que des singularités peuvent agir au sein d'un lieu fait de relations.

¹⁶⁹. Céline Ahond, entretien réalisé en juin 2017

¹⁷⁰. Maurizio Lazzarato, « Multiplicité, totalité et politique », *Multitudes* N°23, 2005



□ Relational soup -- philosophy, art, and activism,
Brian Massumi and Erin Manning, 2014

PENSÉE

Erin Manning

EN

Brian Massumi

ACTE,

VINGT

PROPOSITIONS

POUR

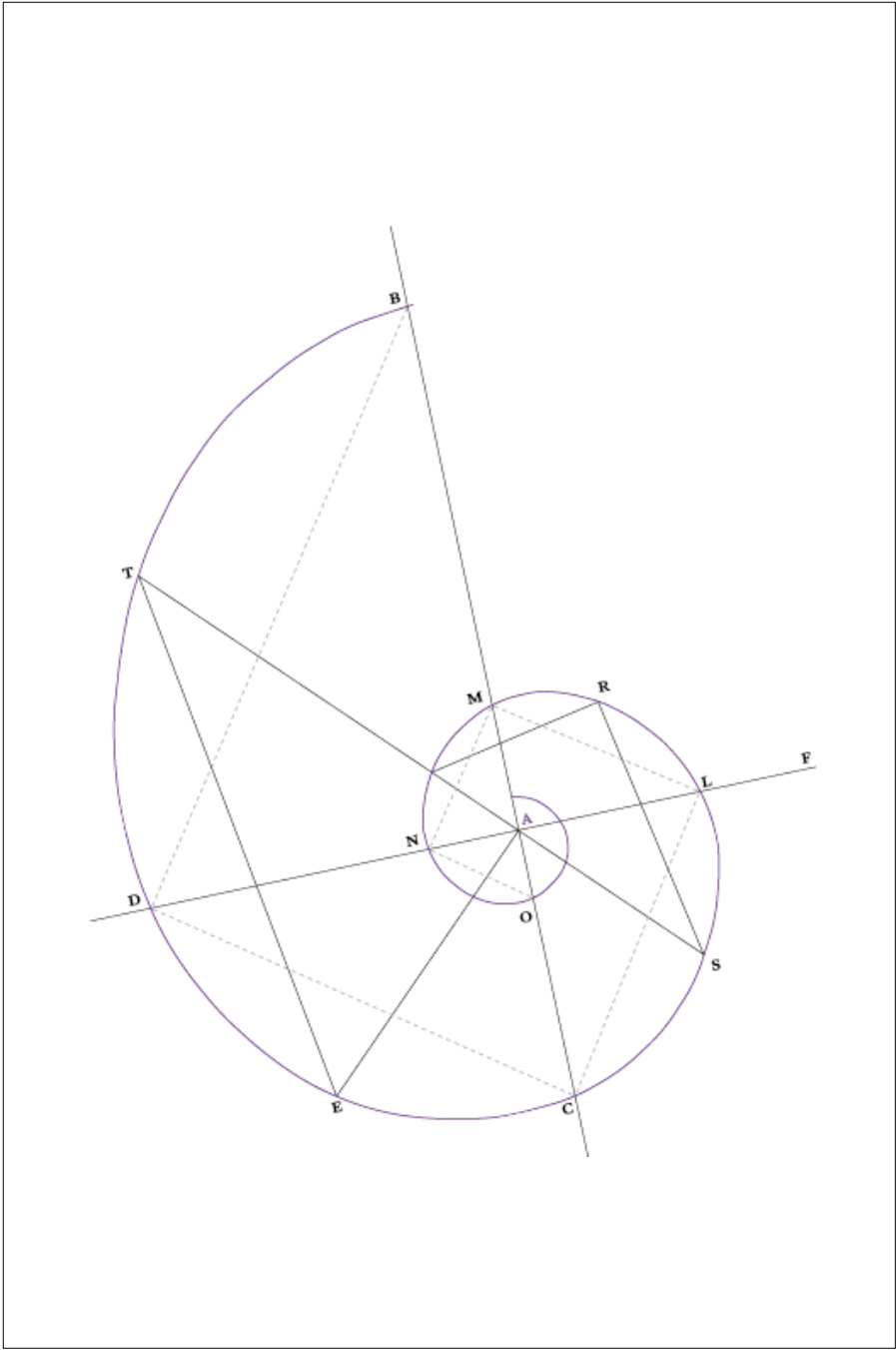
LA

RECHERCHE-

CRÉATION



[1] Erin Manning, Brian Massumi, *Tewsted Nietzsche*
Photo by Christoph Hochenbichler, © Austrian Science
Fund (FWF): AR 275-G21



[1] *Marcher avec les dragons*, Tim Ingold, Zones sensibles, 2013



[1] *Petit à Petit*, Un film de Jean Rouch (France), France - Niger, 1971, 96 min



[1] Planche anthropologique: poupée des Indiens Tusayan, sud-ouest des Etats-Unis (1894). LIBRARY OF CONGRESS



[1] «La résurgence des communs» - Intervention d'Isabelle Stengers.
Dijoncter.info, Site participatif à Dijon et alentours

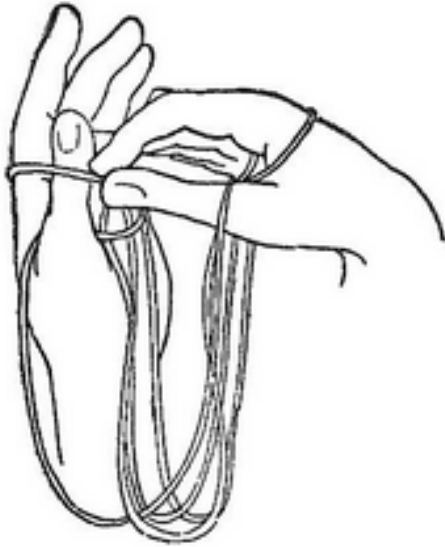


FIG. 47.

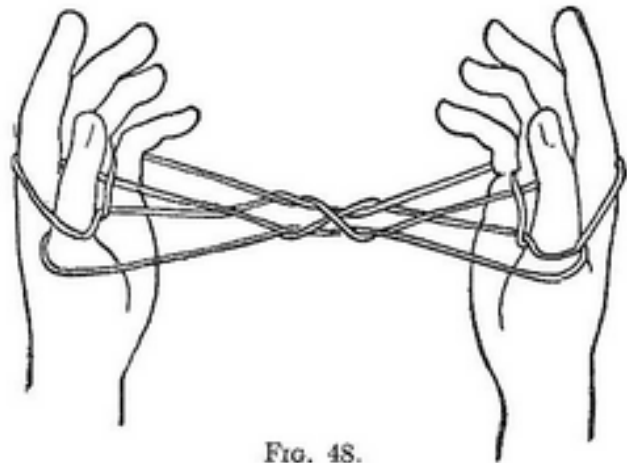


FIG. 48.

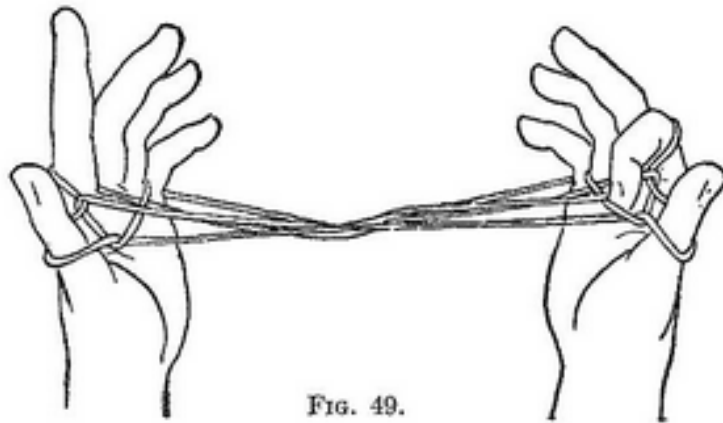


FIG. 49.

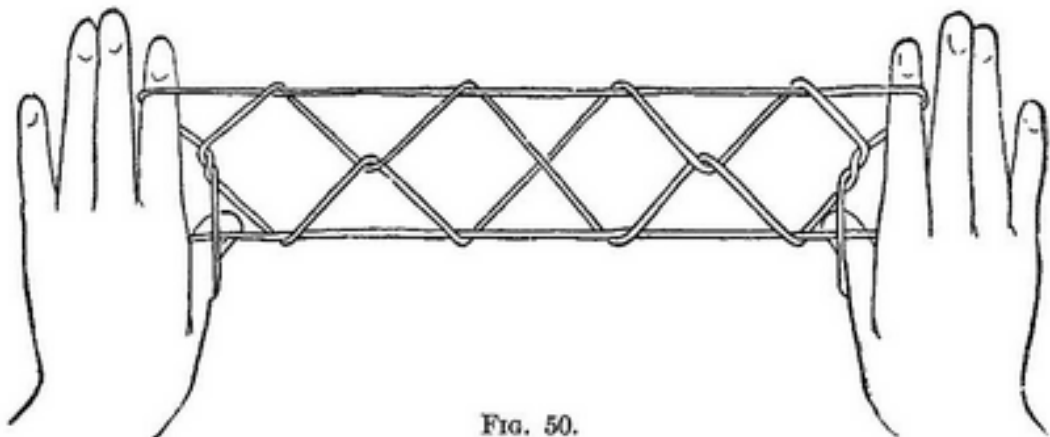
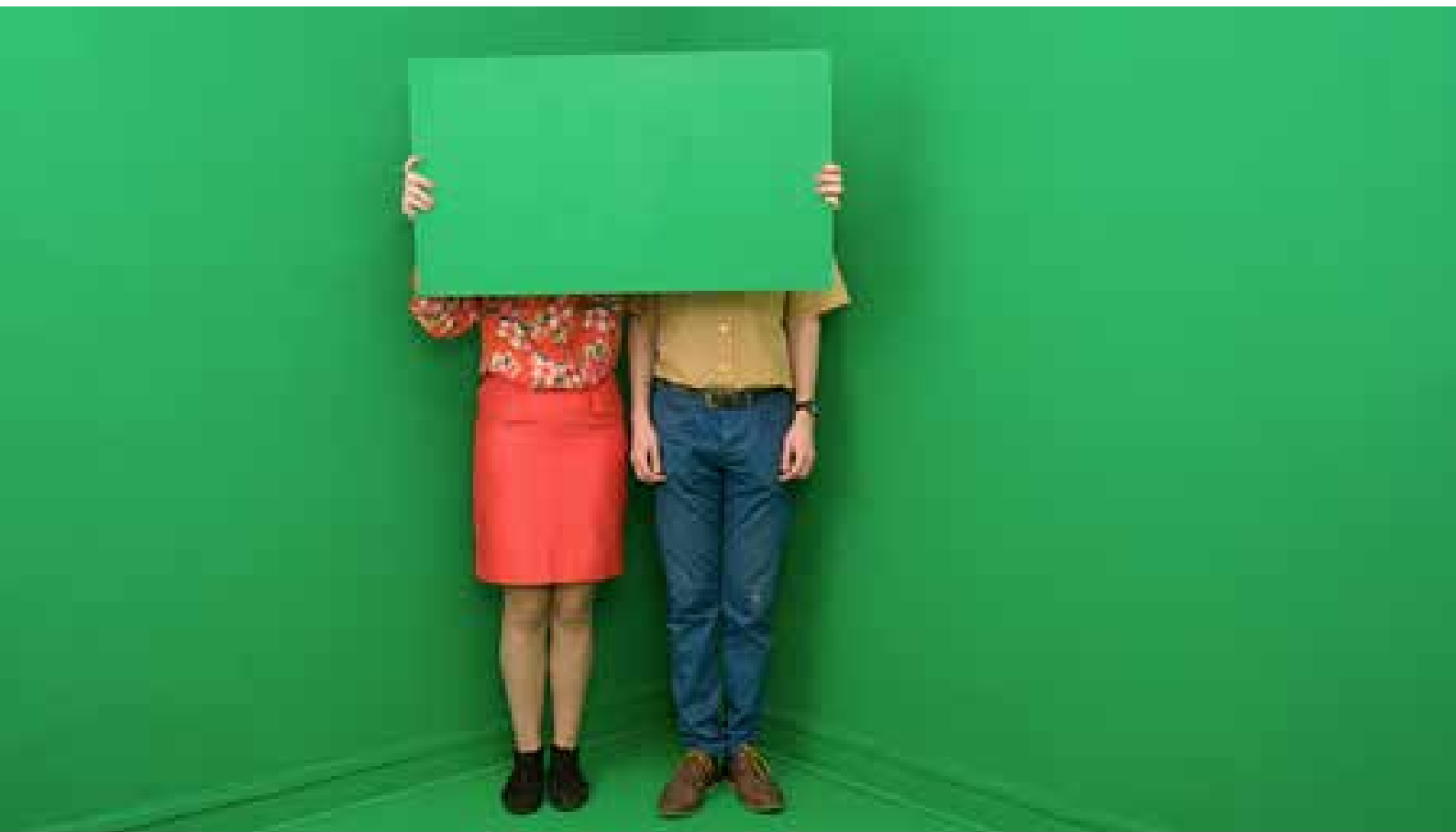


FIG. 50.





Donna Haraway
Reads The
National
Geographic
Geographies
of
Primates

III. POURQUOI ET AU NOM DE QUOI AGISSONS NOUS ENSEMBLE ?

Quel est le commun dont émane notre puissance individuelle et collective ? Le pouvoir agissant du collectif repose aujourd'hui particulièrement sur nos modes d'interactions et d'interdépendances, mais aussi sur la diversification entre humains et non humains. C'est, en réaction aux modalités imposées par l'héritage de l'histoire occidentale mêlant l'histoire des sciences, de l'économie, du capitalisme et de l'individualisme que l'art peut développer des idées et des formes permettant d'y parvenir. Voilà pourquoi, comme le dit Yves Citton, le commun est déjà un projet qui est « *traversé par une fiction*¹⁷¹ ».

Quand la fiction intervient-elle dans la constitution du commun ? Est-ce parce qu'elle permet d'interagir avec l'ordinaire et que c'est là qu'elle crée de nouveaux modes d'action ? En quoi la fiction est-elle pertinente ? Ces effets créent des forces transformatrices au sein de toutes les parties. « *Le commun est à composer. Tout est là, il n'est pas déjà-là enfoui dans une nature, dans un universel, dissimulé sous les voiles chiffonnés des idéologies et des croyances qu'il suffirait d'écarter pour que l'accord se fasse. Il est à faire, il est à créer, il est à instaurer. Et donc il peut rater*¹⁷² ».

On peut dire que notre commun est plus à construire qu'à conserver. La notion des commun et son usage assurent la réactualisation d'un réel qui agit sur les imaginaires puisqu'elle influence notre quotidien en offrant des alternatives à ce que nous léguons aux générations futures. Ces nouveaux patrimoines comprennent une dimension culturelle forte qui a des effets dans le réel et de nombreux impacts ici et là. Une brèche s'ouvre, qui permet de laisser la place à un monde capable de fabriquer un patrimoine culturel réinventé et partageable, de répondre à « *une dimension vitale qui est celle de créer*¹⁷³ ». Et c'est l'expérience qui permet de relier l'élaboration théorique de l'œuvre comme traduction du territoire.

Tim Ingold dit : « *Je me considère moi-même comme un anthropologue. Toutefois, j'ai souvent la sensation que les personnes qui pratiquent réellement l'anthropologie de nos jours sont les artistes.*

¹⁷¹. Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, n° 45 (2011) p.12-22

¹⁷². Latour, « Il n'y a pas de monde commun. Il faut le composer »

¹⁷³. Isabelle Stengers et serge Gutwirth, « Pourquoi ce qui se passe à Notre-Dame-des-Landes nous importe-t-il ? », *Médiapart* (blog), 2018, <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/240418/pourquoi-ce-qui-se-passe-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il>.

*Cela ne s'applique évidemment pas à tous les artistes, et je n'ai pas l'intention de me retrouver entraîné dans un débat stérile sur la question de ce qui est de l'art ou n'en est pas*¹⁷⁴».

Autour de quelles bases communes l'art et l'anthropologie peuvent-ils s'entendre et s'entraider? Un art anthropologique serait alors un art *critique*, un art qui maîtrise les instruments de la critique parce que, malgré tout, «*pour être anthropologique, l'art doit être généreux, ouvert, comparatif et critique. Il doit être curieux plutôt qu'interrogatif, offrir une ligne de questionnement plutôt que d'exiger des réponses; il doit être attentionnel plutôt que guidé par des intentions préalables, modestement expérimental plutôt qu'audacieusement transgressif, critique sans être entièrement dévolu à la critique. Il doit faire lien avec les forces qui donnent naissance aux idées et aux choses, plutôt que de chercher à exprimer ce qui existe déjà: pour être anthropologique, l'art doit concevoir sans être conceptuel. C'est un art qui renoue avec la responsabilité et le désir, qui permet au savoir de grandir de l'intérieur de l'être à travers les conversations de la vie. C'est pourquoi des pratiques comme la marche, le dessin, la calligraphie, la musique instrumentale, la danse, la fabrication et le travail avec les matériaux – autant de pratiques que l'on range souvent du côté de l'artisanat' – sont pour moi exemplaires. Les artistes qui s'engagent dans ces pratiques sont ceux qui se rapprochent le plus, à mon sens, de la véritable anthropologie, même s'ils ne présentent pas consciemment leur travail comme tel*¹⁷⁵».

III.I LES PRATIQUES TRAVERSIÈRES ET LES ARTS POLITIQUES – L'ÉCOLE DES ARTS POLITIQUES DE BRUNO LATOUR (SPEAP)¹⁷⁶

Comment composer avec le terrain, avec ses acteurs, et avec quel statut l'aborder? C'est par l'expérience du terrain que les résultats de la recherche peuvent créer des effets et donc agir dans notre quotidien. Quand Michel de Certeau parle de *pratiques traversières* pour décrire les différentes manières de faire, on peut prendre en exemple ce que Bruno Latour a créé avec l'école des arts politiques (SPEAP). Sa carrière et sa pensée l'ont amené à donner les moyens à de nombreux étudiants de Science-po (artistes et non artistes) de se poser des questions quant à leur pratique. Latour s'est engagé dans différents domaines de connaissance, comme l'histoire des sciences, les représentations et sensibilisations de la crise climatique, les modes d'existence. Avec une approche héritée du pragmatisme de Whitehead, James, Dewey, Mead, il a interrogé les controverses de notre société. Ses enquêtes l'ont amené à faire cohabiter de nouvelles figures de

¹⁷⁴. Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, p.45

¹⁷⁵. Ingold, « Art et anthropologie pour un monde vivant ».

¹⁷⁶. « Master en expérimentation en arts politiques à sciences Po, Paris »

l'universel, à construire un universalisme écologique. Avec qui et comment la politique de la terre est sensée faire consensus? Et pourquoi sépare-telle à ce point? Serait-ce la question du XXI^e siècle? Ce que nous vivons au quotidien et qui est loin d'être juste une idée (car les effets sont bien réels) ne devrait-il pas nous engager? Pourquoi la terre n'arrive pas à unifier les peuples et leurs gouvernements? Si ces questions environnementales et existentielles ne font pas consensus, on peut se demander comment y parvenir et avec quels moyens? Bruno Latour parle de révolution au sens physique, comme au sens militant, en posant la question du comment faire pour que chacun puisse faire sa révolution de pensées. Si le constat est de voir que les institutions n'ont pas réussi à inventer les outils pour agir, créer, inventer des actions qui ont des impacts sur le quotidien, comment agir en tant que citoyen? Bruno Latour nous donne des clefs pour que nous arrivions à reprendre un peu les rênes de notre vie au sein de la société grâce à nos différentes pratiques.



□ Vera Frenkel, *String Games: Improvisations for Inter-City Video*, Montreal-Toronto, 1974.



Spoke played in
begin in 1971 -
1972 -
1973 -
1974 -
1975 -
1976 -
1977 -
1978 -
1979 -
1980 -
1981 -
1982 -
1983 -
1984 -
1985 -
1986 -
1987 -
1988 -
1989 -
1990 -
1991 -
1992 -
1993 -
1994 -
1995 -
1996 -
1997 -
1998 -
1999 -
2000 -
2001 -
2002 -
2003 -
2004 -
2005 -
2006 -
2007 -
2008 -
2009 -
2010 -
2011 -
2012 -
2013 -
2014 -
2015 -
2016 -
2017 -
2018 -
2019 -
2020 -
2021 -
2022 -
2023 -
2024 -

1974



□ Regard sur la pêche et l'aquaculture « Aquablog »
Notre-Dame-des-Landes: Une nouvelle voie agricole et rurale!
Au XVIII^e Siècle, Cassini avait cartographié la zone humide
de Notre-Dame-des-Landes, 2020



[1] Le théâtre des négociations, *Make it work*, Science-Po Paris et le théâtre des Amandiers, 2015



[1] Construire un lieu, Ann Guillaume & Océane Ragoucy, Speap, 2016

ILE SAINT HONORAT



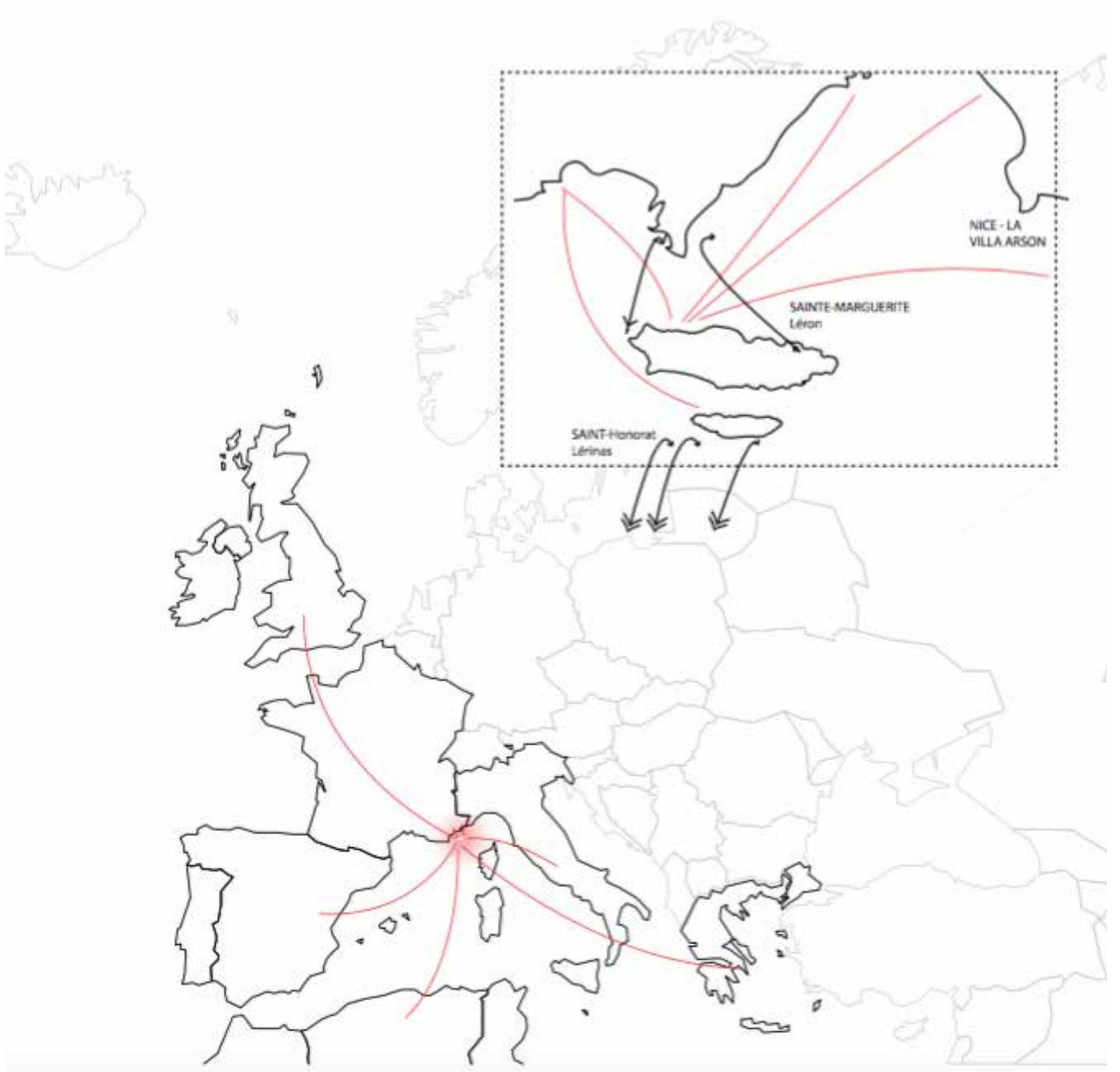




□ Villa Arson, la galerie d'essai,
2019



□ Végétation marquée sur Saint Honorat, photo Ann Guillaume, 2018



□ Le réseau d'influence,
Map, Ann Guillaume, 2018



[1] Étudiante de la Villa Arson,
casting d'I C S H, 2018



[1] Les moines de Lérins à la manœuvre du canon porte-amarre, opérant un sauvetage, début XX^e



⌈ Carte ancienne du projet de jardin sur les îles de Lérins, archives filmées aux archives départementales des Alpes-Maritimes

□ Cellule du masque de fer



IV. LES ORIGINES DU MAL, LA CRISE DES REPRÉSENTATIONS

« Cette paralysie momentanée de l'esprit, de la langue et des membres, cette agitation profonde qui descend au cœur de l'être, cette dépossession de soi que nous appelons intimidation. C'est un état social naissant qui survient lorsque nous passons d'une société à une autre¹⁷⁷ ».

Bruno Latour, dans la préface du *Public et son fantôme* de Walter Lippmann parle de notre incapacité à se sentir représenté et donc de se sentir réellement au monde. Il dit : *« Si vous désespérez de la politique, c'est que vous lui avez demandé plus qu'elle ne peut donner, vous l'avez imprudemment chargée de tâches morales, religieuses, juridiques, artistiques, qu'elle est impuissante à remplir. Demandez l'impossible, vous récolterez l'atroce ou le grotesque. Si vous voulez qu'on reprenne confiance dans la démocratie, alors il faut d'abord la décharger des illusions qui ont transformé le rêve d'une vie publique harmonieuse en un cauchemar¹⁷⁸ ».*

C'est ainsi que Bruno Latour engage la réflexion sur la crise des représentations. Si la représentation est une mise à distance avec le réel (le suffixe *re* est à prendre comme indice), elle est autre chose que le réel. Elle se situe ailleurs. Cette modification du réel à réinvestir autrement est ce qui nourrit les arts politiques. Quand on n'arrive plus à faire la différence entre l'original et sa copie, quand on se perd dans tous les signes qui se diluent jusqu'à nous perdre nous-même, il est important de commencer par réagir pour agir. Interroger les représentations, celles divulguées par ceux qui nous représentent, celles que l'art et la religion ont produites est le point de départ. Les représentations sociales avec lesquelles on compose dictent nos habitudes sans que l'on en prenne. Mais par qui et par quoi l'imaginaire collectif est produit et comment s'infiltrer-il dans les consciences ? Maurice Godelier dit que les mythes sont plurivoques, que les mythes sont constitués depuis des expériences et véhiculés par la suite et que les rites aident ceux qui les pratiquent à les faire accéder au statut de réel¹⁷⁹.

Il arrive que certains imaginaires après avoir accédé au statut de réalité entrent dans les pratiques et deviennent des croyances. Si la séparation homme-nature est une croyance

¹⁷⁷. Brian Massumi, « Peur, dit le spectre », *Multitudes*, n° 23 (2005) p.52

¹⁷⁸. Walter Lippmann, Bruno Latour, et Laurence Decréau, *Le public fantôme* (Paris: Demopolis, 2008).

¹⁷⁹. Maurice Godelier, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique* (Paris: CNRS éditions, 2015) p.283

issue d'un imaginaire construit de toute part, on peut aussi s'en séparer et proposer d'autres manières de voir et d'agir. Mettons-nous d'accord, la crise de la représentation et des imaginaires est autant celle des médias que des politiques, et des artistes! Si les commentaires sont ce qui prévaut aujourd'hui sur le réel, nous *public* ne savons plus nous orienter dans tous ces signes. Et si nous les réinventions?

IV.I VERS UNE ÉCOLOGIE DE LA RÉCONCILIATION.

«La nature, cet objet de jouissance, à travers le paysage ou la villégiature aussi bien que de domination, à travers l'exploitation économique ou l'exploration scientifique, mais dans un cas comme dans l'autre, comme un monde autonome, séparé de l'homme¹⁸⁰».

Estelle Zhong¹⁸¹ pose clairement la question des imaginaires et de nos apprentissages d'occidentaux. Tout ce qui nous gouverne en tant qu'imaginaires nous a été inculqué malgré nous, à grand coups de discours sur le progrès technique. Le monde a été séparé du fait de celles et ceux qui bénéficient d'un confort technique, abandonnant l'autre part du vivant. Estelle Zhong propose de mener une enquête sur *«notre œil tel qu'il s'exerce à l'endroit d'un pan du monde bien particulier, le monde vivant. De quel œil avons-nous hérité quand il s'agit de voir le vivant? Quel équipement mental entre en jeu quand nous regardons une forêt, un bleuet, un renard? Quelles sont ses puissances et ses limites? Qu'est-ce que notre œil perçoit du monde vivant et qu'est-ce qui se tient hors de ce que son équipement mental peut saisir? Et surtout comment saisir cet équipement¹⁸²»*

Nous n'avons pas eu d'éducation du vivant. Il faut donc revoir cette éducation en créant de nouveaux modes de représentation. Nicolas Bourriaud, au sujet de la séparation culturelle Nature/culture, écrit la chose suivante: *«On trouve les fondations dans la Genèse chapitre 1, verset 26: Dieu créa l'homme et la femme... Et leur dit: soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, assujettissez-là, et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout animal qui se meut sur la terre¹⁸³».*

¹⁸⁰. Rémi Beau et Catherine Larrère, éd., *Penser l'Anthropocène*, Domaine développement durable (Paris: Les Presses Sciences Po, 2018) p.53.

¹⁸¹. Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* (Arles: Actes sud, 2021) p.11

¹⁸². Zhong Mengual, p.11

¹⁸³.

Cette culture est en train de changer, les chercheurs d'aujourd'hui et les artistes s'en emparent grâce à leur différent moyens de productions et de sensibilisation, grâce à leur positionnement à l'échelle du vivant. *«Et puisqu'il s'agit aujourd'hui de contribuer à faire émerger une théorie de l'art prenant acte du dépassement de la division nature culture, un art contemporain de cet événement dont anthropocène est le nom, il nous faut repenser la position artistique dans la chaîne des êtres et des choses¹⁸⁴».*

Reformuler le concept de représentation sous-tend que nous en avons la responsabilité autant que les moyens. Comment réussir à continuer à habiter ces milieux tout en s'y incluant? Qui sont ceux qui nous représentent et qui représentons-nous?

«Du fait de la distinction notamment du droit romain, cette faculté de représentation n'est accordée à présent de façon directe qu'aux humains, alors qu'il paraît indispensable que le plus grand nombre possible d'agents concourant à la vie commune voient leur situation représentée, et sous une forme plus audacieuse que celle qui tend maintenant à émerger, d'une extinction sélective de quelques droits humains, à quelques espèces de non-humains, lesquels présenteraient avec les humains des similitudes, en matière d'aptitudes cognitives, ou de facultés sensibles¹⁸⁵».

Ainsi l'écologie de la réconciliation est une expression qui tend à réconcilier *«les habitants non protégés, qui couvrent 90 pour cent des terres et des mers du globe, pour leur permettre d'héberger une biodiversité abondante de façon compatible avec les activités humaines¹⁸⁶».*

C'est une véritable forme de diplomatie qui est recherchée, celle d'accepter l'autre et ses besoins comme moyen de se projeter dans un temps qui est le présent. *«Détruire la biodiversité, ou renoncer complètement à notre appropriation humaine de la nature sont des voies impossibles... Il faut désormais en plus réconcilier les usages humains de la planète avec les usages des autres espèces¹⁸⁷».*

¹⁸⁴. Bourriaud, *Inclusions*, p.44

¹⁸⁵. Denis Couvet, *Écologie et biodiversité. Des populations aux écosystèmes* (Paris: Belin, 2010)

¹⁸⁶. Couvet.

¹⁸⁷. Baptiste Morizot dans, Beau et Larrère, *Penser l'anthropocène*, p. 262

Comme le dit bien Jean-Marie Schaeffer dans *La fin de l'exception humaine*, «*laissons derrière les dualités stériles qui séparent matière et esprit, homme et nature, artiste et homme*¹⁸⁸».

IV.2 RENOUER : ACTUALISATION DE NOS RELATIONS PAR D'AUTRES RÉCITS

Les récits prospectifs, ceux amenés par la littérature, l'art, la science-fiction ont contribué à mettre en scène des anticipations fictives comme autant d'expériences de pensée, comme des supports utiles pour amorcer, élargir ou compléter les réflexions et les imaginaires. En effet les récits peuvent aider à la construction non pas d'une «*éthique qui prévaudra dans un avenir indéterminé, mais bien de toute éthique qui érige en impératif absolu la préservation d'un futur habitable par l'humanité, d'une éthique d'aujourd'hui qui se soucie de l'avenir*¹⁸⁹».

Et cette construction du futur ne peut se réaliser sans prendre en considération cette dimension éthique. «*Cet objectif commun semble participer d'une temporalité longue qu'il faut bien avoir en tête, car il faudra aussi bien composer avec ce qui participe de l'évolution technique, que celle engageant une réflexion éthique. Est-ce possible d'imaginer que ni l'une ni l'autre ne se fasse distancer*¹⁹⁰».

C'est un magicien dans *Le cycle de Terremer* d'Ursula le Guin qui dit qu'«*Avant que les hommes ne soient des hommes, c'étaient des dragons. (...) Selon cette histoire, les hommes et les dragons formaient jadis une seule espèce, mais, à l'issue d'une querelle, certains sont partis vers l'ouest, certains vers l'est, ils sont devenus deux espèces différentes et ont oublié leur origine commune*¹⁹¹».

Nombreux sont les mythes d'origines qui parlent d'un temps où animaux, plantes et hommes formaient une seule et même espèce. Nous n'étions qu'un seul peuple, nous disent-ils, qui s'est dissocié au fil du temps. Et si cet oubli était réparable? On peut lire chez Tim Ingold que l'esprit n'était «*pas confiné à nos corps individuels, soi-disant opposés*

¹⁸⁸. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, NRF essais (Paris: Gallimard, 2007) p.13

¹⁸⁹. Jean-Pierre Dupuy, «*Catastrophes et fortune morale*», *Hors-sol*, 2010, <https://hors-sol.net/revue/jean-pierre-dupuy-catastrophes-et-fortune-morale/>.

¹⁹⁰. Yannick Rumpala, «*Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique*», *Raisons politiques* 40, n° 4 (2010): 97-113, <https://doi.org/10.3917/rai.040.0097>.

¹⁹¹. Ursula Kroeber Le Guin, *Terremer*, trad. par Françoise Mailet (Paris: Le livre de poche, 2011)

à un monde naturel présent là-dehors. Il considère que l'esprit était immanent à l'ensemble du système de relations qu'entretiennent les organismes avec leur environnement, dans lequel, nous autres humains, sommes nécessairement imbriqués¹⁹²». Dans cette perspective, il serait intéressant de repenser les relations avec le vivant dans un premier temps et dans un second de proposer une approche véritablement écologique qui prendrait pour point de départ l'ensemble constitué par l'organisme dans son environnement. En d'autres termes, organisme+ environnement ne devraient pas signifier l'association de deux éléments distincts mais une totalité indivisible¹⁹³». Si la nature n'est pas extérieure à l'humanité, nous «sommes des êtres à l'intérieur d'un monde¹⁹⁴».

Pour être force de propositions face aux différentes crises qui nous assaillent, il semble perspicace de prendre en compte l'ampleur des prophéties de Donna Haraway Elle dit: «Je nomme tout cela urgence et non fléaux, pour éviter tout ce qui se rapprocherait de l'apocalypse et de ses mythologies. Les urgences ont des temporalités différentes, et ces temps sont nôtres. Ce sont des temps d'urgences qui demandent des nouvelles histoires¹⁹⁵».

Et si l'art se repositionnait dans ce monde en ruine? Comme le dit Isabelle Stengers dans l'introduction du livre d'Anna Tsing: «S'intéresser aux ruines ne signifie pas contempler un paysage désolé mais apprendre à saisir ce qui, discrètement s'y trame. Dans les ruines il peut s'y passer bien des choses, des choses intrigantes, surprenantes ou effrayantes mais qui le plus souvent échappent à l'approche détachée de celui qui jauge et mesure une réalité offerte à ses entreprises. Les ruines appellent un mode d'observation qui a été délaissé par ceux qui ont exigé que la réalité se soumette à leurs propres catégories et répondent à leurs propres questions¹⁹⁶».

IV.3 FACE À L'ÉCRASEMENT DES FUTURS POSSIBLES. VERS UNE RÉVOLUTION DES IMAGINAIRES

L'art peut être un outil qui aide à décortiquer les nœuds pour comprendre comment on en est arrivé là. Comment se relier à cette entité qui, dans le dictionnaire est définie

¹⁹². Ingold, *Marcher avec les dragons*, p.27

¹⁹³. Ingold, p.28

¹⁹⁴. Ingold, p.28

¹⁹⁵. Didier Debaïse et Isabelle Stengers, éd., *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Collection Drama (Colloque de Cerisy, Dijon: Les Presses du réel, 2015).

¹⁹⁶. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde: sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, 2017, p.34

comme un ensemble de réalités matérielles considérées comme indépendantes de l'activité et de l'histoire humaine? Quels étaient les liens que nos ancêtres entretenaient avec le vivant?

«En l'an de l'incarnation du Seigneur 1219 (...), dans le premier silence de la nuit, notre adversaire le diable, pour pouvoir détruire un plus grand nombre de gens à la fois et causer un plus grand dommage aux chrétiens, intervint par un artifice subtil et inopiné de sa ruse. Le barrage qui retenait le lac de l'Oisans s'est rompu violemment, conduisant à un déluge d'une telle terreur, d'une telle violence, dans un tel rugissement et un tel bruit, que tous, à son écoute, désespérant de la vie, abandonnèrent tout, ne pensant qu'à sauver leur propre personne¹⁹⁷».

Si l'on suit l'herméneutique chrétienne, la nature n'est pas vivante, elle est régie par le diable même. Et lorsqu'il est question du déluge, c'est lui qui intervient dans un milieu anthropisé. À l'époque préhistorique, l'homme est très vulnérable, c'est pourquoi il représente la nature pour se protéger. Il s'éloigne d'elle en séparant son lieu de vie par des bornes, des clôtures, des pierres signées. Il distingue son habitat de celui de la nature sauvage. Celle-ci est le lieu d'où s'inventent les mythes et les récits. Par cette mise à distance, des croyances voient le jour. Il n'empêche qu'une nostalgie se fait sentir. Voilà pourquoi de la Chine du XVII^e, des jardins suspendus de Babylone au paradis des rois de Perse, des jardins d'agrément d'Hadrien aux ermites et aux moines, la nature est le lieu où il est bon de se retirer afin d'entrer en communion avec elle.

Au Moyen-âge, le rapport à la nature évolue. *«Il est établi qu'au XIII^e siècle, les penseurs médiévaux font émerger une pensée moderne de la nature. Un monde créé par Dieu mais soumis à des lois obéissant aux règles de la raison. Dieu y est omniprésent mais le surnaturel y tient une place de plus en plus réduite et par la même de moins ne moins acceptable. Dans le même temps, artisans, marchand et seigneur transforment activement l'environnement avec l'idée d'améliorer leur existence mais aussi avec la conviction de prolonger l'œuvre de Dieu¹⁹⁸».*

Ainsi, les représentations de la nature sont le résultat des récits que l'on s'en fait, des histoires romancées. L'homme a produit des récits relatifs aux esprits des animaux, des forêts, des rivières et des montagnes. Il a inventé les naïades, les sylvains et autres faunes,

¹⁹⁷. Hamilton Clive dans, Beau et Larrère, *Penser l'Anthropocène*, p.44

¹⁹⁸. Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée. L'homme et la nature au Moyen Âge* (Paris: La Découverte, 2017) p.7

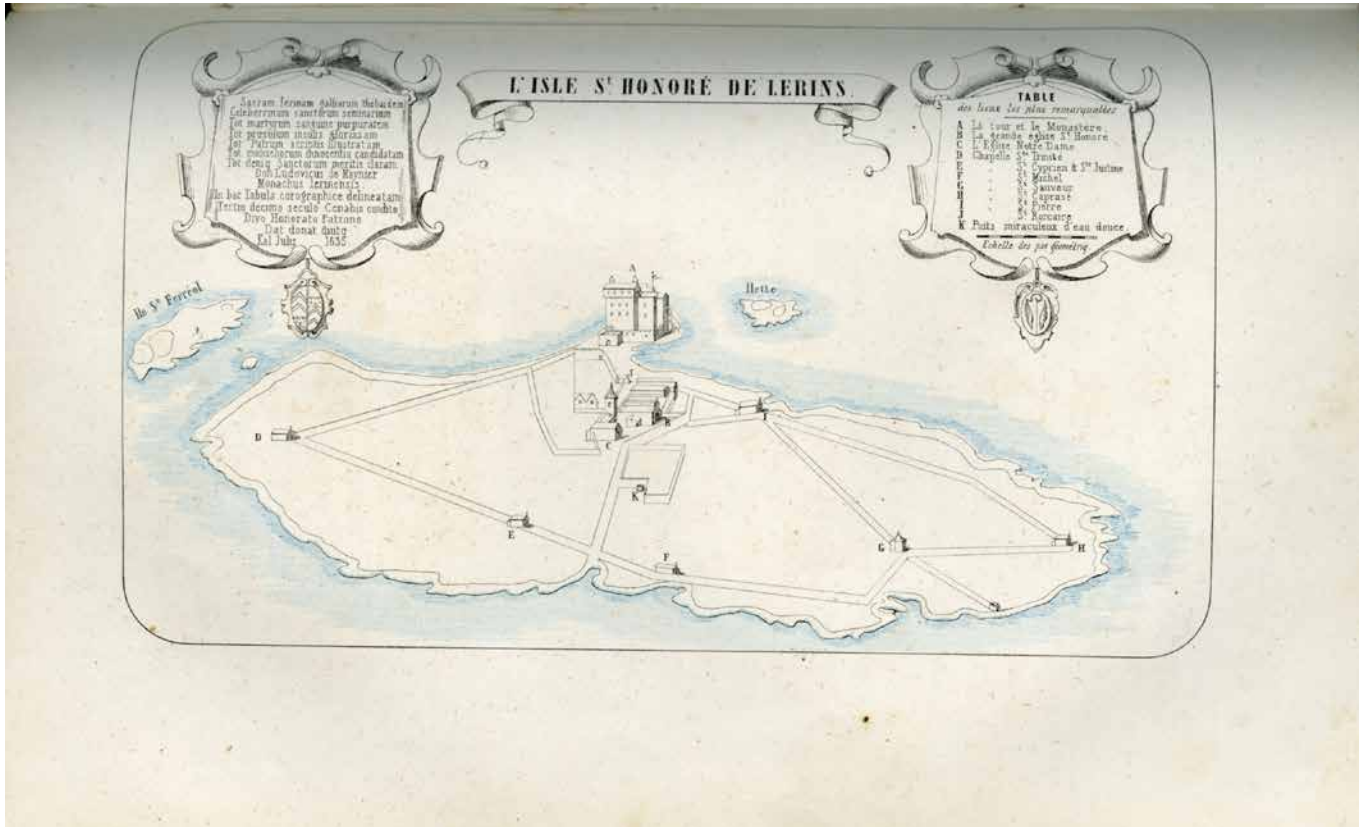
les fées, les dames du lac, les hommes sauvages. Diane est la forêt, Gaïa est la terre, Déméter est la terre cultivée, Cybèle la nature sauvage. Leur personnification de la nature témoigne tout autant d'une distance (la mise en récit) que d'un effort de rapprochement.

Il n'empêche que ces mythes religieux, païens, animistes ont comme intérêt de garder à l'esprit que la nature n'est pas qu'une ressource pour l'homme mais une matière organique, vivante et spirituelle. Et si la nature est bien présente dans l'histoire des représentations, celles-ci n'ont cessé d'évoluer en fonction des styles et des besoins des époques, des subjectivités... «*Notre lien avec la nature est donc concomitant avec l'évolution des hommes*¹⁹⁹». Si chaque époque produit de nouvelles représentations de la nature, aucune n'a le monopole de la représentation du monde, même si chacune, à sa manière, a pu le prétendre.

¹⁹⁹. Arendt Hannah, Georges Fradier, et Paul Ricoeur, *Condition de l'homme moderne*, 2009, p.12



□ Les moines de Lérins à la manœuvre du canon porte-amarre, opérant un sauvetage, début XX^e.



[1] Les moines de Lérins à la manœuvre du canon porte-amarre, opérant un sauvetage, début XX^e



[1] Photo argentique, Christine Guillaume, années 80





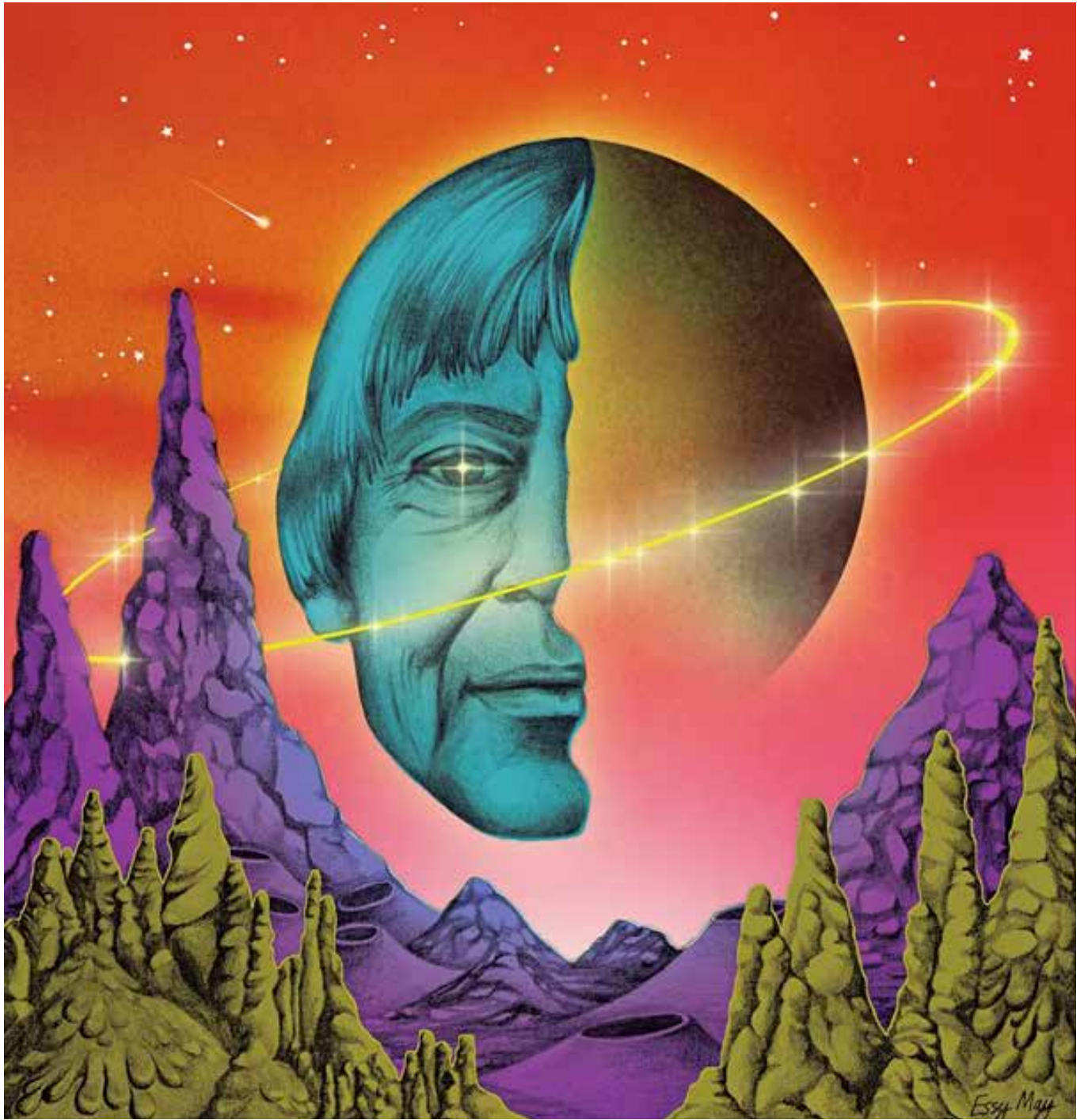




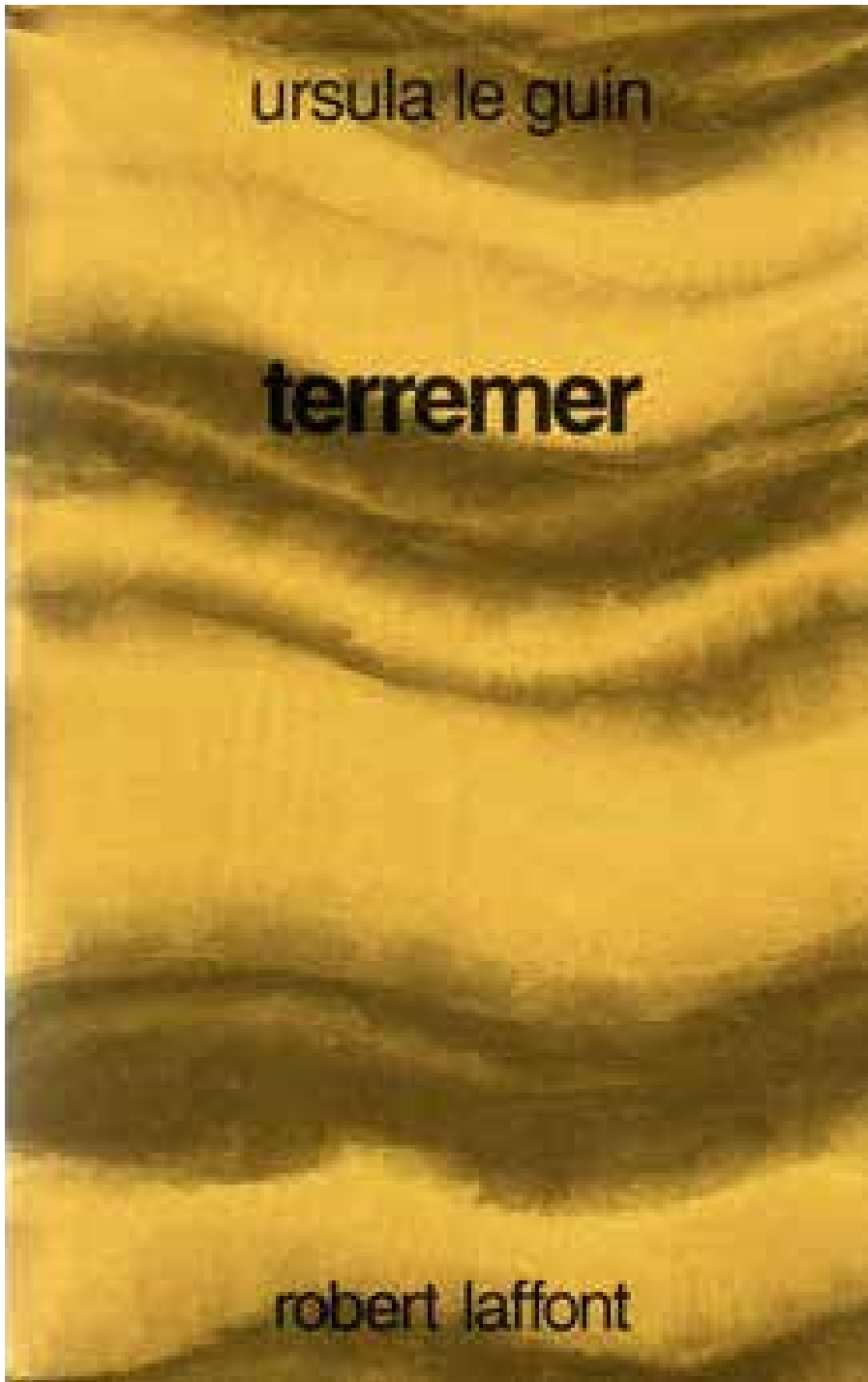
[1] *The wickerman* de Robin Hardy, 1973



☐ Vue du bateau qui va à Saint Honorat,
Photo, Ann Guillaume 2018



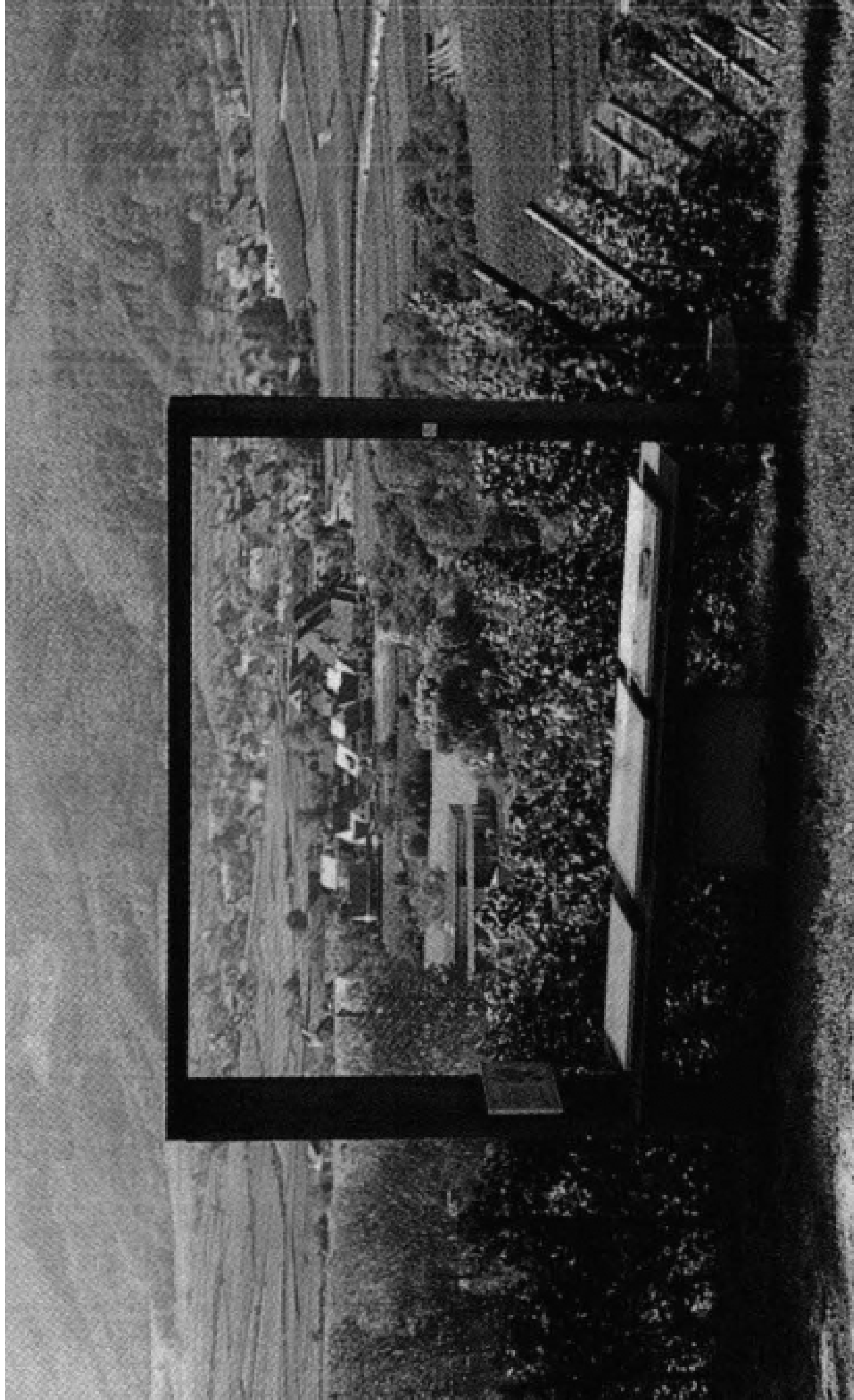
[1] Le Guin says she is “not just trying to get into other minds but other beings.” Illustration by Essy May





[1] René-Antoine Houasse, *Apollon à la poursuite de Daphné* (détail), 1710

□ Paysage cadré Hunawahr, octobre 1994.
(Photo D. Chevallier.)



V. POUR UNE ÉCOLOGIE DU SENSIBLE, POUR UN RENOUVELLEMENT DE NOTRE
RELATION AU VIVANT²⁰⁰

Notre rapport au monde s'inscrit dans la pratique que l'on en fait. C'est ce qui permet de constater que l'art, la science, l'histoire de la représentation du vivant, sont liés depuis longtemps et qu'ils s'alimentent les uns les autres. L'art et la science ont collaboré quand il s'est agi d'étudier la nature. Il y eut une époque où « *la nature était le modèle, l'ultime recours en appel, améliorée, sélectionnée et synthétisée* ²⁰¹ ». Si les artistes ont été soumis aux lois du naturalisme, ils s'en sont séparés à un moment aussi. « *La botanique fait partie des disciplines où la vérité d'après nature est restée un modèle viable dans le domaine des images. Certains botanistes suivaient le mirage tant désiré d'une image, fabriquée par la nature elle-même qui, en apparence, ne faisait pas intervenir l'homme* ²⁰² ».

Le naturaliste était censé s'imprégner de la nature, sans être esclave de ses apparences. Le genre de l'atlas scientifique permettait d'établir des comparaisons entre les différents idéaux. Sans atlas, ces abstractions auraient aussi bien pu se dissiper dans le ciel de la métaphysique. Ainsi, l'art et la science ont convergé dans des jugements où vérité et beauté ont été étroitement imbriquées. Les auteurs d'atlas scientifiques du XVIII^e siècle se réfèrent explicitement aux genres et à la critique artistique de leur époque ²⁰³.

La question de l'objectivité est ce qui sépare a priori les arts des sciences. Mais quelle est la nature de cette objectivité tant recherchée par les sciences? L'objectivité éloigne *l'aspect du moi* qui s'oppose à la subjectivité. De la Renaissance aux Lumières, les travaux scientifiques et artistiques ont de nombreux points communs malgré tout. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que des dissemblances se font sentir. Les artistes sont alors sommés d'exprimer leur sentiment alors que les scientifiques devaient réprimer les leurs. Avoir une personnalité exacerbée ou une froideur inouïe, voilà le topo. Qu'en est-il aujourd'hui si on ne peut plus promouvoir « *cette idée que l'art doit apprendre à décrire des expériences vécues sans faire appel au jugement critique* ²⁰⁴ »?

^{200.} Ingold, *Marcher avec les dragons*, p.37

^{201.} Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, trad. par Hélène Quiniou et Sophie Renaut, Fabula (Dijon: Les Presses du réel, 2012) p.100

^{202.} Daston et Galison, p.130

^{203.} Daston et Galison, p.75

^{204.} Daston et Galison, p.71

Peut-être est-il nécessaire de chercher à appréhender le vivant par une forme de représentation réciproque? Cette réciprocité peut-elle advenir dès lors que l'on prend en considération le mouvement, la mutation qui nous définit désormais?

Le vivant ne peut plus être vu comme une source d'inspiration pour l'art, mais comme un allié. L'art dans cette quête «*saura toujours proposer des formes de contemplation de la nature, de sa beauté, restituer la profondeur de l'émotion qu'elle produit, et en même temps l'analyser*²⁰⁵».

De quel côté regarder? quelle position pouvons-nous tenir aujourd'hui? «*Quand une époque est sortie de ses gonds (out of joint), écrit justement Lippmann, les uns prennent les barricades, les autres se retirent dans un monastère. Ce qui explique que la plus grande partie des écrits de notre époque soient pour moitié d'inspiration révolutionnaire et pour moitié de la littérature d'évasion – sans qu'on puisse le plus souvent distinguer l'une de l'autre*²⁰⁶». Cette binarité vient des modernes. Laissons derrière nous cette histoire.

V.I POUR CONCLURE. UN ART UTILE?

Si l'art utile s'oppose à la notion d'art pour l'art encore communément mobilisée par les garants de l'art contemporain, il s'agit pour nous d'exprimer l'idée que l'art a une aptitude, qu'il a les moyens de transmettre des idées, de défendre des causes, de sensibiliser des publics. Cette distance permet de montrer que l'art est un outil capable d'interroger l'objectivité comme force créatrice. Dans *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, William Morris parlait des ouvriers au XIX^e siècle qui allaient sur les chantiers pour trouver du travail. Participant de cette même prospection de survie, les arts politiques se fauflent là où il y a quelque-chose à montrer, à révéler. Ne plus différencier les mondes est ce que cherche à activer cette pratique de l'art. Robert Morris parle d'art artisanal quand il s'agit d'un art au service du peuple. On connaît la logique: «*Diviser le travail des grands hommes, celui des moins grands et celui des petits. Quand les arts se sont scindés en art majeur et en art mineur, à cause de l'ignorance de la philosophie des arts décoratifs, le mépris chez celui-ci, la négligence chez celui-là, ont fait leur apparition. L'artiste se déclara supé-*

²⁰⁵. Anne Alessandri et al., *Naturel pas naturel. Exposition temporaire présentée au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio* (Milano: SilvanaEditoriale, 2018).

²⁰⁶. Ronald Steel, *Walter Lippmann and the American Century* (London: Routledge, 1999), p.326 (<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1608275>)

*rieur à l'artisan et lui ôta toute espérance de s'élever à son tour. Mais il perdit en retour la possibilité de profiter d'une collaboration industrielle et intelligente. Tous les deux en souffrent, l'artiste non moins que l'artisan*²⁰⁷ ».

Enfin lorsque Robert Morris disait que l'art devait être populaire, il pensait que *cela «est la nature même du peuple d'être artiste: Les rois détruisent et le peuple construit. Les relations entre l'art et le travail, entre le travail et le socialisme, entre le socialisme et l'art ne peuvent jamais être dissociées. Tout travail doit être artistique, il doit être fait dans un esprit de collaboration et non de compétition: tout art doit être utile. À la place de la révolution industrielle, Morris préconise la révolution artisanale*²⁰⁸ ». Les arts politiques possèdent tout cela dans leur ADN. Ils s'organisent autant qu'ils le peuvent pour exister au sein du monde de l'art. Ils mettent en avant une esthétique qui prône la collaboration et la co-production. S'il s'agit de prêter attention à l'autre et de produire du sensible pour autre chose que pour soi-même, alors on peut parler d'œuvres qui ont une certaine valeur d'usage, d'œuvres appropriables par les acteurs qui ont participé de leur construction. C'est la mise au travail collaboratif qui permet d'inventer un espace favorisant une forme organisationnelle nouvelle. Comme le dit Estelle Zhong: *«Ici, nous travaillons avec des artistes et des non-artistes [...] pour répondre aux besoins et urgences de nos compagnons et voisins. Le but n'est pas de donner aux artistes la liberté et l'espace pour une expression individuelle, mais, au contraire, d'utiliser les compétences artistiques au service des besoins de la communauté*²⁰⁹ ».

V.2 PRENDRE DE LA DISTANCE OU PERDRE DE LA DISTANCE PERMET DE FILER LES EFFETS ?

*«Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants»*²¹⁰

Et si, désormais, ceux qui savent doivent apprendre de ceux qui ne savent pas (les artistes) pour savoir mieux justement ? Il semble que nous sommes déjà en train de composer avec l'autre, avec ses savoirs partagés afin de les faire circuler. Dans l'échange que propose la pratique des arts politiques, quelque-chose a changé. Celle-ci diffère de l'époque où l'artiste devait enseigner à l'autre sa connaissance. L'artiste n'a plus besoin

^{207.} Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, p.110

^{208.} Morris, p.14

^{209.} Zhong Mengal, « Stratégie de la conversation »

^{210.} Jacques Rancière, *La spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008)

d'expliquer la vérité au public, ni de l'aider à comprendre les choses de la vie. Il met tout en œuvre pour créer des interrelations avec lui.

Le spectateur n'est plus passif mais participant d'un monde commun qui se construit grâce à ces interactions. Jacques Rancière le dit bien: «*L'artiste ne veut pas utiliser la scène pour imposer une leçon mais pour faire passer un message, produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action*²¹¹». Nous sommes toutes et tous acteurs et spectateurs. «*C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est à dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur*²¹²».

Nous avons vu que nous pouvons distinguer plusieurs publics, celui qui participe, celui qui collabore, celui qui œuvre, et celui qui regarde. C'est là toute la chaîne de complexité qui est à percevoir. Cette pratique prépare l'émergence d'un art qui serait l'expression du bonheur que l'homme trouve dans son travail – un art du peuple, pour le peuple, autant une joie pour l'artisan que pour l'utilisateur. Il est temps que les rencontres et le dialogue se réinventent. C'est pourquoi on peut dire que cette façon d'agir ensemble crée de nouvelles formes *politiques*, engageant et inventant de nouvelles formes de vie sociale. L'art qui est privilégié ici est celui qui a dépassé les frontières de la sphère privée et personnelle pour aller vers des lieux plus amples, plus larges, où peuvent se créer de nouvelles valeurs communes. Cette manière de faire participe d'une nécessité culturelle. La ville, la campagne, les océans, sont autant d'ateliers à ciel ouvert, des lieux où l'on peut se réunir et expérimenter. Déjà, en 1969, Dennis Oppenheim disait: «*Il me semble que l'une des fonctions principales de l'engagement artistique est de repousser les limites de ce qui peut être fait et de montrer aux autres que l'art ne consiste pas seulement en la fabrication d'objets à placer dans des galeries : qu'il peut exister, avec ce qui est situé en dehors de la galerie, un rapport artistique qu'il est précieux d'explorer*²¹³».

On a parlé de production «hors les murs», d'art politique, d'art *in situ*, d'actions dans l'espace public, d'art furtif... On a questionné le lieu de la création, l'espace, la liberté d'interprétation des uns et des autres et le statut du public. Mais c'est aussi par les effets de l'œuvre que la pratique artistique peut être analysée. C'est alors avec la volonté de

²¹¹. Rancière, p.45

²¹². Rancière, p.47

²¹³. Dennis Oppenheim, *Dennis Oppenheim*, éd. par Musée d'art moderne Saint-Etienne (Milano: Silvana ; Musée d'art moderne, 2011)

créer une forme de *partage du sensible*²¹⁴ qu'il s'est agi de ne rien oublier, de tout considérer. Le partage du sensible permet, comme dit Rancière, de «*donner à voir l'existence d'un commun avec les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui déterminent la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres prennent part à ce partage*²¹⁵». Et pour conclure encore avec Rancière, on peut dire que c'est à «*partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des "pratiques esthétiques", au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles "font" au regard du commun*²¹⁶».

^{214.} Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000)

^{215.} Rancière, p.23

^{216.} Rancière, p.25



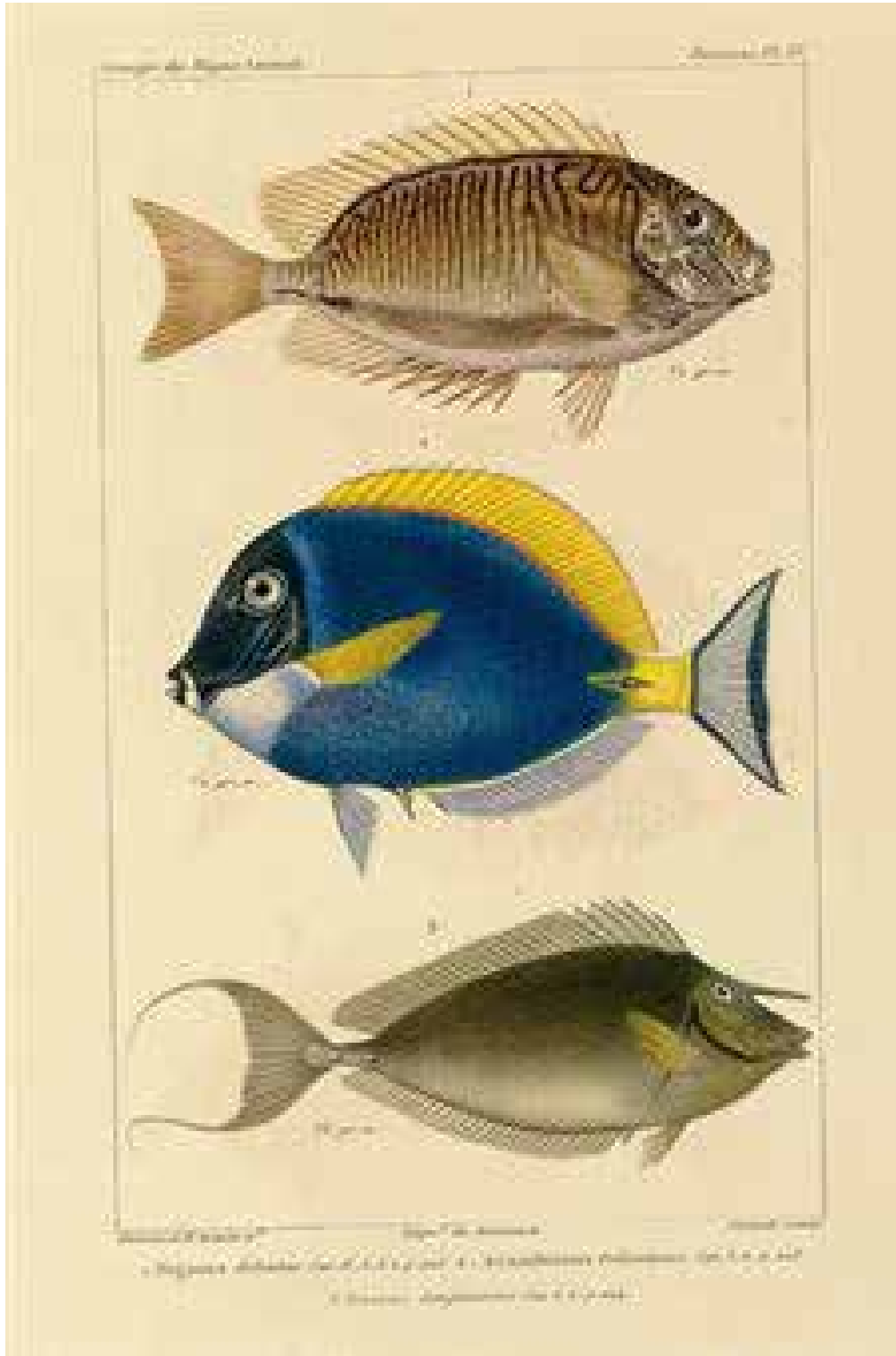
□ Le Jugement dernier, triptyque, Jérôme Bosch, peint après 1482



[1] Caspar David Friedrich,
The Sea of Ice, 1824



□ Nicolas Poussin,
L'été ou Ruth et Booz, 1660-64



[1] Félix Édouard Guérin-Méneville, iconographie du règne animal de G. Cuvier



[1] ICSH, un projet qui commence à émerger, 2018

[1] Rencontre entre la Villa Arson et les îles, Ann Guillaume, 2018

[1] Vue de l'étang du Batéguer, Sainte Marguerite, Ann Guillaume, 2018



[1] Thérèse Verrat et Vincent Toussaint sur les îles de Lérins, photographie à la chambre, mars 2018



[1] Pique-nique à Sainte Marguerite avec Sophie Lapalu, Fabrice Gallis et d'autres artistes qui sont venus pour découvrir les îles, les paysages, leur histoire, 2019



CONCLUSION

« Malgré ce que
vous suggérez,
la partie n'est pas
terminée ! »

CONCLUSION

« Malgré ce que vous suggérez, la partie n'est pas terminée !

Le cœur libre, les yeux sereins, les hommes retrouveront le sentiment de la beauté du monde et en éprouveront une grande joie. Si entre temps vous avez l'impression de traverser des jours sombres – et ils le sont, en effet, à certains points de vue – ne restez pas assis inactifs, comme les sots et les gens de qualités, comme si vous vous considérez au-dessus du labeur ordinaire, comme si vous vous laissiez décourager par la confusion ambiante.

Travaillons ensemble ainsi que de bons compagnons : allumons un bout de chandelle et préparons l'atelier où nous travaillerons quand le jour sera levé. Demain, quand le monde civilisé ne supportera plus l'avarice, les luttes constantes et destructrices, demain se sera développé un art nouveau, un art magnifique, un art du peuple, pour le peuple, qui sera une joie pour l'artisan et pour l'utilisateur ²¹⁷ ».

Comment faire œuvre du « comment faire » ? L'art a la possibilité de prendre pour objet le « comment fait-on ? », pour ouvrir des pistes vers les communs. De nombreuses étapes définissent la pratique artistique que nous avons décrite ici, réinventant chacune des formes de commun. C'est certainement à travers la pratique du terrain que s'écrit le *comment*. Lui seul permet de procéder à la mise en lien, d'agencer des signes, de les étudier et de les exposer. Bien qu'il existe des protocoles pour appréhender un terrain, ce qui relève de l'intime vient toujours s'y glisser. C'est alors avec la conscience de l'intime que se joue toute la spécificité des projets artistiques des arts politiques. Ceux-ci ne cherchent pas à reproduire une « méthode qui assurerait à la raison sa place au soleil, car la méthode diagnostique, organise et en fin de compte, surveille et

²¹⁷. William Morris et Francis Guévremont, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre* (Paris: Éd. Payot & Rivages, 2013), p.98

*judge*²¹⁸ ». Au contraire, toutes les méthodologies sont conviées pour faire advenir des hybridations sensibles inédites.

Le projet, au départ était de scénographier des acteurs, non pas pour les «réconcilier, mais certainement dans l'idée de créer des bonnes ententes²¹⁹». C'est de ces rencontres qu'un film est né. Issu de différents champs intellectuels (la pensée écologique incarnée par le tournant non humain, l'anthropologie de la nature de Philippe Descola, la sociologie des techniques de Bruno Latour, l'esthétique de l'art...), il a cherché à rendre révéler des alliances invisibles, des relations donnant lieu à une reconnexion à l'ensemble du vivant. Si un doctorat de création consiste à articuler des notions existantes, à se situer par rapport à elles et à se positionner au sein de sa discipline, I C S H a fait cela, tout en s'inscrivant dans le contexte politique et écologique qui est le nôtre. I C S H part de la crise environnementale et de notre rapport à la nature pour mettre en œuvre des dispositifs où l'art du «collectif» peut être à l'origine de nouvelles visions du commun. C'est grâce à des dispositifs favorisant la rencontre entre les humains et leurs activités, entre des existences non-humaines et des existences humaines, entre nous toutes et tous que ce projet s'est écrit. Le lieu de ces rencontres a été rendu possible par une recherche située, en pratiquant, plus encore d'une «politique du terrain²²⁰», un «art du terrain». Ensemble, nous avons toutes et tous identifié le problème qui allait créer un espace privilégié permettant de dialoguer, de proposer des formes de partage. C'est en montant une équipe pluridisciplinaire afin d'organiser une communauté d'intérêt prête à faire bouger les rôles, qu'il a été possible de repenser les usages et les imaginaires. Des situations sont apparues. Des événements et des dispositifs se sont produits, proposant des nouvelles représentations. Valoriser ces expériences par des formes artistiques a permis de pratiquer un art qui invente des nouvelles formes de commun.

Aujourd'hui, l'idée que le sujet humain n'est plus au centre du monde, ni le seul acteur de plein droit est présente dans le monde académique comme dans le monde de l'art. C'est le premier pas vers la construction de nouveaux imaginaires. La critique de la modernité permet de faire le constat que les dualismes qu'elle a proposés sont dépassés, qu'il est

218. Erin Manning et al., *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, 2018, p.33

219. Florence Caeymaex, Vinciane Despret, et Julien Piéron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway* (Bellevaux: Éditions Dehors, 2019) p.24

220. Jean-pierre Olivier de Sardan, «La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie», *Enquête*, n° 1 (1995): 71-109, <https://doi.org/10.4000/enquete.263>.

temps d'avancer autrement. Il est temps d'arrêter de chercher des adversaires, d'en inventer de nouveaux. Il est temps de reconstruire des alliances, de faire advenir un monde plus habitable. Avancer autrement, c'est aussi faire confiance à l'art. Il est un véhicule qui propose des dispositifs où s'expérimentent des formes de commun. Il questionne, répare, prend soin. Prendre soin est un procédé actif. C'est une pratique en soi depuis laquelle des effets positifs concrets et durables peuvent surgir.

L'enquête menée par I C S H a révélé comment se construit la conscience écologique et ce qu'elle engendre comme formes artistiques renouvelées. L'art est un moyen de nous reconnecter au vivant au travers de ses formes et de l'expérience qu'on en fait. C'est en prenant en compte la notion de réciprocité que des formes artistiques ont permis de questionner notre relation à la nature. Partager des savoirs, des compétences, du temps, des espaces de dialogues, a permis de provoquer le débat. Cette recherche a tenté de faire émerger des mises en récit où, à chaque étape, les cartes étaient rebattues pour être rejouées. On peut dire qu'il y a eu autant de situations que d'acteurs engagés dans le projet. Valoriser ces expériences a créé des formes de partage en mouvement, jamais circonscrites, toujours ouvertes. Inscrit dans le champ de la vie sociale et politique, I C S H a fait le choix de prendre le temps... de prêter attention, d'écouter, d'observer... Le temps de l'empathie. L'art, de manière consciente ou inconsciente, a souvent porté attention à des phénomènes, à des personnes, à des entités qu'il était important de représenter. Il sait pratiquer une politique de l'attention dès lors qu'il prend à sa charge le réel, qu'il s'appuie sur des jugements allant au-delà de la conscience individuelle, qu'il œuvre en collectif. L'altérité est une chance donnée à tout le monde. Chacune et chacun peut s'en emparer. Individus, sociétés, artefacts, animaux, végétaux, concepts, lieux, tout cela participe du monde et de ce que nous allons léguer aux générations futures...

D'après tout, comme le rappellent Isabelle Stengers et Serge Gutwirth, *«l'individu isolable, pour qui la propriété est synonyme de liberté, de droit de faire, sans scrupule mais en toute sécurité juridique, est une bizarrerie anthropologique au vu de la multiplicité des manières éco-sociales de 'faire commun' qu'ont cultivés les peuples partout sur terre²²¹»*.

²²¹. Isabelle Stengers et Serge Gutwirth, «Pourquoi ce qui se passe à Notre-Dame-des-Landes nous importe-t-il?», *Médiapart* (blog), 2018, <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/240418/pourquoi-ce-qui-se-passe-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il> ?

Les récentes théories des communs ne relèvent plus des modèles ruraux issus de la tradition médiévale ou d'aucune instrumentalisation de ressources naturelles. Elles s'inscrivent dans des actions collectives de contestation et de mise en pratique d'une communauté politisée impliquant humains et non-humains. Le *commoning* aujourd'hui, c'est appréhender les communs, non plus comme une ressource commune, mais comme une activité sociale et collective qui se partage. C'est à la fois une source d'inspiration pour l'art et une forme de pratique (que l'art peut fabriquer) qui permet d'accompagner des transitions, écologiques, politiques, artistiques, patrimoniales et sociétales. L'art qui cherche à faire naître des communs construit des paysages qui n'ont rien à voir avec ceux qui nous précèdent. Créer de cette manière, en conscience, change nos représentations et nos usages du monde. Quelle forme prend ce nouveau paysage? Il ressemble certainement à «*tout ce qui touche à l'idée de vivre bien, les uns avec les autres dans un maintenant épais*²²²».

I C S H n'est pas allé à la recherche de quelque vérité que ce soit. Il a cherché à faire advenir un lieu où l'on peut librement évoquer et pratiquer avec joie des réflexions, un lieu où l'ordinaire, l'action, l'expérience et l'imagination cohabitent. Ces rencontres ont alors permis de créer une réciprocité entre nous et les mondes observés. I C S H a proposé des formes qui ont donné l'opportunité de se rendre responsables du monde des vivants. De manière générale, la recherche repose sur le constat que nous ne pouvons jamais conquérir la vérité, pas plus que nous pouvons savoir à l'avance les effets de celle-ci. Il n'empêche que les effets sont toujours plus grands que nous, parce qu'ils vivent à une autre échelle. La perspective d'I C S H a été de faire route en tâtonnant de-ci de-là, tout en gardant espoir d'arriver quelque part. Cet endroit se trouve être dans légitimité de la réception de sa forme. «*C'est en faisant de chaque conclusion une ouverture et de chaque solution apparente un nouveau problème que la vie peut continuer. Et c'est pour cette raison que la recherche est une des responsabilités premières des êtres vivants*²²³».

²²². Caeymaex, Despret, et Piéron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, p.70

²²³. Tim Ingold, « Art et anthropologie pour un monde vivant », *Le Carnet de Techniques&Culture* (blog), 2019, <https://tc.hypotheses.org/2055>.

ANNEXE

Les entretiens retranscrits

343

ANNEXE — TABLE DES MATIÈRES

I. Intro : L'enquête : l'art et la reconnexion avec le vivant où l'articulation entre deux insularités. D'où on vient et ou-va-t-on? La représentation comme indice.	P.346
Retranscription de Michel Lauwers, Historien — Nice Université Côte d'Azur — datant du 11 mars 2017	
La Villa Arson, Traversée de différents régimes: identité, collectif et singularité	
Phrases extraites de l'interview faite avec les étudiants de la Villa Arson	
Et si l'art n'existait plus?	
Et si l'art était une ressource, avez-vous eu déjà besoin d'aller y puiser?	
Selon vous est-il intéressant de réaliser un projet de film qui parlerait des artistes?	
Pourquoi des artistes particulièrement? On pourrait aussi bien proposer à des banquiers, des boulangères, des dentistes?	
Invitation à des artistes plasticien et plasticiennes de se demander si l'art a des vertus révolutionnaires?	
II. Les îles de Lérins. La rencontre avec les acteurs des îles de Lérins	P.356
Maud Boissac, Directrice de la Culture de la Mairie de Cannes	
Frédéric Poydenot, Géologue	
Les moines du Monastère avec Bruno Racine, Père Abbé, Frère Vincent, Frère Marie	
Le vignoble	
Économie et écologie	
Le monastère au Vietnam et un au Canada	
Terre et Spiritualité	
Le désert	
Des modes d'emploi agricoles	
Les chiffres	
III. Vers une esthétique de l'agentivité miraculeuse — La Villa Arson	P.362
L'enquête et le miracle	
Quelques exemples de récits des miraculés	
Quand le Miracle en Art se produit-il?	
IV. Patrimonialisation / Sainte-Marguerite: L'unesco: Naturel / culturel	P.368
Marguerite la sœur de Saint-Honorat	
La pétition	
Si la nature pouvait nous parler que dirait-elle.	

Interview avec Monsieur Vincent Kuleza (Mars 2018)
Entretien avec Éric Tassone, agent de l'ONF, vivant sur Sainte-Marguerite (Mars 2018)
Le sol qui nous tient
Poigné de sol (retranscription) : Interview avec Bruno Latour, datant de Mars 2017
Si on creuse qu'est-ce qu'on trouve ? Ce que le sol nous transmet
Une île a-t-elle un sol ou flotte-t-elle ? Témoignages depuis l'insularité
Gabrielle Manglou, (24 septembre 2017)
David Shubi, Islande, (28 septembre 2017)
Cédric Monghy, La Réunion (25 sept 2017)
Hannah Dnaltag, Australie (29 sept 2017)
Mio Hanaoka, Japon (12 octobre 2017)

V. Qu'est-ce qu'un paysage culturel. Interview avec Catherine Ducatillon, la conservatrice et botaniste du jardin de la Villa Thuret – datant d'avril 2018 P.385

- 1 Patrimonialisation avec Vincent Kuleza (agent de l'ONF Nice Côte d'Azur)
- 2 La notion de patrimonialisation comment se vit-elle sur l'île ?

VI. Croisement de territoire. Rapport sur l'état de nos forêts et leur devenir possibles par les habitants du plateau de Millevaches.

Interview datant de novembre 2018 P.392

- 1 Marcher en Forêt avec des forestiers et des forestières du Limousin appartenant au R.A.F. (Eymeline Faure, Julien Cassagne)

ANNEXE

Fragments d'enquête et d'entretiens

I. L'art et la reconnexion
avec le vivant où
l'articulation entre deux
insularités.

I C S H se demande quelle serait la forme de cohabitation qui pourrait être scénarisée pour changer de récit? Quand la chose ne se fait pas de manière immédiate, qu'elle n'est pas naturelle, que l'on se cache derrière un regard flou, ce qui prouve que nous ne savons même plus où regarder, on voit bien que sentir, ressentir ne sont même plus des mots que nous utilisons dans notre vocabulaire. Alors, ne serait-ce pas intéressant de les réintégrer? Il est certain que de nombreuses personnalités qui ont collaboré à I C S H se sont laissées embarquées, chamboulées, perturbées dans leurs habitudes, par ce que nous avons construit ensemble. Renouer avec ses sensations et refaire confiance en ses intuitions est une chose *a priori* difficile à faire entendre pour certains. Pourtant, c'est bien de là qu'a surgi l'expérience, et sa capacité de nous libérer de nos mauvaises habitudes. En décembre 2017, en compagnie de Bruno Racine, nous nous sommes rendus à Saint-Honorat pour rencontrer Frère Vincent.

Nous l'avons retrouvé au pied du monastère. Robe brune, sandales en cuir. Accueillant, souriant, il nous fait traverser le cloître, puis le monastère. On est passé de l'autre côté, là où vivent les moines, où les bâtiments se resserrent. Il y a des bâtiments qui accueillent le fruit du travail des terres. Il y a des réserves, un ancien pensionnat, des terres agricoles. On voit des oliviers vieux de 600 ans. Nous sommes là pour consulter des manuscrits anciens, qui se trouvent dans leur bibliothèque. Frère Vincent est spécialisé dans la valorisation du patrimoine de Saint-Honorat. Il nous a permis de consulter des ouvrages qui concernent la botanique des îles. La bibliothèque n'est pas fermée à clef. Avec Bruno Racine, ancien Président de la BNF, nous consultons de vieux ouvrages, des manuscrits qui retracent l'histoire de la naturalité de l'île. Peints à la main, ces ouvrages datent du XIII^e siècle. Ils sont magiques. Durant deux heures, nous consultons toutes les archives qui montrent la faune et la flore des îles depuis le XIII^e siècle. De nombreuses

espèces ont disparu quand de nouvelles sont apparues. Nous nous imaginons que ces représentations allaient nous aider à comprendre quelles ont été les volontés culturelles qui ont modélisé le paysage des îles. On constate que les palmiers sont arrivés tardivement, ainsi que les pins d'Alep qui n'ont que 110 ans. On le voit dans les représentations, la posidonie n'est jamais représentée, peut-être n'existait-elle pas au XIII^e siècle ? Il semblait y avoir une île à l'ouest de Saint-Honorat, aujourd'hui engloutie. La bibliothèque des moines est inspirante, riche en représentations. Ensuite nous avons retrouvé Frère Marie, qui s'occupe des terres agricoles et des vignes. Il nous parle de leurs actions en faveur de la préservation du patrimoine naturel depuis le IV^e siècle. Les moines assurent en effet la conservation et la protection des terres agricoles de leur île, à travers leurs vignes, leurs oliviers. Frère Marie dit : « *Notre rapport au vivant s'invente, se réinvente tous les jours*¹ ».

Le désir d'explorer de nouvelles manières de faire, de s'adapter à la nature est au cœur de leurs actions. Frère Marie et frère Vincent expliquent leur retrait dans un monastère par leur opposition à la vision occidentale classique, qui différencie nature et culture. Ne cautionnant pas cette vision, ils pensent que dans un monastère, ces deux pôles sont moins éloignés. Ils pensent que c'est justement la séparation des savoirs que nos écosystèmes ont payé et que la crise climatique révèle aujourd'hui. Leur bibliothèque en atteste. *Car au nom du profit il a fallu construire une frontière entre les hommes et la nature et même entre les hommes. Il y avait ceux qui travaillaient pour les autres : des esclaves. Ces séparations vont de pair. Les moines ont donc, dans leur quotidien, une écologie de vie où nature et culture se valent, ne se distinguent pas. Leur communauté est centrée sur la défense de la nature, sur le lien spirituel qu'ils entretiennent avec elle. On pourrait penser que les moines, en*

Occident, sont les derniers défenseurs de la nature. Bien sûr, on voit depuis quelques années avec joie, émerger des mouvements collectifs de défense de la nature. Il existe des groupes actifs de défense des forêts, des terres. On a vu que de nombreuses Zones à Défendre ont gagné des batailles contre les gouvernements ou contre des lois favorisant l'économie au profit de la nature. À force d'occuper collectivement des lieux, on sait que des terres entières ont été sauvées de projets ne répondant à aucune nécessité pour l'homme.

¹ « Frère Marie, interview, 11 mars 2018 »

La Villa Arson,
Traversée de différents
régimes : identité,
collectif et singularité

« C'est dans l'interaction
avec autrui que se construit,
s'actualise, se confirme ou
s'infirme l'identité² ».

Aller à la rencontre des
artistes et des étudiants
en art de la Villa Arson m'a
permis de comprendre
comment ces individus
vivent au quotidien leur
statut d'artistes, au sein
de leur établissement, et
de la société. J'y ai décelé
ce potentiel qui défend
l'idée que l'art est pluriel
et transformateur, ce
qui entre heureusement
en contradiction avec la
malédiction de l'art (l'art
ne ferait que se regarder et
prétendre être).

Phrases extraites d'entretiens
réalisés avec des étudiants
de la Villa Arson

Et si l'art n'existait plus ?

– Est-ce que la danse
compte comme un art ?
Et la magie dans tout
ça ? non parce que moi
j'aime bien les choses...
comment je peux dire,
ésotériques, mais je crois
que ce n'est pas de l'art
ça... En tout cas, je crois
que je chercherais d'autres
manières d'exister... Si l'art
servait à exister ? Je crois
que je ne produirais plus
d'actions artistiques, au
contraire, j'essaierais de
produire des actions qui
m'aideraient à vivre, je ne
sais pas si l'art aide en
fait...

– Je crois que j'essaierai
d'inventer des choses
utiles, je crois qu'on est
tous des inventeurs mais
qu'en fait rien ne sert à
rien... enfin rien que je ne
sache faire moi. Je crois
que je ne suis pas assez
intelligent. Ce qui compte,
c'est que les choses
existent, vu qu'on est là,
autant continuer, mais enfin
si ça n'existait plus... Bon,
où mettre tout ce qui vient
de l'intérieur alors, si c'est
plus dans l'art ? Finalement
c'est bien pratique.

– Je crois que je
continuerai à faire la même
chose, par ce que je ne
suis pas sûr que ce que je
fais ce soit de l'art vous
voyez. Je garderai le même
mouvement, le même geste,
tout ça et avec un esprit
identique à aujourd'hui,
sans jugement, sans être
jugé non plus.

– Je doute déjà du fait qu'il
existe alors vous savez...
Non je dis ça parce que
s'il existait, et bien ça se
saurait ailleurs que dans
les musées et les écoles
d'art, vous imaginiez bien
que les migrants coincés
à la frontière italienne s'en
fichent de ce qu'on fait ici,
non ? Et je dis ça, surtout
depuis que je suis ici, à la
Villa Arson.

– J'ai l'impression qu'il n'y
a pas d'art sans canons, et
ceux-ci sont démodés... du
coup, on ne sait plus quoi
faire. Rien n'est bien de
tout façon ici, quoi qu'on
fasse, c'est compliqué.

– S'il n'y avait plus d'art,
il n'y aurait plus rien à
enseigner, Ce serait génial !!
L'art ne devrait pas avoir

2. Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication: l'expérience groupale*, 1^{re} éd,
Psychologie sociale (Paris: Presses universitaires de France, 1992), p.31-37

de règle, l'enseigner c'est absurde. Mais bon, ça fait sens, ne plus apprendre, c'est apprendre à être autonome, c'est peut-être ré-inventer? Enfin je ne crois pas que l'art serve à survivre, juste à être connu dans un tout petit milieu.

- C'est une sacrée question! bonne question en fait, oui... Je ne sais pas...C'est dur. Je ne me pose plus la question en fait. L'art, ben c'est une façon de vivre, alors là...Ben, rien en fait, je ne ferais rien je crois! En même temps ,je vois ça tellement de manière banale que je ne m'imagine pas que ce soit grave puisque c'est invisible déjà.

- Je ne pourrais pas, ça ne peut pas ne pas exister, ou plus. J'angoisse trop là. Ça me stresse trop... et en même temps, Il n'y aurait pas trop de différence avec le quotidien, enfin mon quotidien, car je ne sais toujours pas ce que c'est l'art, est-ce quelque chose pour soi ou pour les autres? On me dit que c'est une espèce de brèche, où on peut s'infiltrer si on a le temps, et où le réel, lui, va naturellement. Oui l'art, en fait on ne le dissocie plus du vrai et du faux. Moi je serais

contente! Je pourrais rester dans mon lit. J'irais à la plage, j'irais manger chinois, de la cuisine jap et grecque aussi, j'irais rencontrer des gens de manière plus naturelle. On dit que l'art vient des gens, je trouve que même si l'art n'existait plus formellement, il existerait toujours parce qu'il y a les gens. Enfin je ferais tout pour aller rencontrer les gens autour d'un verre, c'est ça l'art à venir, l'art de demain... Enfin ça permettrait autre chose, de créer une émotion physique et pas intellectuelle, et ça n'imposerait pas un certain modèle de vérité qui m'angoisse personnellement.

- Je pense qu'il y a pleins d'autres choses à faire, tout dépend, c'est quoi faire de l'art? Ce ne serait peut-être pas très grave, enfin si, pour les riches qui n'auraient plus rien à acheter. Enfin moi ça me laisserait le temps de faire pleins d'autres choses. J'aimerais bien je crois, parce que se creuser la tête pour faire des formes et les mettre dans des espaces blancs, je crois que ce n'est pas mon truc. Je compte faire plein d'autres choses, si vous saviez!

- Ah ben si là l'art disparaissait, je crois que je resterais dans mon appart, je ferais une grotte avec des draps, et je m'enfermerais dedans. Je lirais des livres, un peu, et je regarderais par la fenêtre s'il y a des gens en bas. Je crois que je peux garder pour moi cette expérience, pourquoi toujours vouloir les partager avec le spectateur? Moi ça me suffit...

- En tant que spectatrice ou productrice d'art? non, parce que ce n'est pas pareil. Je pense que pour ceux qui produisent, ils seraient vraiment embêtés, parce qu'eux ils ne sauraient plus quoi faire alors que nous artistes, ben on ferait pareil, mais on ne flipperait plus de savoir si, oui ou non, on sera exposé... qu'est-ce qu'on s'en fiche! Pourquoi faut-il être reconnu par ses pairs de cette manière si autoritaire que ça. Et on voit bien que ceux qui y arrivent, ils ne viennent pas de n'importe où, et ceux qui sont utilisés par les politiques culturelles et qui ne le voient même pas... pfff. Bref, ce ne serait pas très grave si

l'art n'existait plus donc. Ça nous permettrait de changer de point de vue, voilà c'est tout, et c'est déjà bien. Ça changerait la façon de regarder les choses, et puis moi du coup je regarderais autre chose. Quand on nous dit que les musées sont les nouvelles églises, je me marre... moi, je préfère les gens...

- Super, un moment de respiration! Je prends. J'irais à la mer sans culpabiliser de ne pas travailler... la mer, c'est bien plus méditatif que n'importe quelle œuvre d'art! C'est vrai, le pouvoir de création, on peut le trouver ailleurs, partout même. Quand tu produis des choses, tu te réappropries toi-même en fait. Je pense que dans n'importe quel métier, je peux m'approprier une certaine forme de liberté, pas forcément dans le métier d'artiste. Non?

Et si l'art était une ressource, avez-vous eu déjà besoin d'aller y puiser?

- Oui, je crois qu'une fois, ça m'a sauvé la vie. Dans cette vie je veux dire. Ou alors dans la vraie vie, celle de quand je n'étais pas

artiste? Je ne sais plus... Dans la vie, oui, je pense que pour certains, ça peut être une source d'espoir... mais en tant que faiseur d'art, je ne sais pas. Je ne sais pas si quand on voit quelque chose de très beau, on peut continuer à vivre.

- Oui, c'est une nécessité, c'est évident mais personnellement je ne sais plus quand j'en ai eu besoin. Le problème avec la culture, c'est qu'on s'en nourrit, on la prend, on la consomme et après, on jette, comme pour tout... Alors je ne sais pas ce qui est le mieux?

- Je ne pense pas puiser dans l'art pour vivre, mais essayer de trouver une manière pour vivre dans l'art. Je ne crois pas trouver des choses dans ce qui a été fait, mais dans l'espoir de ce qui adviendra. J'ai le sentiment que c'est l'art qui va aller mieux à mon contact car je le regarde modestement. C'est donc plutôt l'inverse.

- Pour vivre? Survivre? Peut-être, oui... je me souviens d'avoir vu les couleurs de Paul Klee et là,

je me suis sentie apaisée... depuis, c'est devenu mon quotidien de faire ça, de chercher des formes rassurantes dans l'art, mais aussi je dois le dire dans le paysage. Il m'arrive de chanter les paysages.

- C'est un engagement personnel, oui un engagement infini. Je me suis dévoué une fois, je peux plus faire marche arrière. Quand je me focalise et ça me prend aux tripes. C'est devenu vital oui.

- J'ai l'impression que l'art ne sert à rien, ça me déprime alors. J'ai l'impression que l'art est un luxe, un divertissement, parce que l'homme n'avait rien à faire ce jour-là, alors il l'a inventé et en même temps... Je ne sais pas. Enfin une fois j'avais une soif physique de voir de l'art, je suis allée dans un musée et là, j'ai vu une expo et je n'ai pas compris ce que je devais voir... j'en ai eu peur même. Ça a créé un conflit en moi et cette contradiction d'en faire, alors, me tue. Mais bon, il faut bien entrer dans une caste dans cette société, non?

– Vivre ou survivre ? C’est différent. Pour vivre non, pour survivre non plus !! Quand j’entends vivre, je pense à autre chose qu’à l’art, sérieux ! Je pense qu’on peut trouver mieux pour survivre aussi, et plus utile surtout.

– C’est comme de l’oxygène, oui, je comprends ta question. Depuis la nuit des temps, ça a toujours permis de communiquer. Survivre par la communication, alors oui, je suis d’accord.

– Si ça m’a aidé pour vivre ? un peu mieux peut-être, mais ça dépend des jours...

– J’ai longtemps cherché oui, mais ça n’a pas marché je dois bien l’avouer, je me sens toujours aussi faible parfois. La question de la vitalité non plus, l’art ne me l’a pas donnée. Je me sens toute déshydratée, appauvrie et coupable de ne pas trouver ça dans l’art. Je dois être idiote.

Selon vous, est-il intéressant de réaliser un projet de film qui parlerait des artistes ? Pourquoi des artistes particulièrement ? On pourrait aussi bien

proposer à des banquiers, des boulangères, des dentistes ?

– Ce que les artistes ont de différent des autres, plein de choses, oui ! ils cherchent d’autres modes d’existence, d’autres modes d’organisations... Je veux dire, nos quotidiens ne doivent pas être si différents, mais on a ce petit quelque chose de différent, je ne saurais pas dire quoi.

– Oui, car de toute façon... la façon dont on retransmet les choses, nous artistes, elles sont différentes, très différentes. C’est une manière de voir et surtout de traduire le réel, les dentistes n’ont pas le temps de faire tout ça, ils doivent être bien occupés déjà.

– Les artistes ont moins besoin de répondre au problème du quotidien car on est un peu dans les choux, non ? On s’en cogne de tout ce qui est basement matériel, alors oui, les artistes ont quelque chose de différent, oui... L’artiste est plus démerde, plus endurant, non ? Il puise son énergie exponentielle là, ici, depuis le dedans.

– L’art, pour moi c’est un métier comme un autre. C’est tout.

– J’ai rencontré un serrurier une fois, qui se considérait comme artiste donc, du coup la frontière est très tenue. On produit plus de forme certes, on discute entre nous plus de la pluie et du beau temps en vrai. Quand je me dis que l’art, c’est une révolution au quotidien, je me dis ça pour me rassurer vous savez. Il y a l’art qui se fait en douce, et celui qui ressemble à un travail alimentaire, c’est juste une histoire de considération, de savoir qui nous considère.

– L’art est omniprésent, on est confronté à l’art dans tous les domaines, le sport, le divertissement, on puise dans les valeurs de l’art et de la vie pour produire de l’art... alors, tout se vaut. Quand ta pratique n’est pas considérée, que tu n’es pas pris au sérieux, ben là, cette personne ne vaut mieux pas l’inviter, parce que c’est dur, donc oui, l’artiste est différent, mais il peut être cyclothymique, plus que les autres... ahh.

- Ben par exemple, moi, en tant qu'artiste, j'ai travaillé sur la réhabilitation d'un jardin, ils vont voir un jardin et pour moi, c'était de l'art, donc ça me plaisait pas mal de travailler de la sorte. C'est un projet qui relève de l'art, et de l'action citoyenne, tout est dit. Le problème avec l'art, c'est qu'ils sont encore concentrés sur l'image.

- Cela m'arrive de me plaindre parce que je trouve ça dur, ce statut, cette future vie, je ne vois que du flou. Alors oui, on est différent parce que nous ne serons jamais apaisés, car jamais fixés.

- On est un peu prétentieux, c'est ce qui fait notre différence, mais on n'est pas méchant. La place de l'artiste en 2018 et au 14^{ème}, ce n'était pas pareil, je crois que finalement, j'aurais préféré vivre au 14^{ème} siècle, car l'art était un moyen de communiquer, de dialoguer avec les astres, avec des choses incroyables, aujourd'hui, l'art sert à faire du pognon à Jeff Koons...

- Casino, sportif de haut niveau, dans la réflexion,

ils créent, tout est art.

Tout peut amener à bâtir et construire une idée... si on est banquier et qu'on va voir un ballon rouge, un artiste ou un cuisinier, on va voir autrement, le ballon rouge symbolise des choses et nous amène à réfléchir sur autre chose.

Voir au-delà de l'horizon ?

- On est des idéalistes, les boulangers, ils se posent ces questions-là et souvent je les envie. On peut peut-être avoir la même manière de faire, mais le résultat ne sera jamais le même.

- J'ai pas du tout l'impression d'être différente d'un garagiste.

Invitation à des artistes plasticiens et plasticiennes de se demander si l'art a des vertus révolutionnaires ?

Pensez-vous que l'art a des vertus révolutionnaires ?

Oui, les artistes apportent avec leur art un supplément d'âme au monde. Ce supplément peut faire voir les choses autrement et avancer les idées de chacun.

Faut-il repolitiser l'art ?

Non, non non, surtout pas. S'il existe un art politisé, et militant même, tant mieux. Les artistes n'auront jamais tort de se montrer impliqués dans le monde, la société, plutôt que de se laisser marginaliser. Mais je pense que plus l'art se donne une telle mission, que je trouve aussi belle que terre-à-terre, plus il s'éloigne de la poésie. Or, pour moi, c'est la poésie qui a des vertus révolutionnaires, pas l'art politique, qui souvent, devient trop illustratif et bavard.

Pensez-vous que l'art peut changer l'imaginaire d'un territoire, si nécessaire ?

J'aime l'idée d'un art qui ne soit absolument pas universel, qui se détache des grandes questions du beau, mais se focalise plutôt sur de toutes petites choses, des

problématiques locales qui peuvent engendrer des regards en biais sur des habitudes ancrées par exemple. Et tant pis si ça n'est plus très précisément de l'art, si cela devient des sortes d'initiatives artistiques, moins fortes, moins belles, mais sûrement plus efficaces dans un monde où, oui, nous aimerions voir les lignes bouger.

Pensez-vous que l'art peut aider à nous relier au Vivant – Comment rendre sensible par l'art, notre lien avec le vivant ?

Qu'est-ce que le vivant ? C'est tout ? C'est nous ? Bien sûr, c'est ce que fait l'art en permanence, c'est ce que les artistes cherchent à faire : partager une vision de ce «vivant», la leur ou celle qu'ils constatent autour d'eux. Pour la faire exister ou la critiquer. Pour que chacun se regarde, se questionne, que l'Homme grandisse.

Qu'est-ce que nous avons en commun, qu'est-ce qui nous lie, nous, humains-non-humains, est-ce représentable ?

Nous avons la vie. Un bout de temps accordé par

hasard, par chance. Mais on partage aussi une longue histoire qui nous précède, et un présent qui détermine chacun selon l'endroit où il a vu le jour. Cette grande loterie, c'est ce que nous partageons de manière si entière et si injuste à la fois. La question de la représentation m'importe peu, certains réussissent à donner une impression d'ensemble de cette chose immense qu'est la vie, et c'est vrai que c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau en art. Je trouve que certains cinéastes y réussissent parfois admirablement. Les artistes plasticiens proposent des choses, des visions de la vie, des impressions qu'eux-mêmes ne sauraient définir et souvent plus abstraites, qui sont moins précisément reliées à une réalité sociétale, à un moment présent, à un lieu donné, et cet aspect plus gazeux me plaît car, lorsque la démarche est sincère et authentique, cela laisse place à l'interprétation, au questionnement, à une rêverie porteuse. Mais il y a aussi les artistes qui se bornent à illustrer des sujets politiques précis, par des biais bien souvent

étriqués, qui s'emparent d'un dysfonctionnement et s'appliquent à le dénoncer par des biais plus ou moins détournés... je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment d'art dans ces cas-là, mais si ces gens-là n'ont pas d'autres espaces plus appropriés pour s'exprimer, alors pourquoi pas les accueillir dans le monde de l'art ?

Sharon Alfassi

Pensez-vous que l'art à des vertus révolutionnaires ?

L'art produit des objets, films, musiques, sculptures, de manière plus générale, j'appelle ces objets du contenu culturel. Chaque révolution a besoin de s'appuyer sur des objets qui peuvent être médiatisés et supports de communication. Il n'y a aucune révolution sans support culturel. Auquel cas, elle n'inclut pas toutes les strates de la société.

Faut-il re-politiser l'art ?

Je travaille actuellement sur cette question, avec le paramètre de l'alimentation en plus pour le Centre d'Art *La Cuisine*... Je n'ai pas la réponse, mais je pars enquêter sur le terrain.

Pensez-vous que l'art peut changer l'imaginaire d'un territoire, si nécessaire ?

L'art produit des objets visuels (parfois pas, mais du moins des objets/formats sensibles) qui ont la prétention de montrer à voir autrement. Je pense néanmoins que ce n'est pas l'art en tant que tel, mais les différents acteurs

de la société qui diffèrent le regard collectif et inconscient sur un sujet particulier. Exemple: L214 et les élevages intensifs... les grandes surfaces proposent massivement des œufs plein air, et parfois bio parce qu'on a confronté le consommateur à sa propre réalité en tant que consommateur d'œufs. Cela a poussé les gens à politiser leur consommation à et se responsabiliser.

Pensez-vous que l'art peut aider à nous relier au Vivant – Comment rendre sensible par l'art, notre lien avec le vivant ?

Ce que nous avons en commun? notre présence ici. Il faut partir de ce qui est factuel pour démontrer des liens plus intimes et plus ténus.

Notre attachement au sol... l'alimentation par exemple. Tout se construit en partant du sol. C'est là la responsabilité des artistes, trouver des liens, les rendre visibles, compréhensibles au-delà du simple objet conceptuel, mais de les rendre manipulables.

Marguerite Pilven

Pensez-vous que l'art a des vertus révolutionnaires ?

Révolutionnaire, je ne sais pas, je préfère dire qu'il est dissensuel.

Faut-il repolitiser l'art ?

Il a toujours été politique, sauf lorsqu'il est formaliste.

Pensez-vous que l'art peut changer l'imaginaire d'un territoire, si nécessaire ?

Absolument! Je te renvoie sur ce point vers ce merveilleux ouvrage de l'anthropologue Maurice Godelier: 'l'imaginé, l'imaginaire et le symbolique'. La thèse défendue dans ce livre: «Si tout ce qui est imaginaire est imaginé, tout ce qui est imaginé n'est pas imaginaire».

Pensez-vous que l'art peut aider à nous relier au Vivant – Comment rendre sensible par l'art, notre lien avec le vivant ?

Absolument! Notamment par la recréation de relations, la science moderne s'étant construite sur des séparations. En redécouvrant le principe de classement analogique (qui existait en Occident

jusqu'à la Renaissance), plus horizontal, moins catégorique. Voir à ce sujet le concept d'«ontologie analogique» avancé par Descola.

Qu'est-ce que nous avons en commun, qu'est-ce qui nous lie, nous, humains-non-humains, est-ce représentable ?

Ce qui nous lie c'est l'énergie, nous sommes tous faits de la même matière. Je me dis souvent que si l'humain traduit en ce moment des signes de fatigue et d'usure, c'est parce que la terre est elle-même fatiguée, érodée. Pas un mystère pour moi...

II. Les îles de Lérins. La rencontre avec les acteurs des îles de Lérins

C'est en me rendant avec Eric de Backer, chargé de mission par la région sur les îles de Lérins que j'ai rencontré Iva Zunjic, chargée de rédiger un dossier qui allait transformer l'avenir des îles de Lérins. Elle était sur le point de réunir tous les acteurs qui pouvait, par leur discipline et leur expertise, dresser le portrait de ces îles et déterminer si son intérêt relevait du point de vue écologique, touristique, culturel et politique afin d'inscrire les îles au patrimoine mondial de l'Unesco. Quelques semaines plus tard, je me suis rendue à une présentation à Cannes où se rencontraient tous ces acteurs identifiés par Iva Zunjic. Issus des mondes de la culture, des sciences, du culte lié au Monastère, des missions pédagogiques, tous ces intervenants ont défilé et ont donné leur avis sur les enjeux de la candidature des îles de Lérins au patrimoine mondial de l'Unesco.

- Maud BOISSAC, Directrice de la Culture de la mairie de Cannes
 - Germain BUTAUD, Maître de conférences en histoire médiévale à Université Côte d'Azur, chercheur au CEPAM (Centre d'études: monuments, textes, images dans les sociétés anciennes et médiévales)
 - Yann CODOU, Maître de conférences en histoire médiévale à Université Côte d'Azur, chercheur au CEPAM (Centre d'études: monuments, textes, images dans les sociétés anciennes et médiévales)
 - Eric DELAVAL, Directeur du Musée d'archéologie d'Antibes
 - Nicolas FAUCHERRE, Professeur, Département Archéologie et Histoire de l'Art, Directeur du laboratoire LA3M, Aix-Marseille Université
 - Vladimir GAUDRAT, Père Abbé de l'Abbaye de Lérins
 - Anne JONCHERAY, Archéologue sous-marin, Directrice du Musée archéologique de Saint-Raphaël
 - Vincent KULESZA, Responsable ONF du suivi scientifique des réserves biologiques des Alpes-Maritimes et du Var
 - Alain MONFERRAND, Ancien secrétaire général au Conseil national du tourisme, Président de l'Association Vauban
 - Frédéric POYDENOT, Docteur en sciences, spécialiste patrimoine naturel et sciences de la nature, Directeur du Centre permanent d'initiatives pour l'environnement (CPIE) des Îles de Lérins et Pays d'Azur
 - Christophe ROUSTAN DELATOUR, Directeur adjoint des Musées de Cannes
 - Frère VINCENT, Moine de l'Abbaye de Lérins, Adjoint au frère cellier, Chargé du patrimoine de Saint-Honorat
 - Iva ZUNJIC, Chargée de mission patrimoine, candidature Unesco, Mairie de Cannes
 - L'Association des Amis de l'île Sainte-Marguerite était aussi présente.
- Ils ont, chacun et chacune en fonction de leur compétence, vanté les mérites des îles, leur caractéristiques, leur spécificité. Dans cette assemblée de spécialiste, j'ai noté que Vincent

Kulesza, agent de l'ONF avait un regard très aiguë quant à la biodiversité des îles, ces caractéristiques géologiques, son avenir. Les questionnements qu'il a posé sur la table m'ont semblé très importants, voilà pourquoi je suis allée à sa rencontre.

Frédéric Poydenot, géologue

Le Centre Permanent d'Initiatives pour l'Environnement (CPIE) des Iles de Lérins & Pays d'Azur est une association ancrée sur le territoire du littoral de la Côte d'Azur depuis 1986. Sa vocation est double : l'éducation et la sensibilisation de tous les publics à l'environnement et l'accompagnement des acteurs du territoire. Le CPIE des îles de Lérins est toujours associé à un territoire – une population, un environnement. Le CPIE des îles travaille à l'éducation sur l'environnement en milieu marin.

En termes de représentation, aller sur les îles crée un souvenir qui sort de l'ordinaire. Sous l'eau, dit-il, il est vrai, on ne sait pas lire, on ne voit rien, on ne peut pas écrire. Comment parler des voitures qui impactent l'environnement ? Avec quels mots ? Toi en tant que citoyen que fais-tu pour ton quotidien ? Dispositif basé sur des cartes, des gestes. La question de la représentation est hyper

présente quand il faut parler de pédagogie : la mer, on voit la surface. En dessous, ça n'existe pas. L'invisible est-il source d'inspiration ? Il faut alors chercher des outils pour se représenter comment c'est sous la mer ? Imaginer comment se répartissent les fonds marins sous l'eau, avec des cartes ? des aquariums ?

« Pas de terre pas d'île, pas de mer pas d'île »

Pour l'UNESCO, Frédéric nous dit qu'ils sont plus concentrés sur le côté culturel de l'île. Il faut que la ville de Cannes propose soit un site exceptionnel (la VUE, Valorisation Universelle d'Exception) à l'échelle de la planète. En quoi ici et nulle part ailleurs, quelque chose peut être exceptionnel ? Il faut forcément avoir un lien entre la situation géographique et les activités des hommes. Où sont les preuves scientifiques qui permettent d'influencer le regard ? L'équipe scientifiques était critique sur l'usage du superlatif.

Il y a toujours d'autres îles ailleurs, d'autres forts, ce ne

sont pas les seules à avoir une prison et un monastère. Encore une fois, en termes de représentation, il s'agirait de prendre la mer pour regarder la terre. Les îles ont ceci à elle, mais elles ont surtout ça en commun.

Frédérique Poydenot finit par raconter l'histoire de la jeunesse cannoise. Il a repapé des bâtiments sur Sainte-Marguerite où se trouve aujourd'hui une école de voile pour les jeunes Cannois (l'association s'appelle *Cannes Jeunesse*).

Les moines du monastère avec Bruno Racine, Pere Abbé, Frère Vincent, Frère Marie

Je viens de quitter une dame qui vit à Shizoka au Japon. Elle possède un magasin de vin. La naissance de son entreprise date de son grand père. Sa sœur sillonne les monastères à la recherche de fromages. Quand elle a appris que nous faisons du vin, elle est venue et revenue, depuis 1994. Elle est notre cliente historique. Elle a une approche curieuse du vin, à la japonaise quoi. C'est vraiment le côté spirituel du vin qui l'attire. D'ailleurs elle a été élevée dans une école catholique au Japon... c'est ce qui la fascine dans notre vin.

Le vignoble

Ce vignoble a été planté très tôt à la fin du 15^{ème} siècle. Au XIX^{ème}, 8 hectares et demi ont été plantés. Paysage entre désert sauvage, cultures de vignes et oliviers. Au départ, il y avait le vin de consommation, rien pour la vente. La distillerie a fermé à cause des menaces d'expulsion, car les

chartreux ont été expulsés comme congrégation commerçante à cause de la chartreuse... on a pu ré-ouvrir qu'en 1996. Le phylloxera est passé par là bien sûr, le vignoble actuel jusqu'en 1870, était constitué de cépages plutôt productivistes. Après, on perd la trace dans les écrits, car après la seconde guerre mondiale on voit une chute des vocations. Nos différentes communautés ferment, quelque-uns se retrouvent ici. La culture de la vigne demande beaucoup de main d'œuvre, des vignes ont été arrachées. Il faut dire qu'on avait perdu les droits de plantation. On a pensé planter de la lavande et des légumes, et les vendre aux hôtels et restaurants de Cannes, ce qui s'est révélé très incompatible avec nos horaires, car il fallait les ramasser le matin alors que nous avons nos offices.

Économie et écologie

La grande différence avec sainte Marguerite, à saint Honorat vit une communauté. Il y a une gestion de l'espace forestier et agricole où l'enjeu est la protection du patrimoine tout autant que la vie économique. Ces dernières

décennies, on voit des intérêts de plus en plus forts sur la préservation du patrimoine. Avant, les vignes voyaient en abondance des produits chimiques... aujourd'hui nous sommes passés au bio. Ce qui a sauvé l'île et permis cette transition, c'est le classement en 1941, juste après Sainte Marguerite... il n'empêche qu'en effet, ça a figé un peu le paysage.

Nous avons eu des problèmes avec les douanes car les moines ont déplacé des parcelles boisées avec celles cultivées et au début, dès 89, quand on a relancé le vignoble, on a dû tout replanter, les douanes sont venues vérifier et en effet, ça ne correspondait pas aux plans cadastraux qui dataient d'il y a très longtemps. Je me sens coupable aujourd'hui car dans les années 90 on a planté des espèces qu'on considère comme invasives aujourd'hui, comme le Pitosporum. J'ai arrosé pendant 2 ans des pitosporum pour qu'ils poussent bien, aujourd'hui on les chasse.

Il y a une régulation à faire maintenant... c'était pour faire des coupes de vents, alors qu'avant, ils étaient décoratifs, il y en avait tout simplement moins.

Ce sont les éboulements du Jurassique qui ont formé les principaux massifs de Provence et les collines de Cannes. Le dernier gros éboulement est celui qui a fait une grosse faille sous-marine, et a fait naître, Sainte Marguerite qui est horizontale et Saint Honorat qui est complètement à la verticale. Son caractère géologique a permis l'installation du monastère. Toujours avec l'idée de cette île sauvage peuplée de serpent qui en quelques années devient un domaine paradisiaque³.

Quand on a replanté le vignoble, on a fait des analyses. Il y a des parcelles connues et d'autres pas connues. Il y a en effet des natures de terres très différentes. Retrouver les essences des plantes à travers les pollens qu'on retrouverait dans les livres imprimés sur l'île, cela semble probable.

Le monastère au Vietnam et un au Canada

On avait des rizières au Vietnam, les gens sont venus prendre de l'argile pour faire des briques, la pluie et le reste ont fait tout effondrer. Plus grand chose ne pousse à cet endroit. C'est pour ça que dans les années 92, on a racheté à 500 km une plantation de Hévéas. On a tout arraché et replanté, mais manque de chance le cours du Latex a chuté. On vit de tout ce qui est annexe alors : du poivre, des mangues, des arbres fruitiers en général... depuis 2 ans, on a acheté des terres au nord, près d'Hanoï, je ne sais pas ce qu'ils vont faire pousser pour l'instant. C'est paradisiaque il paraît, mais il n'y a que des collines et des cailloux.

Terre et Spiritualité

Les terres agricoles font partie de notre quotidien. Tous nos monastères cultivent la terre avec des histoires et des cultures différentes. Au Canada, ils ont des dizaines d'hectares de pommiers. À 50 km de Montréal, les Québécois font de l'auto-cueillette.

³ « L'éloge du désert. »

L'herbe est haute dans les allées d'eucalyptus. L'ONF nous le dit depuis 20 ans de ne pas raser les herbes pour laisser la biodiversité faire son œuvre. C'est plus pour une vision esthétique de la nature... pour que la nature soit belle, elle doit être façonnée par l'homme, nous pensons l'inverse aujourd'hui, ça évolue.

Notre rapport à la terre est simple. C'est le lien avec le vivant... il faut mettre la main à la terre, faire des jardins, être en rapport avec nos racines. C'est ce qui nous permet de prendre conscience de notre humanité, ça permet de faire circuler les énergies, c'est bien faisant, spirituellement, psychologiquement... dans les deux premiers chapitres de la genèse est expliqué la relation aux plantes, aux animaux⁴.

Le désert

Le respect est au cœur de la création, la spiritualité Lérinienne. C'est en quelque sorte une transposition du désert, le désert est une oasis au milieu du désert.

Le désert en Égypte est le lieu où règne le monde du mal, le refuge des esprits mauvais. Le moine part pour le désert pour combattre le mal. Dans les îles, ici, le désert est un lieu inculte où règne le chaos. Les moines font arriver la lumière. L'île qui était un lieu à l'écart, dans lequel peut se créer un nouveau paradis. Le renouveau de l'humanité, c'est le paradis : avec des fleurs, des ruisseaux, des animaux. Il existe une enluminure datant de 1635, où on voit bien la végétation. On voit des animaux, on voit un noir et un blanc, un mouton et un loup, le paradis. (Isally : le loup et l'agneau joueront ensemble.) On voit cette île domestiquée avec des bois, des chemins, des cultures au milieu, des forêts déjà, des potagers, un paysage quasi pareil que celui d'aujourd'hui. Mais n'oublions pas qu'à une époque, les moines avaient interdiction d'avoir des arbres à une certaine hauteur pour permettre au fort de Sainte Marguerite de pouvoir tirer au-dessus de notre île si nécessaire.

On n'a pas choisi une forme d'économie qui soit extérieure à l'environnement de l'île. On aurait pu choisir l'économie du tourisme, faire une manufacture. La distillerie est quasi industrielle, elle, mais avec des plantes de l'île.

En 1854, les moines avaient une vision très romantique de l'agriculture car au début de la révolution industrielle, on est revenu à la vision du Moyen âge où les moines défrichaient les forêts. Ça me rappelle un film sur les origines de Sénanque (passage sur ce retour à l'agriculture en opposition aux villes)⁵.

Des modes d'emploi agricoles

Nous nous formons au fur et à mesure à dire vrai. Aucun de nous au départ n'est du métier. Quand on m'a dit de m'occuper du vignoble, j'ai pris des cours d'œnologie, des amis m'ont conseillé. Il y a plein de bonnes volontés qui nous ont aidé gracieusement. La phase d'apprentissage de la connaissance est longue et évolue avec la particularité

⁴ « <https://bible.catholique.org/livre-de-la-genese/3507-chapitre-1> »

⁵ « <http://www.ina.fr/video/CPF08008806> »

du lieu. Tout ça se joue sur 20 ans pour ma part. J'ai un débat intéressant avec le chef de cave, moi je parle d'art, quand lui d'artisanat. Je dis, c'est un art car il faut se laisser instruire par le milieu et y mettre sa touche.

Les chiffres

Les bonnes années, on est à 30 milles bouteilles. Mais il y a eu des problématiques parasites liées au climat, et surtout, quand on passe en bio pour, en plus, 6 cuvées différentes, à la fin on se retrouve avec seulement 20 milles bouteilles. Je ne suis pas convaincu que les vignes soient l'avenir, personnellement. Au départ, le projet était en effet économique, mais à la fin des années 80, conseillés par de grands domaines de Provence, on nous disait, allez-y, vous avez une représentation particulière ici, faites des vins marqués, typés... au bout de 20 ans, on réalise qu'on a essayé de se placer sur le marché, alors oui, on a une image, mais ça ne rapporte pas énormément... Aujourd'hui le vin, c'est comme les palmiers et le monastère, ça marque

l'image de l'île. Une île de moins avec ses vignobles.

Le fait de cultiver des sols, ça devient un vecteur relationnel, culturel, spirituel plus qu'économique. Notre vin va jusqu'à l'hôtel, on le consacre, il permet de faire le lien avec les gens qui s'approchent de nous, qui ne sont pas forcément des piliers d'églises. On a beaucoup de bénévoles. C'est très riche en rencontre...

III. Vers une esthétique de
l'agentivité miraculeuse — La
Villa Arson

En quoi la communauté artistique et la vie dans un monastère peut être à bien des égards proches ? Frère Vincent m'a dit que « *notre vie ne valait rien, si on n'admettait pas les miracles*⁶ ». Soudainement, j'ai vu dans cette phrase une pensée que l'on pourrait associer à la pratique de l'art, à la force que l'on peut associer à une œuvre, celle qui tout d'un coup ouvre des champs de perception, de compréhensions incroyables. Si le miracle, c'est quelque chose qui se passe en dehors de nous, si le miracle, c'est un fait extraordinaire qui dépasse le cours habituel des choses — une manifestation de la puissance permettant de réaliser des prodiges, des guérisons et qui produit de multiples signes-, alors le miracle ne s'explique pas scientifiquement... Et l'art non plus. Quand j'ai appris que de nombreux pèlerins venaient depuis la France entière sur les îles, afin de rentrer chez eux, miraculés, alors je me suis imaginée qu'aller sur les îles autant

de fois pouvait ajouter une charge spirituelle au projet. Et si le miracle que nous, artistes-chercheurs, rêvons d'obtenir se trouvait dans la question : comment nous ré-associer au vivant ?

Le miracle est avant tout porteur d'une signification ayant une portée spirituelle et matérielle. « *Si le miracle est pensable, ce n'est qu'en fonction de la foi, c'est-à-dire par-delà le dualisme de la matière objective et de l'interprétation subjective*⁷ ». Sans vouloir définir ce qu'est l'acte de création, on est quand même en droit de se demander quand y a-t-il art ? Dès lors qu'une forme vient illustrer, compléter ou subvertir un discours ?

De même que la première parole humaine fut poétique avant de devenir utilitaire, l'activité artistique constitue l'acte de naissance de la personne humaine. Ce qui signifie que ce qui advient grâce à la création est la forme de vie la plus sûre. Si les miraculés ne passent pas longtemps au purgatoire, et que le mot

6. « Frère Vincent du Monastère de Saint Honorat, chargé de la valorisation du patrimoine, interview 2018 »

7. « Frère Vincent du Monastère de Saint Honorat, chargé de la valorisation du patrimoine, interview 2018 »

miraculé est proche de celui de guérir, et si l'art que prône les trois artistes se veut d'être curatif, quel serait le miracle pour des artistes qui ne croient plus en l'art? L'art chercherait-il son propre miracle afin d'apaiser les âmes torturées que sont les artistes?

I C S H a compris que le déplacement des croyances pouvait peut-être devenir une piste à creuser afin de rendre sensible notre capacité à tenter des expériences; afin de se réconcilier avec une forme d'espoir. Est-ce que le mot miracle intervient dans vos journées de travail en tant qu'artiste? Et si oui, quand et sous quelle forme?

L'enquête et le miracle

En mai 2017, je suis allée à la rencontre de Michel Lauwers (historien) qui m'a parlé du vivant à partir de ses déplacements. Il connaît bien les moines de Lérins, et s'intéresse aux liens entre les différents désenchantés de l'histoire et leur moyens d'y remédier. Michel Lauwers me dit à peu près ceci :

« Les Îles de Lérins renferment une réserve d'histoires et de légendes

qui circulent encore aujourd'hui. Beaucoup de choses ont été écrites, mais c'est grâce à l'oral, à la parole portée par les moines, à leur présence sur l'île que l'histoire se perpétue. Il y avait des pèlerinages dès le XIIIe siècle. Ils servaient à effacer les péchés. Bien entendu, il existait différentes gradations des péchés. Il existe un texte légendaire où sont présentées les indulgences. Tout a été confirmé par le pape.

Soixante récits de miracles décrivent l'arrivée des pèlerins sur les îles — Il y est évoqué le voyage, les obstacles inhérents à tout voyage, les désirs d'argent, de pardon ou d'absolution. Ce qui est intéressant, c'est de voir qu'ils venaient de partout en France.

Ils venaient seuls ou en groupes. Ils dormaient dans des prieurés, des petits monastères sur le continent avant d'arriver jusqu'ici.

Les moines avaient donc des terres qui leurs avaient été administrées. Oui, ils ont en effet des terres partout dans les régions des donateurs. Il faut voir que les indulgences étaient ce qui permettait de rendre possible les liens entre les

îles et le continent. Ce qui est intéressant, c'est en effet de travailler avec et sur une histoire longue, avec des acteurs qui font perdurer leur histoire. Quelle chance nous avons n'est-ce pas? Les moines en effet s'inscrivent dans cette tradition que l'on nomme la transmission... ils savent et sentent que ce sont les héritiers de leur histoire. Ils ont cet héritage sur leurs épaules, ce qui ne doit pas être si simple que ça. Ils se sentent responsables de l'histoire et des croyances des êtres humains.

Quelques exemples de récits des miraculés

1. C'est l'histoire de deux femmes de la bourgade d'A., Huguette et Dulcie, qui s'étaient rendues en pèlerinage sur l'île de Lérins les six années précédentes, au temps des indulgences. La septième année, la violence d'une mer déchaînée les empêchait d'accéder à l'île pour achever le septénaire, mais elles furent emportées en esprit sur les eaux de la mer et elles marchèrent à pieds secs, sous les yeux de nombreux témoins, jusqu'à l'île de Lérins. Soudain on

put voir le calme revenir de toute part. La mer irradiâ de tranquillité et de très nombreux pèlerins, arrivés en bateau après elles, obtinrent les indulgences.

2. Des marches de Mauritanie partirent pour l'île de Lérins, treize bateaux et quatre grands vaisseaux, avec des pèlerins à leur bord. Comme ils étaient en péril, ils invoquèrent saint Honorat. Celui-ci leur apparut dans les airs, enveloppé d'une nuée d'un blanc éclatant et leur dit : « Ayez foi dans le Seigneur, et vous serez sauvés ! ». Il disparut et partout les flots s'apaisèrent ; les marins, touchant terre sur l'île de Lérins, proclamèrent à tous ce dont ils avaient été témoins et ce qui leur était arrivé.

3. À Toulon vivait une dame d'un certain âge qui s'appelait Asalasia ; elle servait Dieu et saint Honorat. Comme sept années de suite, elle s'était rendue en pèlerinage sur l'île de Lérins au temps des indulgences. En pénitente dûment confessée, elle avait mérité de recevoir le rameau de palme qu'on

avait coutume de donner en signe de l'indulgence. Elle l'emporta chez elle et le conserva pieusement. Comme une grande famine affligeait la région à cause des ravages occasionnés par les guerres et d'une extraordinaire inondation provoquée par les pluies, Asalasia, contrainte par un très grand dénuement, quitta son pays et ses parents éprouvés pour aller s'installer à Marseille. Elle n'emporta rien d'autre que ses pauvres habits et le saint rameau qu'elle avait reçu en signe d'indulgence. Comme elle avait usé jusqu'à se trouver nue les habits qu'elle avait emportés, et comme elle avait honte de mendier – ce qu'elle n'avait jamais fait –, la mort dans l'âme, elle arracha au saint rameau une toute petite feuille, persuadée qu'elle aurait pour tous le même prix qu'elle. Elle alla trouver discrètement un marchand qui semblait le plus honorable de tous. Elle lui montra la feuille qu'elle avait arrachée, afin de la vendre. Après avoir considéré la feuille et la naïveté de cette femme, le marchand, pour se moquer, fit venir ses collègues

marchands, et en leur présence il demanda à la femme : « Que veux-tu que je te donne en échange de ta précieuse feuille ? » Elle lui répondit : « Sa valeur dépasse son poids en or ». Alors le marchand lui dit : « Je n'ai pas une telle quantité d'or pour que je puisse te fournir de l'or pour une feuille. Mais si tu veux, j'ai de la monnaie qui a cours sur ce territoire : je t'en donnerai le poids de ta précieuse feuille ». La femme lui répondit : « Donne-moi, seigneur, ce que tu as dit ! » Alors le marchand attrapa une balance des plus précises et, moqueur, il faisait semblant de manier la feuille avec le respect dû à cet objet précieux ; et posant la feuille enveloppée de soie sur un plateau de la balance, il posa sur l'autre dix pièces de monnaie. La feuille pesa tellement plus lourd que ces pièces que c'était comme si on avait placé un cheveu en contrepoids.

Le marchand, qui se demandait avec étonnement comment elle pouvait peser si lourd, fit placer la feuille sur l'autre plateau, et cette

fois encore la feuille pesa plus lourd que les pièces. Il plaça cinquante sous en face de la feuille. Ceux-ci s'élevèrent très haut comme si l'on avait placé qu'une seule pièce en contrepoids de la feuille. Voyant cela, le marchand en plein délire posa en face de la feuille dix livres. Aussitôt la feuille les fit s'élever. Constatant le poids considérable de la petite chose, le marchand passa de la moquerie à la honte et supplia instamment la femme de lui dire en toute confiance d'où elle possédait cette feuille, et s'il y avait en elle quelque pouvoir. Quand la femme eut exposé la vérité au marchand, le marchand contrit se jeta à ses pieds, lui demandant humblement de lui pardonner, de prier le Seigneur pour lui et de se montrer indulgente envers lui qui avait fait preuve d'une telle effronterie et d'une telle présomption. Et il assigna à la femme une part substantielle de ses ressources, grâce à quoi elle pourrait vivre dans l'aisance tous les jours de sa vie. Et aussi longtemps qu'il fut en vie, chaque année au temps des indulgences il se rendit en pèlerinage sur l'île de

Lérins en l'honneur du très bienheureux saint Honorat.

4. Saint Amand ayant rejoint l'assemblée des citoyens des cieux, le bienheureux Salvien dirigea après lui le monastère de Lérins. Pendant la première année de sa direction, un jeune homme nommé Théodore, de la cité de Cimiez, abandonna d'importantes richesses ainsi que ses parents pour recevoir, dans le monastère de Lérins, l'habit monastique. Mais après avoir vécu quelque temps au milieu des frères, il se mit à regretter d'avoir abandonné le siècle. Comme il s'efforçait de quitter l'île de Lérins à la nage, il fut pris, en pleine nuit, dans un filet de pêche où, faute de secours, il se noya. Au matin, les pêcheurs le trouvèrent et le transportèrent à Lérins. Les frères, très affectés par l'événement, placèrent le corps sans vie devant le tombeau des saints Caprais et Venance et invoquèrent par maintes prières saint Honorat pour qu'il voulût bien prier le Seigneur en faveur de Théodore, lui qui avait été cruellement abusé par le diable, par sa

noble parentèle ainsi que par ses riches possessions. Lorsqu'on eut annoncé la mort de Théodore à ses parents, ces derniers naviguèrent en toute hâte vers Lérins et, à la vue du corps sans vie de Théodore, menacèrent les frères de mort et de choses terribles. Les parents de Théodore revinrent chez eux tandis que lui, contrit et faisant pénitence pour ce qu'il avait fait, demeura sur place, et, après une sévère pénitence, il rejoignit le Seigneur. La vie admirable qu'il mena sur l'île de Lérins fut pleine de miracles...

5. À Gandalen vivait un certain Déodat qui vouait une grande dévotion à Dieu et à saint Honorat. Chaque année, au temps des indulgences, il s'installait sur la rive du fleuve que les gens du lieu appellent Var avec deux chevaux, et il faisait passer gratuitement tous les pèlerins qui se rendaient à Lérins. Comme il était sur le point de payer son tribut à la nature, il donna l'ordre à ses enfants de transporter son corps sur l'île de Lérins pour y être inhumé. Quand Déodat s'endormit dans le Seigneur, apparut sur

le seuil à tous ceux qui se tenaient là saint Honorat, avec un grand nombre de moines: il reçut l'âme de Déodat, et ils regagnèrent les sommets des cieux au milieu de louanges divines⁸.

Quand le Miracle en Art se produit-il ?

Pendant des entretiens à la Villa Arson, nous avons demandé aux étudiants si la notion de miracle était quelque chose qui leur parlait, au moment de la création. Leur expliquant que le miracle par définition n'a rien de religieux à la base, et peut être utile pour parler de ce moment précis où l'idée, le fond et la forme ne font plus qu'un, les étudiants ont répondu :

- Oui je peux dire que cela a pu m'arriver, est-ce que ce serait d'assister à cette scène ultime où tout s'arrange et où tout est parfaitement harmonieux ?

- Je pense que le miracle prend la place dans le geste le plus minime qui soit, même dans le geste que l'artiste pourrait

attendre, c'est encore au-delà de ça.

- La recherche du miracle n'est pas propre à l'artiste ou à qui d'autre. Mais si le miracle était une forme, il serait ce que l'art a de plus beau. Je ne l'ai jamais vu encore personnellement.

- À moi, il est arrivé une fois, il m'est tombé dessus comme ça... Il faut dire que j'avais convoqué mes anges gardiens !

- Une fois en colonie, on était dans un bivouac, c'est un long fleuve, et on descendait le fleuve, on devait y jouer un spectacle et là, hop, un miracle s'est produit. Nous étions en pleine conscience d'être avec et dans la nature.

- Il faut provoquer le miracle pour qu'il arrive non ? Il n'arrive pas de lui tout seul et il ne faut pas trop compter dessus non plus hein ? Un Miracle n'arrive pas subitement, je pense qu'il faut avoir une certaine croyance, il faut y croire. Mais rien n'arrive

par hasard !! Faut être bien dans sa tête, bien entouré et là peut être que les planètes vont s'aligner ?

- Oui, le miracle existe chez les artistes, oui. C'est quand on arrive à voir plus loin, au-delà des idées. Quand on a tout compris au travers de la forme peut-être.

- Le miracle, ça doit ressembler à la mer, à quelque chose qui apparaît furtivement. C'est comme une vie cachée qu'on n'a jamais encore vue.

- Il faudrait y croire... il existe à mon avis que si on y croit, je n'ai pas l'impression que les artistes croient en grand-chose. C'est trop vaste, ce monde est trop vaste. C'est toujours quand on est en dehors de soi-même, que quelque chose arrive.

- Oui, grâce à un idéal de vie, de projets, le fait de laisser une trace, c'est grandiose, le miracle vient à ce moment précis, quand on disparaît ou au

8. *Cultures et environnements, préhistoire, Antiquité, Moyen-âge et Alpes-Maritimes*, éd., Entre ciel, mer et terres: l'île monastique de Lérins, V^e-XX^e siècle (Gand: Éditions Snoeck, 2018)

moment où on rêve. Quand la réponse que j'attendais depuis toutes ces années arrive enfin. Je ne sais pas pourquoi, mais ça me fait penser au Petit prince... j'avais vachement aimé.

- Quand on a un projet personnel auquel on tient fort, et qu'on ne sait plus comment on l'a sorti, ça c'est un miracle, ou quand l'invisible se transforme et crée quelque chose, un impact sur la société.

IV. Patrimonialisation /
Sainte Marguerite :
L'Unesco, le naturel
et le culturel

Que le patrimoine naturel ne soit pas bien représenté dans le dossier Unesco n'est pas grave, ce n'est qu'un critère administratif. Il faut une espèce indigène particulière pour classer un site Unesco. C'est le paysage culturel qui est mis en avant ici, façonné par des siècles d'activités humaines.

Marguerite, la sœur de Saint Honorat

C'est un poncif de la vie monastique. Dans la règle monastique les hommes et les femmes vivent séparés pour éviter toute tentation. Dans la vie de saint Benoit, il y a cette rencontre où sainte Ombeline va visiter son frère. Il ne veut pas passer la nuit auprès d'elle, elle fait tomber la pluie, et lui dit d'y aller, elle aimait plus que lui, donc dieu l'a entendu....

Il s'agit, messieurs, de transformer – l'île Sainte marguerite, en un immense parc ou pourront être créés et installés un champ de courses, des chasses à tir, et a coure, un gymnase, des thermes, des restaurants-cafés, etc.

L'île serait sillonnée par de vastes et nombreuses allées où l'élite de la colonie étrangère pourrait chaque jour se donner rendez-vous sous les magnifiques bois de pins dont l'île de Sainte Marguerite est recouverte. Un jardin d'acclamation serait annexé à tous les agréments que nous venons de vous indiquer sommairement,

et compléterait l'ensemble des merveilles que nous vous proposons d'exécuter à Sainte Marguerite et que l'univers entier voudra visiter.

Pour accéder à l'île, il serait construit entre la pointe de la croisette et le fort, une jetée boulevards de 20 mètres de largeur. Cette jetée, tout en maçonnerie, laisserait passage aux navires de commerce et aux embarcations de plaisance, à l'endroit où la mer atteint sa plus grande profondeur.

La pétition

La pétition que nous avons publiée au sujet de l'aliénation de l'île sainte Marguerite se couvre de signatures. Des personnages imminents de notre colonie, ceux qui ont fait la prospérité de notre ville, ceux qui, chaque année, apportent la richesse et le bien-être ont tenus à protester contre l'acte de vandalisme qui était sur le point de se commettre.

Une société étrangère apporte à notre offre de l'île Sainte Marguerite, plusieurs millions. Il faudrait être bien naïfs pour croire que cette société offre une telle

somme dans le seul but d'abattre quelques arbres et d'élever quelques villas. NON! Les financiers qui ont jetés leurs dévolus n'ont point de telles générosités. Ils ont évidemment songé à leur intérêt plutôt qu'à ceux de la ville de Cannes. Cette société de spéculateur pour trouver un bénéfice devra forcément procéder à un morcellement presque général de l'île et elle vendra les lots aux plus offrants.

Dans quelques années, l'île ne sera plus qu'un faubourg manqué de notre cité. Tout le pittoresque aura disparu et Sainte Marguerite aura toutes les apparences d'une nécropole où les Cannois viendront pleurer leurs illusions.

Il faudra dire adieu à ces sites charmants, où l'on se plaisait à rêver et que les peintres les plus habiles étaient impuissants à reproduire. Et vous, étrangers qui vouliez fuir nos promenades bruyantes, et qui cherchiez dans cette belle forêt le silence et le mystère, vous irez ailleurs. Plus d'ourssinades, plus de bouillabaisse, plus de pique-niques qui amenaient sur l'île fortunée des nuées de

touristes dont la franche et cordiale gaité retentissait au milieu de la forêt.

Du point de vue de la salubrité, le mal sera plus grand encore. L'île Sainte marguerite conservée à l'état vierge, était considérée, pour nos meilleurs médecins, comme un des éléments les plus propres à donner de la santé. Au milieu de cet air pur et fortifiant, les forces revenaient et les malades éprouvaient les meilleurs effets...

Si la nature pouvait nous parler que dirait elle ?

Interview avec Monsieur Vincent Kuleza (Mars 2018)

Elle dirait, vous avez besoin de moi, je n'ai pas besoin de vous ! Tout se banalise vous savez, il y a plein de petits oiseaux autour du Batéguier. Les îles sont une extraction géologique, ce ne sont pas les hommes qui les a mises en place. Nous mettons en place la nouvelle aire géologique comme vous le savez. Les chênes verts sont là depuis toujours, les pins d'Alep sont en relais pour laisser repousser le chêne vert. On a, sur les îles, un continuum important entre le milieu marin profond et la végétation littorale conservée. La grande barre de béton, appelons ça comme ça, a transformé le paysage de l'île. Après la chute des grands arbres, l'introduction d'espèces exotiques, quelques pins exogènes, pour que ça redevienne dans 100 ans une nature qui réussit à reconquérir son espace. Chacun a sa propre valeur naturelle des choses. Il faut laisser évoluer la nature de manière non-anthropique. Il y avait eu cette idée folle de faire un grand jardin, sur toute l'île car les gens de Cannes voulaient un paysage plus sauvage. C'est comme de dire laissez

venir à moi toutes les belles choses du monde. Personnellement je pense qu'on est dans une certaine expectation. Sur ces îles, il n'y a pas réellement de sol, il n'y a pas une banque de graines dans le sol. Ici, sur ces îles, oui, on trouve quelques charbons de bois, toute l'eau descend, double lessivage, c'est possible, mais en plus on est sur des argiles de décarbonatation du calcaire, des éléments qui conservent mal les graines de manière générale. Sur l'études de la présence des végétaux sur Sainte-Marguerite.

Les militaires ne supportaient pas les arbres, l'arbre cache la forêt, donc l'ennemi. Les moines et les forestiers de tout temps qui occupaient l'espace ont fait pousser d'autres arbres pour la recherche de la lumière. C'est-à-dire l'arbre qui pousse le plus haut possible. Tout arbre exotique a un endroit jusqu'à une profusion de l'espèce, survit. Le prédateur arrive quand ils sont nombreux, il n'y a pas de concurrent du coup. L'île se mérite car les gens allaient aux îles pour autre chose que pour se baigner.

Ils cherchaient du bois, ils allaient à la pêche. Quant à la faune, tout y passe d'un point de vue animal, il y a des araignées, 40 pour la région, 50 pour le département. On n'a encore pas tout exploré, il y a encore des richesses à venir, c'est évident...

Entretien avec Eric Tassone,
agent de l'ONF, vivant sur
Sainte-Marguerite
(Mars 2018)

D'un point de vue historique il me fait l'inventaire des différentes périodes qui marquent l'île.

- 700 avant: Les Ligures fondent un oppidum à l'emplacement de l'actuel Fort royal
- 600 avant: les Phocéens de Marseille installent leur comptoir et font du commerce
- 150 avant: Les Romains combattent les celto-ligures qui pillaient la colonie phocéenne
- + 400: Chute de l'Empire romain – Honorat crée un monastère sur Honorat
- + 732: Les Sarrasins pillent et tuent les habitants et détruisent les archives
- + 1635: Richelieu fait construire le Fort Royal au nom de Louis XIII

Occupée successivement par des tribus ligures, les Romains, des militaires espagnols, des Français, des militaires, des touristes, l'île Sainte-Marguerite possède un patrimoine naturel exceptionnel. La forêt domaniale de l'île est alors classée Réserve biologique dirigée. Quant à la forêt, elle est constituée de chênes verts, de pins d'Alep. Elle est

dense, impénétrable par le maquis. En 1900, l'État confie l'île en gestion à l'administration des eaux et forêts. L'île est reboisée en chênes verts et en pins d'Alep. Le bois est récolté à la fin du XIX^e, mais l'acheminement vers le continent coûte cher.

1930: l'île est classée au titre de la loi du 2 mai 1930 relative à la protection des monuments naturels. En 1950 on voit apparaître une forêt ornementale: la forêt se dégrade ensuite (vent, feu), et en 1935, la décision est d'en faire un grand jardin avec environ 1800 arbres (cyprés, cèdres, pins pignon, chênes et platanes). 4500 arbustes d'ornements sont alors plantés (lauriers roses, pittosporum, mimosas, arbres de Judée, tamaris). Pendant la guerre, plus personne ne s'en occupe, les plantes ne s'acclimatent pas toutes. C'est seulement depuis 1950 que la forêt joue son rôle de protection des milieux naturels. En 1809, l'administration des eaux et forêts est chargée de reboiser l'île car il n'y avait plus d'arbres pour raison militaire. L'effort de l'administration forestière

est de maintenir cette forêt, de reboiser, gérer le naturel sur l'île. En 2006, pour la partie domaniale, l'île est devenue une réserve biologique.

Nous avons trois propriétaires sur l'île : Propriété du grand jardin, la seule propriété privée, propriété privée de l'État, propriété de la commune (le Fort – Cannes jeunesse)

La notion de patrimonialisation est déjà présente ici. L'île, depuis toujours, est très protégée par les Cannois. On se souvient de cette fameuse pétition de 1880, qui cherchait à sauvegarder le paysage contre des infrastructures urbaines. Elle fut classée monuments au titre d'intérêt éco-jardin. Cette Forêt domaniale est une réserve biologique. L'île a eu beau être exploitée pour son bois (bois d'œuvre ou de chauffage-palette), ça s'est arrêté en 1956, car ça coûtait cher à transporter sur le continent. Ensuite, c'est en 1845 les eucalyptus. L'INRA vient faire des plantations de différentes essences comme une sorte de laboratoire, de

jardin d'acclimatation. Il y a des palmiers et d'autres espèces, souvent situées autour du village, proche de l'embarcadère.

Les pins d'Alep sont intéressants pour trois aspects. On a un taux de reprise très élevé, environs à 90 %, il y a peu de casse dans les peuplements, et rien qui pousse en dessous. Donc, pour ce qui concerne les incendies, c'est parfait. Il n'y a pas de feu de litière au bas, car rien ne pousse. Et le feu ne peut pas monter jusqu'à la canopée car les branches du bas remontent pour capter le soleil le plus haut possible. On peut dire que ce qui fait paysage, c'est le travail que l'on fait avec des paysagistes depuis très longtemps, qui travaillent aussi pour l'ONF sur des questions d'aménagement paysager de l'île. Nous travaillons ensemble sur des questions de zones ouvertes, d'autres fermées. C'est cette gymnastique là qu'il faut mettre en œuvre dans nos dialogues avec les paysagistes. Ouvrir le paysage pour le confort du public, sauvegarder les parcelles fragiles où il y a des formations végétales,

des brousses littorales qui sont très intéressantes d'un point de vue biologique. On prend en compte à la fois la sécurité du public et la sécurité des végétaux qui subissent des dégradations par les embruns, des incendies, des tempêtes. Les aspects jardinés, les différents aménagements, les ouvertures d'horizon, dégagement de fenêtres, de points de vue ou autres sont notre quotidien autant technique, que théorique et pratique. Protéger les différents sites, le biotope du piétinement des touristes, au grand dam des paysagistes qui aimeraient permettre au public de rentrer dans les parcelles... On déplace quotidiennement les aires de pique-nique, les bancs, car on sait qu'il n'y aura plus rien qui pousse si on ne libère pas l'espace pour que la nature refasse son œuvre. Cela sert donc à la régénération des végétaux.

Mon quotidien est de sillonner les chemins. On fait de l'accueil du public, on fait de la mise en sécurité des touristes, on reprend les barrières de sécurité, on fait des élagages sur les différentes

zones. À la période de fin de printemps, on met en sécurité l'île par l'entretien des routes, on regarde les effets de l'érosion, on passe la débroussailleuse. On travaille beaucoup derrière les grands corridors. J'aime tous les milieux, je n'ai pas de préférence.

Enfin, comme on a déjà la protection en réserve bio, ça ne changera pas grand-chose, ce que l'UNESCO peut nous permettre serait de faire une étude de l'impact sur la fréquentation, afin de faire levier pour travailler plus sereinement. Il faut bien voir que la forêt est indissociable de l'archipel des îles de Lérins, chaque intérêt individuel ne suffit pas, c'est donc tous les aspects mis ensemble qui produisent le tout. Mettre en avant le patrimoine culturel plutôt que le patrimoine naturel ne tient pas selon moi. Rien n'est dissociable sur ces îles.

Le sol qui nous tient

En 2017, avec un collectif nous avons réalisé une exposition à la Biennale d'architecture de Lyon.

SOL! Fini le temps du globe, SOL! s'ancre sur terre, nous invitent à réfléchir et à inventer depuis l'immersion dans le monde. C'est à l'endroit de l'enchevêtrement des échelles (et non uniquement leur succession) que des enjeux nouveaux questionnent la représentation que l'on s'en fait. Habitants du « vaisseau spatial Terre », architecture de et pour l'humanité, nous ré-ancrons nos pratiques et nos manières de penser à la surface de cette planète, dans cette épaisseur dont l'occupation est aujourd'hui plus que jamais à négocier entre humains et avec l'ensemble des non-humains. Nous réinvestissons notre qualité de terriens et saisissons ici l'opportunité de rouvrir les pratiques de l'architecture depuis ce réancrage.

UN SOL, DES SOLS

Le sol comme pellicule terrestre, formée à la rencontre de la lithosphère, de l'atmosphère et de la biosphère, comme écosystème vulnérable. Le sol comme milieu de vie, épaisseur à négocier. Le sol comme ressource de matière et de forme,

d'énergie et d'innovations, indispensable et pourtant limité. Le sol comme patrimoine culturel et témoin bioclimatique. Le sol comme territoire administratif, comme droit de nationalité, comme propriété, comme planification d'usages. Le sol comme lien et écosystème social et professionnel. Le sol aussi comme « zone critique », en état latent de crise...

Poignée de sol

(retranscription): Interview avec Bruno Latour (Mars 2017)

Sol!: Une première façon d'habiter le sol, c'est de le déplacer. L'Homme a déplacé des pierres, des branches, creusé la terre, ériger des bâtiments... Nous cherchons différentes voix, concordantes ou non. Nous cherchons à représenter les différentes voix du sol, surtout de ce qui a été déplacé, des sols qui se déplacent. De quels sols pourriez-vous nous parler? Qu'est-ce que provoque le déplacement des sols pour vous? Quels sont selon vous les enjeux aujourd'hui du déplacement des sols?

BRUNO LATOUR

Personne n'aurait parlé de sol il y a encore 10 ans. Anti-utopique, anti-globalisation, le sol a pris un poids politique énorme ces derniers temps. Le sol devient le mot qui dit toutes les énigmes politiques, anthropologiques, et cosmologiques. À la fin du siècle dernier, le sol était sujet à des positions archaïsantes, décroissantes. Il revient aujourd'hui dans le discours politique de façon progressiste.

Quand on parle du sol parle-t-on du sol des vers de terres et des pédologues, ou de celui à la M. Bares : *le lieu des morts et des ancêtres*, du sol au sens de Shmittt, *la mère du droit*, du sol associé à la campagne, aux racines, du sol lié à la ruine, *anthropisé plus que de raison*, ou encore associé au climat. Comme on le voit, le sol contient en lui de nombreuses et complexes échelles. Quelle taille a-il ? (Morton). Le vieux sol que l'on croyait avoir quitté, le sol numéro 0, était lui à taille humaine. À l'époque de mes grands-parents, il était local ou juridique. Rien n'est séparable. C'est

ce qui fait de lui un sujet passionnant. Son retour est omniprésent. On le voit dans le discours de l'anacyclique du Pape, dans de nombreuses expositions d'art contemporain, mais aussi dans la montée des nationalismes. Le sol qui ne ment pas a dit Mr Banon, le cerveau de Trump, qui l'utilise pour traiter de la question de l'appartenance à un lieu, à une culture, chose amusante de la part des globalisateur par ailleurs. Après l'utopie du hors-sol, on revient donc à un retour historique du sol. « Prendre partager et prêtre » (C'est le texte sur la divergence de Tom Rance). Il parle de la terre prise, volée, exprimant notre rapport de dépendance, ce qui lui confère son ordre constitutif. C'est l'ordre qui donne l'ordre en quelque sorte. Cet ordonnancement vient d'ailleurs encore. Ceci dit, ça nous permet d'avoir une discussion, un débat ouvert sur le droit du sol, la limite de propriété, les frontières. Qu'est-ce que la définition de l'espace public quand on pense aux sous-sols. Il est vrai que nous exploitons de plus en plus les sous-sols, avec Ground Scape et le grand paris

II. La question juridique s'impose alors car toute notre compréhension du sol est due au fait qu'on a pris le sol à quelqu'un d'autre.

Si on prend l'exemple de l'Angleterre, qui a abandonné l'idée en 1830 de produire de l'agriculture sur son sol, l'occupation se fait ailleurs, d'où l'incompréhension du Brexit. La production, l'exploitation ou non est une bonne manière de rendre compliqué la question de la terre à laquelle on appartient. (Hectare fantômes).

Dans ce sens, on voit aussi la dépendance des uns et des autres (Gilles Bilenn – sol agronomique). Quand on repense à la grande transformation de l'agriculture qui a subi des dégâts en passant du bétail aux céréales avec un cycle bien trop rapide. Avec les agriculteurs, ce qui est intéressant, est de voir que selon eux le problème, leurs ennemis, c'est l'écologie. L'écologie a échoué à intéresser les gens. On parle de la nature au lieu de sol en effet, il faudrait que ce débat se repolitise dans le bon sens du terme. L'écologie plutôt que la

défense de la terre et de ses ressources. Le mot sol arrive dans la négociation actuelle comme un terme positif qui nous délivre de l'écologie. Quand on parle de sol, on repolitise la mère du droit. La nature est grignotée par le sol et les conflits de territoire.

Avec la nouvelle lutte des classes géo-sociales, on est en droit de se poser la question de savoir comment on construit un sol partagé, comment on arrive à partager un sol? Cela inclue quelque chose que la sociologie rurale a étudié, mais le sol à l'époque n'était pas actif, il était juste un support. Il est à la fois bien rare, menacé, et en même temps, il a une vie nouvelle: la nouvelle vie des zones critiques. Nous sommes à l'heure où on réalise ce que l'on a quand on est en train de le perdre. Nous sommes en train de revenir sur terre mais sur quelle terre? L'analyse politique reste hors sol.

Mais il faut parler de la grande dispute qui cherche à déterminer ce qu'est le sol. Le sol, pour les pédologues est de 30 cm... selon moi, avec les zones

critiques, il est au moins de 10 km d'épaisseur. Il implique un espace où la vie se trouve encore et on peut voir la vie en bas, la vie des vivants. Elle se trouve être à au moins 4 km. En fait ce qu'il faudrait dire, c'est que le sol n'est finalement pas appropriable, il devrait être hors marché puisque l'on en dépend. Le sol est donc pour finir un sol ressource, un support de nostalgie, il définit les humains, il distribue les figures fondamentales de ce qu'est une politique.

Le sol que vous traitez est politico mythique.

Le terrain exploré est donc représenté par un nœud qui se meut de part et d'autre, qui n'est pas figé, bien au contraire et qui est suffisamment généreux pour me permettre de m'y infiltrer. L'enquête a commencé, les corps s'y sont glissés. Qu'est ce qui pourrait être construit pour entrer au plus profond de celui-ci, comment véritablement y accéder? Avec quoi et qui faut-il négocier et sous quelles conditions? Ce terrain, c'est en somme partir avec

dans la tête la conscience qu'il y a des transactions et des arbitrages à ne pas oublier, des sources et des élaborations à inventer, permettant de rendre visible, de représenter un vaste tissu de relations établies ou non. C'est donc aussi une affaire d'ancrage, un ancrage personnel et matériel à construire et à bricoler, qui peut fournir la première strate des collectes. Je me suis alors concentrée particulièrement sur le sol, sur les sols des îles, ce qu'ils contiennent et ce qui les tient. Comme un socle, ce sol fait émerger l'île, il ne la fait voir que dans sa surface. Elle semble flotter. Le sol s'écrit au fur et à mesure de ses propres déplacements. Cette pellicule terrestre immergée, formée à la rencontre de la lithosphère, de l'atmosphère et de la biosphère, se conçoit comme un écosystème complexe. Milieu de vie particulier, épaisseur à négocier, le sol renferme de nombreuses ressources et se donne sous différents angles.

**Une île a-t-elle un sol ou
flotte-t-elle ?**

Témoignages depuis
l'insularité

J'ai associé des
voix provenant de
différents horizons
insulaire. Comment
se représente-t-on sur
une île, physiquement,
spirituellement ? Quelles
sont les récits spécifiques
aux vécus sur des îles ?

**Gabrielle Manglou,
La Réunion**
(Septembre 2017)

L'insularité en dehors de
son propre contexte devient
vite un concept abstrait, un
cliché qui oscille entre le
cocktail sous les palmiers
et la claustrophobie. L'île
est un territoire, perdu au
milieu de nulle part qui
échappe toujours au monde
entier. L'île peut être un
pays, une base militaire,
un territoire d'outre-mer,
selon son histoire, sa tête
haute (autrement dit son
indépendance) ou sa tête
sous l'eau (autrement
dit sa colonisation).
L'île est remplie de
sauvages, d'administratifs
bienveillants ou malveillants
(c'est selon) et de touristes
rosés. L'île est quadrillée
par le regard de l'autre : le
sauvage, l'administratif, le
touriste. Des diagonales
de point de vue fouettent
le vent. Qui est qui ? Le
sauvage, l'administratif, le
touriste ? L'île est envahie
par la végétation et par les
produits d'importation. L'île
est fébrile, son économie
est fragile. L'île se tait, son
histoire est compliquée.
L'île fait le grand écart entre
ses centres commerciaux
et ses horizons rêvés.

Cernée par les baleines
qui mettent bas. Secouée
par son noyau volcanique.
Magnifiée par ses forêts
primaires. Enluminée par
ses pensées magiques. L'île
gonfle de son potentiel
grandiose, infini ; couchers
de soleil à la clé. L'île a
honte aussi. Elle ploie
sous l'alcool, le chômage,
l'illettrisme. L'île rigole
beaucoup, elle pique-nique,
elle danse, elle drague,
baise à gogo, mais vote
aussi. L'île est dessous, tout
autour et dessus. L'île nous
engloutit et nous protège.
Si le monde tremble, elle
rétrécit. L'île devient pour
beaucoup une parenthèse
de vie. Pour d'autre, l'île est
l'âme jumelle, le sang mêlé,
la racine têtue, la moelle
épineuse.

David Shubi,

Islande

(Septembre 2017)

Alors cette île ? quand est-ce qu'on y va ?

Les îles de Lérins sont au large de Cannes... aucun rapport avec ces îles ? Il y a un monastère sur Saint-Honorat, mais je suppose que tu sais déjà ça. Bon je ne sais pas si mes réponses vont t'aider mais essayons. Je tiens à mentionner que je ne parle ici que pour moi.

À la question comment se représente-t-on sur une île, physiquement et spirituellement, je répondrais pour ma part, qu'il existe effectivement une différence de ressenti entre un positionnement sur le continent et le fait de savoir que l'on est sur une île.

D'un point de vue territorial, la sensation d'une frontière physique existe. Dans tous les cas, la mer, donc un milieu dans lequel l'Homme physique n'est pas adapté pour se mouvoir, procure un sentiment de distance, qui deviendrait presque confortable dans la mesure où l'on considérerait

que la distance avec les autres, tout autant relative, chimérique ou trompeuse qu'elle soit, serait un facteur de sécurité et de bien-être.

Mais certaines données doivent ajouter mille nuances à mon propos : la taille de l'île, le fait de l'abolition des distances, l'accès à l'information, la prospérité économique, sociale et politique du système dans lequel je vis. Autant de facteurs qui font que si l'isolement serait gage de sécurité, cette dernière serait d'autant plus confortable qu'elle n'existerait presque que dans un sens, à savoir qu'elle n'empêcherait pas la projection. Je sais que je vis dans un château prospère, ouvert et suffisamment grand pour m'y mouvoir et éprouver la sensation de liberté que procurent les grandes distances, et je tiens aussi pour certain que, pour le moment, ce château n'est pas une prison.

Encore une fois, la taille, les richesses et menaces naturelles, les systèmes politiques à l'œuvre jouent à mon avis un grand rôle

dans la représentation physique et mentale des individus qui habitent une île, et nous savons qu'il existe des centaines de configurations différentes.

Pour les habitants de Madagascar par exemple, l'insularité, doublée de la difficulté voire la quasi-impossibilité de quitter l'île due aux faits concrets de la pauvreté et de la difficulté d'obtention des visas est vécue comme une chape de plomb. C'est un plafond de verre qui donne le ressenti aux gens qu'ils vivent dans un milieu duquel ils ne peuvent échapper. Leur imaginaire est donc ailleurs. Le futur est compromis. La frontière est existante, l'île est comme une prison mais elle n'empêche pas l'individu de s'imaginer dans un ailleurs. Ce serait au fond, tout ce qu'il leur reste...

En ce qui me concerne, je considère que j'ai beaucoup de chance. Je vis dans une carte et un territoire dans lequel j'ai choisi d'y voir mille trésors, où l'urbanisme n'est qu'un détail, une exception. Je sais que je franchis des distances, qu'il existe un

est et un ouest, des zones inhabitables et sauvages, des espaces où nous ne sommes propriétaires de rien et dans lesquels nous ne faisons que passer, parfois au prix d'efforts considérables. L'île dans laquelle j'habite est un territoire d'aventure et cela me va à la perfection. Pour l'insularité, elle est inscrite dans mes gènes puisque c'est «l'île rouge» qui m'a vu naître et que les hasards de l'existence m'ont conduit en Islande. Je cherche encore plus l'insularité car même une ville de petite taille comme Reykjavik est déjà trop urbaine pour moi. Je vais vivre dans l'est de l'Islande, sur un terrain de plusieurs hectares avec la nature environnante pour seul domaine, une connexion internet et bien sûr un atelier dans lequel je pourrai projeter tous mes rêves et mes pires obsessions de peinture... Ça me va très bien comme ça. En espérant que ça puisse t'aider, et que tout va bien pour toi...

Cédric Monghy,
La Réunion
(Septembre 2017)

Comment se représente-t-on sur une île physiquement et spirituellement ?

J'ai envie de pinailler en premier lieu pour dire qu'il n'y a jamais « une » île, qu'il y a seulement « des » îles et qu'à la fin aucune île ne se ressemble et qu'il y a par conséquent autant de façons d'être insulaire qu'il y a d'îles et qu'il y a donc tout autant de façons de se les représenter et de s'y représenter. Il y a les îles tropicales, les îles tempérées, les îles glaciales, les îlots, les petites îles, les grandes îles, les îles isolées, les îles habitées, les îles surpeuplées, les îles désertes, les îles légendaires, les îles rêvées des cartes postales, les îles cauchemardesques des mythes, des littératures et du cinéma, les îles continentales, l'île-de-France, que sais-je?! J'aime bien penser, malgré tout, qu'il s'agit beaucoup d'une histoire de climat, de température, de soleil, de défilement des saisons ou de leur absence. Une île, c'est un espace, mais

c'est aussi du temps, tous les temps : le temps qui passe et le temps qu'il fait. Et la façon dont le temps passe dépend souvent du temps qu'il fait. Il y a quatre saisons dans les régions tempérées, mais il n'y en a plus ou moins qu'une sur tout le reste de la planète (froide dans la zone polaire et chaude dans l'équatoriale et dans la tropicale) et il est bien évident que dans les unes et les autres, on ne définit pas le territoire de la même façon. Juste pour exemple concret, je reviens d'un combiné, une île continentale en région tempérée, mais se rapprochant des zones froides, soit le Danemark — c'est en fait la pointe nord du pays, qui se trouve être une quasi-île car elle est coupée du reste du territoire par des enchevêtrements de fjords, et dans cet endroit cerclé d'eau et insulaire pour bien d'autres traits isolants que la campagne profonde a souvent, dans cette île nordique donc, j'ai bien senti que l'isolement et la pression du temps qui passe et du temps qu'il fait motivaient une grande partie de ce que l'on faisait tout au long de l'année et des journées.

Alors, pour essayer de répondre à ta question, qu'est-ce que je fais de ça? je ne sais pas si je peux être précis, mais voilà... Physiquement, j'ai certainement tendance à me représenter mon corps comme littéralement peau à peau avec la chair de l'île, tout simplement peut-être parce que je peux marcher pieds nus, en short et marcel. Vivant qui plus est sur la côte, je n'ai presque pas du tout à me protéger du climat du lieu, donc je suis sur mon île tropicale un peu comme un poisson dans l'eau. Autant dire que ce n'est sans doute nullement le cas dans d'autres régions, où les vêtements, les architectures, les ustensiles et les modes de vie nous rappellent toujours à quel point l'environnement direct est hostile et que dans tous les sens il ne faut pas s'y frotter sans précaution/protection. Là-haut, dans le pays viking, je me sentais peut-être davantage comme un chasseur, un humain fondu dans la forêt, mais en pull et bottes de caoutchouc. Spirituellement, je ne sais pas trop ce que cela veut dire ce mot, j'ai même

un peu de mal avec, mais si je le prends «au mot» pour qualifier l'état d'esprit de mon esprit et si je reste dans mon fil d'idée, je choisirai le mot «océanique» et en d'autres occasions le terme «cyclonique», bien qu'à la fin je sois plus terre-à-terre et sans doute plus «chthonien» et «volcanique».

Si tu as une histoire à me raconter spécifiquement liée à l'insularité?

Oui, j'ai une histoire, une vraie histoire, parce qu'on me l'a racontée et que c'est déjà une vieille histoire bien patinée. J'étais à l'université et dans quelques cours évidemment on parlait des îles, des romans qui parlaient des îles et des littératures de voyage, et c'est là que j'ai entendu parler de ce récit de voyage, de l'un des tous premiers explorateurs ayant décrit l'île de la Réunion, alors sans nom, et apparemment (je n'ai jamais remis la main sur la référence exacte du récit). Elle y est décrite comme un enfer perdu dans l'océan, un endroit profondément inhospitalier et difficilement abordable malgré sa large

baie à l'ouest, un roc où les hommes ne pourraient que mal s'installer. J'ai trouvé ça tellement étonnant comme première perception de l'île. Mais après tout, les îles ont souvent ce potentiel imaginaire extrême, dans un sens comme dans l'autre, c'est soit Paul & Virginie, soit les créatures du docteur Moreau ou Kingkong.

Peupler une île, je pense que ce n'est pas très différent que de peupler n'importe quel autre bout de terre compliqué à atteindre, et encore, «compliqué à atteindre», je ne sais pas si ça veut dire quelque chose pour notre espèce, vu qu'en quelques dizaines de milliers d'années, on a peuplé tous les œkoumènes du globe, même les plus inhospitaliers et les plus reclus. Il n'y a qu'à considérer qu'*homo erectus* était déjà présent sur tous les continents avant même l'avènement de *sapiens*. Je pense qu'aujourd'hui les îles ont perdu une grande part de leurs caractéristiques insulaires, elles ne sont plus des îles, mais quelque chose comme des presqu'îles.

Raisonnement, on ne peut plus les traiter aujourd'hui comme on les traitait hier, la logique de l'outre-mer et de l'(ultra)-périphérie ça ne fonctionne plus. Tous les points éloignés maintenant sont amalgamés, ou au moins reliés si étroitement dans un tissu socio-économico-juridico-diplomatico-etc... qu'on ne les distingue qu'en nombre d'heures d'avion depuis la capitale. Une île est un fragment de fractales, peupler une île c'est peupler le monde. C'est quoi et pourquoi cette histoire de label? je t'avoue sincèrement, je suis dubitatif sur toute labellisation. À quoi est-ce que ça sert? Ici, j'imagine, à mettre en place une économie qui protège et valorise le lieu. Mais déjà, est-ce que c'est vraiment ça qui se passe, qui a lieu? Il faudrait une enquête, des enquêtes. Par exemple, je ne sais pas trop ce qui a changé à la Réunion depuis que les pitons, volcans, cirques et remparts sont sous l'égide de l'Unesco. Qu'est-ce que ça améliore vraiment? Qu'est-ce que ça empire, ici ou là? Si je devais être radical (si, allez, je fais mon JB), je

dirais que je suis un anti-conservateur: il faudrait empailler les derniers bébés pandas, faire des tapis avec les peaux des derniers tigres, achever d'engloutir les Maldives et Venise, laisser pourrir *le radeau de la Méduse* et *la Joconde*, laisser s'écrouler les ruines des anciennes civilisations et tout ça.

On dit qu'on est dans l'anthropocène, le nouveau concept à la mode. On est plutôt dans l'anthropocène: l'espèce humaine est au centre de tout, on prend «tout» en charge, on est «responsable», on est démiurge... tout cela je crois est très anticopernicien. Je pense que ce mouvement est bien trop centripète, que l'on garde bien trop de choses, c'est peut-être un fruit de la culpabilité, je ne sais pas. Et des utopies il y en aura toujours chez les enfants, les petits comme les grands. Par rapport aux îles désertes plus qu'à d'autres lieux sans doute, c'est un grand fantasme, répandu par tant de grands utopistes ou littérateurs associés depuis que les histoires nous parviennent (Platon, Campanella, More, Defoe,

Tournier, Spielberg!). Cela ne changera pas je me dis, il y aura toujours des utopies et des échecs qui suivront. C'est une question de bon sens: une utopie qui réussit, c'est une contradiction dans les termes, ou alors ça s'appelle une société réussie. Voilà voilà...

Hannah Dnaltag,
Australie
(septembre 2017)

I write you because I try to make an enquiry about people who lives in an island. I work with a lot of people (historians, artists, scientists, to create a file to classify two islands close to Marseille at: le patrimoine mondial de l'Unesco. We try to find the « Universelle value of exeption » from this islands..(V.U.E). I have two questions if it's possible you answer me, I will be happy. Do you think physically and spiritually differently when you live in an island? If you have a story – memories about something happend only because it was on an island?

Hi Ann, I do think I feel different living on an island. I didn't really think about it until I started traveling... Australia is such a big island but I think the isolation gives our country a sense of security (albeit false). Where I grew up the river is so wideithas lots of huge islands init. It's called the Clarence river. Some of the islands are so big you don't realise they are Islands... my father lived on one of the

largest ones. On a sadder note, It was only one generation ago that they still forced into segregation all the indigenous people of my town to live on one of the smaller islands in the river. I went to school with a girl who's mother was born into poverty on one of these 'mission' islands.

Mio Hanaoka,
Japon
(octobre 2017)

Ann! J'ai écrit la réponse aux tes questions. J'espère que cela t'aide.

Comment se représente-on sur une île physiquement et spirituellement? Mers, rivières et montagnes sont concentrées dans l'espace du Japon, plus encore à Okinawa. On se sent donc davantage partie de la nature. De plus, les phénomènes comme les typhons, séismes, éruptions volcaniques, nous font comprendre que nous ne pouvons pas contrôler la nature. Enfin, comme le Japon était fermé pendant longtemps, j'ai l'impression qu'une sorte de sentiment de solidarité (qu'il faut néanmoins nuancer) s'est développé sur l'île.

Si tu as une histoire à me raconter spécifiquement liée à l'insularité? Désolé, je n'ai pas vraiment d'histoires, spécifiquement liées à l'insularité (comme ma mère a grandi à Okinawa, je vais peut-être lui demander).

C'est alors en fonction de

comment on se représente sur les îles, et comment son sol nous porte qu'on peut décrire l'île comme ayant dans son Adn, une représentations sociale particulière. Riche et forte en déplacements telluriques, l'île ouvre sur des espaces mythiques, où les mythes des origines se ravivent, où la terre d'asile et d'exil voient le jour, où le syncrétisme est de rigueur car les îles convoquent aussi bien une terre exotique mystérieuse, un imaginaire particulier (de Robinson Crusoé à Gauguin), un lieu de l'altérité, une utopie politique ou l'inverse? Paradis ou territoire oublié? Les îles sont de véritables lieux des possibles, où l'aventure, la mise à l'épreuve, l'initiation, peuvent et nécessitent d'être à nouveau représentées.

V. Qu'est-ce qu'un paysage culturel.

Interview avec Catherine Ducatillon, conservatrice et botaniste du jardin de la Villa Thuret
(avril 2018)

Ici, la repousse des plantes se fait l'été, les plantes reprennent vie en quelque sorte. Mais si on regarde bien, on voit déjà des fleurs repousser. Nous sommes en période de renouveau. Oui nous sommes bien dans un jardin expérimental. Ce que nous faisons au quotidien est de valoriser le jardin. Il s'agit au quotidien de penser et travailler ensemble sur le futur de ce jardin.

Quand un paysagiste arrive dans un jardin, il transpose et compose. Je trouve personnellement qu'il prend un peu la plante comme du mobilier, comme un objet. Il va le coller à côté d'un autre comme si les plantes étaient des objets. Alors que la constitution d'un paysage est bien plus complexe. Il ne s'agit pas ici de fabriquer un paysage. Il ne s'agit pas seulement de faire un savant mélange entre les matériaux, les pierres et les couleurs. Ici nous ne réfléchissons pas en termes de paysage, mais plutôt de croissance. C'est là que les compétitions entrent en ligne de compte, vis-à-vis du sol et de la lumière. C'est très intéressant de

voir comment naturellement les formes s'imbriquent de manière harmonieuse, quoi qu'il se passe.

Regardez chaque parcelle à sa propre ambiance, des jeux de couleurs naissent naturellement, tant de choses que l'on n'aurait jamais pu prévoir. Notre seule intervention est de chercher à appréhender ces scènes et ensuite de les analyser.

Notre équipe

La personne qui a la charge d'un jardin exerce une influence sur sa forme. Le jardin va prendre une forme en fonction de la personne qui en est en charge. Ici on a une ligne à suivre, un projet, une identité à créer. Depuis 20 ans, on a trouvé une bonne entente avec Richard (jardinier-botaniste). Je donne des idées, il les transforme en actes techniques. Je me souviens lui avoir dit un jour, on ne taille pas! On était au pied d'arbustes qui venaient de réitérer. Il dit: qu'est-ce qu'on fait? moi de lui répondre, on ne taille pas. Il faut laisser la plante gérer, quitte à changer la forme du sentier. A partir du moment où on respecte une plante, les animaux

tournent autour, c'est pareil pour nous, c'est à nous de nous adapter.

La force de la nature

La nature est extrêmement puissante. Si vous la laissez faire, bientôt il y aura une brousse de 4 ou 5 espèces. La tendance des arbres est de fermer l'espace. C'est le rôle des arbres. La nature n'aime pas les vides et elle n'a pas besoin de nous... Oui, mais moi j'aime bien être avec elle...

La vie des arbres

Dans les grandes forêts tropicales primaires, on a beaucoup de chablis. Quand un arbre tombe de sa mort, il va y avoir une frénésie incroyable de la part des autres arbres, à cause du puis de lumière qu'il laisse derrière. C'est là que les autres cherchent à cicatiser la plaie ouverte afin de trouver pour eux même un peu de lumière. Il faut imaginer que la forêt tropicale n'est pas stable, qu'elle est en déplacement permanent, et que son moteur premier, son mouvement quoi, se trouve être dans la chute des arbres. J'aime regarder les arbres en me disant qu'ils me survivront, que

la vie d'un arbre a une autre échelle que la nôtre. Mais bien sûr, nous avons quand même en commun la mort. Tout est histoire de mutation vous savez!

Les interactions

Si on parlait d'interaction réelle entre nous et eux? Je dirais qu'il serait intéressant de commencer par faire un partenariat moral? Je me dis que cette éventuelle compréhension réciproque peut être synonyme de création de nouvelle énergie. Peut-être que les grands enjeux de demain sont là. En effet, les plantes sont importantes car elles rejettent de l'oxygène et nous fournissent de multiples matériaux: le pétrole, le bois, le charbon. Nous avons déjà un contrat moral ensemble, mais pas assez réciproque, n'est-ce pas? Le problème est que le naturalisme occidental définit le monde par des séparations, par des réalités dichotomiques, où nous et la nature sommes considérés comme deux entités distinctes. Et si nous allions de nouveau vers elle, mais avec cette fois un nouvel objectif — celui de la réciprocité?

Ce qui est fou c'est que nous avons pourtant la même « physicalité ». Nous sommes faits de la même matière, et nous répondons aux mêmes règles biologiques. Nous seuls à priori sommes dotés d'une « intériorité » et d'une « raison », mais les plantes savent aussi communiquer entre elles. Cette dichotomie est vécue chez les modernes comme étant le résultat d'un processus qui nous permet d'acquérir cette dite conscience. Nous nous émancipons de la nature au prix d'une lutte. Dès lors, cette position nous a servi pour agir sur le monde, ce récit est ce qui a déterminé le récit de la modernité. Et si on en change ? Oui mais comment ? S'il s'agit encore pour les promoteurs de la modernité d'inscrire les humains dans un monde capitaliste et qui puise dans les ressources naturelles, en en contrôlant les processus physiques, grâce aux développements de la science et des techniques, il faut reprendre tout à l'envers.

Il faudrait que les figuiers étrangleurs, se révoltent plus encore qu'ils ne le

font, ahhh!! Ils pourraient prendre de l'ampleur et à la place d'encercler le tronc de l'arbre pour l'étouffer, ils le feraient mais avec nous ! Ils sont forts ces figuiers car ce qu'ils cherchent réellement à faire, c'est en fait de tout faire pour atteindre la canopée, ils cherchent à emmagasiner de la force et de l'énergie. Ou alors, c'est là qu'ils pourraient prendre toute la lumière jusqu'à nous en priver pour nous étouffer. Nous n'aurions plus rien à manger. Ce qu'il faut inventer en fait serait d'avoir un rapport plus humble, en inversant les hiérarchies d'intérêts. Voilà le fin mot de l'histoire...

Les livres à la mode

Je trouve qu'il y a beaucoup de livres à la mode sur l'intelligence des arbres et sur l'anthropomorphisme en général. Je n'aime pas trop ça personnellement, mais bon, si ça aide à toucher les gens à se sensibiliser et à comprendre ce que nous avons ou non en commun avec la nature. C'est vrai, c'est un peu comme avec l'homme, quand on doit intervenir sur le corps d'une plante, il faut faire en sorte

de faire quelque chose de compatible avec ces gênes, avec son histoire. On voit qu'à l'extrémité de toutes les branches, des cellule souches participent à l'organogenèse. On sent bien qu'il y a un cerveau et un cœur dans chaque plante. Une plante a une infinité de point de capacité d'organisation à l'extrémité de chaque axe. On le voit quand on la coupe, car elle réitère, elle sait se réparer toute seule en fait. Ça se fait selon des règles très précises. Ici la branche, pousse et le méristème terminal se nécrose, il arrête quant à lui sa croissance. On parle alors d'un relais qui est soit commandé par des effets extérieurs, soit par leur ADN. Le méristème peut alors se transformer en fleur. La croissance quant à elle s'arrête, mais l'autre organe finit sa tige. Le vocabulaire peut ressembler, ou être en effet assez proche de celui du corps des hommes, même si on n'a pas de bras qui repoussent une fois coupés. De la même manière, on ne va pas retenir le but de la plante, mais son plan d'action. L'homme a aussi souvent

des plans d'action n'est-ce pas? Chaque espèce a un plan d'action imprimé dans son axiome. Ce qui est certain, c'est qu'avec les contraintes du climat qui changent et la température qui bouge, il peut à l'avenir y avoir un déficit de forme.

Le féminisme et les plantes

Je vois des comportements masculins de puissance, de contrôle, et de virilité dans notre culture de la botanique. Les hommes prennent naturellement la tronçonneuse, c'est inscrit dans l'imaginaire, pas dans les gènes cette fois, on est d'accord. Je pense clairement que la tronçonneuse n'est pas du tout un objet féminin. L'idée selon moi est plutôt de construire, d'être attentif, d'entretenir. Avec une tronçonneuse, on n'a pas le temps de réfléchir, d'observer. Ce qui me frappe souvent, c'est en ville, les équipes d'élagueurs des communes sont bien trop «virils». Je ne peux qu'y voir une volonté de puissance contre la nature. Ici je pense que notre méthodologie est tout le contraire, c'est d'essayer de faire avec.

Les envahisseurs

Les perruches à col vert viennent d'arriver. Elles sont la joie dans ce décor, seulement des touristes. Mais en vrai, elles sont problématiques, car elles sont marqueuses de perturbation climatique et environnementale, et ne font que l'accroître et transformer l'écosystème en place depuis des millénaires. Elles sont les perruches de vieilles dames de Nice, qui se sont échappées en vrai. Ces déplacements d'espèces transforment donc tout l'écosystème. Échappée des cages, elles sont hyper heureuses ici, c'est évident, sauf qu'elles arrivent sans leurs prédateurs, ce qui signifie qu'elles n'ont pas de freins à leur survit. Alors là, elles se reproduisent dans des milieux où elles sont en position de force et, de fait, ça entraîne la disparition des autres. On voit des dégâts à de multiples endroits: sur les fruits, les bourgeons, les rongeurs. Elles ont chassé les écureuils roux qui vivaient ici depuis les années 1960. On ne sait pas s'ils ont survécu puisque qu'on ne sait pas où ils sont aujourd'hui.

L'apprentissage

Les plantes sont très graphiques. J'ai déjà expérimenté avec des scolaires la forme des feuilles pour apprendre à lire et à écrire, c'est tellement riche tout ça.

La souche

On a laissé la souche là, regardez. Il y a tellement de choses à raconter à partir d'une souche.

Regardez ces racines, elles nous racontent toute son histoire à cet arbre. On pourrait dire que l'histoire s'écrit du dessous. La ronce par exemple, est une plante pionnière, elle arrive elle aussi quand il y a un puis de lumière. Quand on parle de communication des plantes, on peut autant dire que c'est grâce aux champignons qu'aux ronces. Les ronces, c'est pareil, elles sont comme un pansement. Les ronces elles pensent.

L'Inra

Ils étudient notamment la circulation de la sève, on sait que ces dernières années, par an, il y a plusieurs montées de sève, ce qui n'est pas normal, en tout cas, avant, il n'y en avait qu'une: celle du

printemps. Ce jardin est expérimental, ce qui signifie que la gestion n'est pas une gestion forestière classique. Il y a peu de tronçonneuses par ici, et si c'est un peu fouillis, c'est normal. Ici on ne veut pas faire plier la plante pour faire propre.

On est censé se battre contre tout ce qui peut ressembler au chaos, alors que le chaos est splendide selon moi. Fondamentalement, je peux affirmer que ma personnalité se construit sur le désordre. J'aime la complexité, et je me sens mal physiologiquement quand tout est en ordre, spécialement dans un jardin anglais.

Ce qu'il faut bien voir, c'est que tous les arbres qui sont dans le jardin de la Villa Thuret, proviennent du monde entier, de milieux divers, et donc, qu'ils n'ont rien en commun à priori. Ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils se sont accommodés au site de la Villa Thuret.

On a vu des espèces qui ont échoué et d'autres qui résistent mieux, au climat, à la terre, à l'air marin aussi peut être. Ici on voit quand même des fortes

pluies ou alors des mois de sécheresse. Il faut bien voir qu'il y a des caractères morphologiques qui aident à protéger les plantes, mais toutes ne supportent pas pour autant. Quelle stratégie adoptent-elles? Sur un plan physiologique, elles supportent ou pas, c'est assez simple. Il faut qu'elles puissent perdre leurs feuilles à l'automne, se mettre à l'abri du gel, se remettre à photosynthétiser... L'eucalyptus qu'on voit ici, a des capteurs visuels pour savoir quand il est en repos ou quand il est actif. Ces capteurs qu'on leur a fixés enregistrent la circulation de la sève tout au long de l'année. On peut alors détecter quand elle monte du sol pour alimenter différents organes et redescendre par la suite. Il y a parfois une faible respiration, on va voir quand il est en activité précisément. Venez! Oui, au quotidien, on se pose des questions de cet ordre-là.

La cohabitation

La chose ne se fait pas de manière immédiate, encore une fois, il y a un lien avec le temps et l'environnement. Il serait

intéressant de faire une cartographie en mouvement où l'on verrait les arbres depuis le début de leur évolution. La plante est un être vivant elle peut nous répondre, j'aime bien des gammes de végétaux attirés par le sud, peut-être parce que je viens de Normandie et de Paris, c'est fabuleux de s'occuper d'oliviers.

Patrimonialisation de la nature

On nous avait proposé de classer le jardin, mais j'ai répondu: on n'est pas Versailles! J'ai toujours souhaité que l'on puisse, si nécessaire, avoir le libre arbitre d'abattre un arbre, ou non, même si je tiens à eux plus que de raison. On ne peut pas changer la donne si on patrimonialise ce jardin et nous, c'est notre objectif que de montrer la vie des arbres et comment nous nous adaptons à eux. C'est un cercle vicieux, la patrimonialisation du vivant, ne peut fonctionner car le vivant ne cesse de se transformer. Il existe des traces d'implantations humaines partout, mais qui ne cessent de disparaître. Sans arrêt des migrations, des guerres, des incendies

transforment le paysage, c'est ce qui fait que notre monde est riche et complexe. De lui-même, le milieu méditerranéen a subi des centaines de transformations. Des vestiges naturels sont durs à trouver car tout change tout le temps.

On peut remonter à un siècle et demi avant, seulement si on veut voir des traces. Ici beaucoup de forêts sont en reconstitution. Elles constituent un milieu touffu, très serré. On peut dire un milieu en pleine reconquête. Ici, les pins poussent vite. Ils préparent les chênes et leur cortège. Le patrimoine peut aider à protéger des zones à défendre mais pas ce genre de jardin. Patrimonialiser, oui, mais comme objet de revendication politique alors, pas esthétique. Et de toute façon, la patrimonialisation ne maintient rien, la nature est bien plus forte qu'aucune lois des hommes.

VI. Croisement de territoire.
Rapport sur l'état de nos

forêts et leur devenir possibles par les habitants du plateau de Millevaches (novembre 2018)

L'état des lieux est complexe, controversé et perpétuellement en mouvement, ce qui constitue bien sûr, un terrain fascinant à observer, à entrevoir, à enquêter. L'observateur d'un tel terrain ne peut se fier à sa sensibilité propre, car il y a un gap énorme entre l'impression que la forêt procure quand on la traverse et sa réalité. Cette dichotomie peut en perturber l'analyse et la rencontre qui se veut ici objective dans un premier temps. En vérité, c'est tout un paysage qui nous est devenu plus lisible. Là où le lobby forestier a tendance à ne voir que des arbres plantés dans un désert humain, et où nous autres habitants avons tendance à envisager notre vie comme se déroulant sur le fond d'une « nature » immuable, nous avons découvert que l'état de la forêt, au fil de l'histoire, ne faisait qu'exprimer la façon dont

le plateau était habité. L'état de la forêt est le reflet fidèle de notre rapport au territoire.

L'histoire nous dit qu'au début du XX^{ème} siècle, il y avait peu de forêts sur le plateau du Limousin, qu'en 1904, on ne comptait que 5 % de surface boisée. On y trouvait alors de la bruyère, des tourbières, des landes, des bêtes dans les champs, des moutons que les habitants vendaient aux foires des environs. À la fin du XIX^e siècle dans un contexte politique tendu sur la question des communaux, apparaît le projet de boisement du plateau de Millevaches. Le reboisement intensif du Plateau est utilisé comme un remède. *« En reboisant nos milliers d'hectares de bruyères improductives, nous préparerons pour l'avenir des exploitations forestières qui contribueront à retenir chez eux ceux qu'attire dans les villes l'appât de salaires plus élevés. Appelons de tous nos vœux la reconstitution de nos forêts, car elles apporteront*

*dans leurs ramures vertes un gage de salut pour notre pays*⁹».

Au congrès annuel de l'Arbre et de l'Eau, le forestier Cardot lors du congrès de 1907, au sujet du plateau de Mille vaches dira : « On a vraiment quelque peine à comprendre l'existence de *si vastes surfaces presque improductives, dans un des pays les plus civilisés du monde, en pleine France, au milieu de régions en général très fertiles et prospères. N'est-il pas possible d'en tirer meilleur parti ? Ce sol est-il par sa nature éternellement voué à la triste et maigre bruyère*¹⁰ ? » Les années qui suivirent et grâce au syndicat communiste des « travailleurs de la terre », les forêts ont été plantées par les habitants qui étaient alors propriétaire. Cette forme de reboisement à cette époque semblait plus simple, moins chère qu'une plantation directe par l'Etat. De 6 % en 1914, on passe à 16 % en 1930, 25 % en 1946 et 47 % en

1971). Mais après l'exode rural, les habitants doivent partir en ville, travailler, vivre, ils bénéficient alors des aides de l'État (Fonds forestier national) pour continuer à planter, cette fois-ci massivement, dans le seul but de valoriser leur patrimoine foncier. De nombreux propriétaires de forêts délèguent leur forêt à des coopératives ou à des forestiers, ce qui pose problème, car ces parcelles sont bloquées par la monoculture de pins Douglas.

⁹ « Louis Bonnet (membre de l'Amicale des Limousins résidant à Paris), L'Arbre et l'Eau, 1912. »

¹⁰ « Au congrès annuel de l'Arbre et de l'Eau, le forestier Cardot lors du congrès de 1907 »

VI. 1 Marcher en Forêt avec des forestiers du Limousin¹¹ (Eymeline Faure, Julien Cassagne)

Avec le RAF (rassemblement pour des alternatives forestières), nous sommes allés faire une marche dans les forêts autour du lac de Vassivière afin de mieux comprendre comment la forêt telle qu'elle est organisée, pourrait, avec peu de moyens, s'organiser différemment.

Julien Cassagne

On a choisi de venir là, pas pour voir une forêt magnifique. On va voir un massif avec quelques frontières naturelle, 45 hectares avec différents propriétaires, permet de gérer la forêt en forme de massif et pas de parcelle. On va voir des parties qui étaient en maquis naturel, coupe naturelle. Le massif est composé en gros de 40 % en feuillu ou en futée mélangée, 30 % en futée régulière résineuse... j'ai récupéré ça il ya 5 ans... Il y a des parties en plantation, on a une petite coupe rase qu'on va voir, ça représente 2 % sur le massif, on va voir 15% du massif que je laisse en réserve, rien ou presque rien en fait. Il y a des parties gérées par des coopératives.

Le massif qui est en face, il y a un propriétaire qui me fait confiance, avec du chêne qui est magnifique, on a voulu faire un regroupement avec des propriétaire, il y a deux frères qui veulent passer tout en coupe rase (7 hectares en tout). Je ne sais pas ce qu'on peut faire.

Il vaut mieux qu'on fasse une coupe rase parce qu'ils vont avoir une subvention pour replanter des résineux. Ils vont perdre des sous, ils pourraient avoir du bénéfice, on n'a pas d'héritiers, on se fout de ce qu'il y aura, on veut les sous tout de suite. Je vais essayer de la racheter. Sols qui sont riche, le climat est plus favorable au chêne, par rapport à 50-60 ans en arrière, l'amélioration du sol, habitat des animaux, la coupe rase casse la dynamique et si il y a désouchage, c'est pire, on y gagerait pour l'économie, le paysage, et la biodiversité dans le sol.

Eymeline Faure

Il y a un turnover de la propriété, Faire reculer la forêt, racheter des terrains au ras du village pour en faire des potagers, la banque a refusé le prêts. Ils ont dû reboiser, cette ferme a été abandonnée, donc ça a été planté depuis la seconde guerre mondiale, ils viennent de faire une coupe rase, c'était le moment. Il y a des gens qui sont consommateurs et aussi pour la gestion. Ils

¹¹. « <https://www.alternativesforestieres.org/> »

testent la nouveauté au fur et à mesure, on sait qu'on n'a pas des clients a vit. On ne peut pas obliger à bosser avec des gens qui ne veulent pas. Il y a des différences de philosophies, c'est ça. 3 clients en tout. Objectif a long terme, 2000 hectare par technicien. Cela dépend de quelle surface on parle, quand tu y reviens régulièrement, il faut un mix de tout pour pouvoir bien vivre. Fais le choix de ne pas vendre la clientèle: Hans le Forestier. On est attaché à leur forêt. Il y a beaucoup de travail avec l'humain, gérer la propriété est moins dur que de gérer le propriétaire, ça diffère.

La valorisation

On aimerait bien faire une rencontre régionale des alternatives forestières. Il y a un réseau au niveau naturel, il y a le grand public, il y a des retours, des débordements à cheval, des bucherons, il ya eu les rdv nationaux en Limousin, là l'AG était en Dordogne, ça a généré beaucoup de monde, arriver à se connaître et faire émerger des projets entre nous. Quand je vois une forêt, je peux l'imaginer dans 20 -30 ans, mais quand

je vois un arbre je ne sais pas comment il devrait être scié. L'idée est de proposer de mettre en place des circuits courts, un charpentier qui me dise là pour la charpente, j'ai besoin d'un arbre qui parte comme ça, et donc tu dis à tes bucherons de le découper là, comme ça. Ça restera toujours une niche, mais ce serait cool de pouvoir avoir des liens avec tous les métiers et de travailler ensemble de cette manière. Avec CIBV, il se passe quelque chose, c'est maintenant. Faire une rencontre régionale. Dans le cadre de ces rencontres, il faudrait faire des choses en forêt aussi. On est demandeur, il nous faut 6 mois pour organiser.

Un visiteur

Nous, on adore la forêt, ça nous intéresse de mieux comprendre, peut-être agir, on en a marre de voir n'importe quoi, être maître de savoir ce qui se passe, acheter peut-être de la forêt, y a-t-il encore des terrains à accueillir? Ça pourrait nous intéresser d'acheter collectivement.

Julien Cassagne

Des épicéas qui sont tout

secs avec des écorces qui tombent, chaque espèce de cet insecte va sur une seule essence, il a donc bouffé partout, il se régale. Le diagnostic coûte cher au propriétaire, je prends ma tronçonneuse et il y avait un champignon qui pourrit le cœur depuis l'intérieur, ils sont vivants, mais ils ne poussent plus. On aurait pu essayer de garder une ambiance forestière et planter en dessous, les arbres qu'on garde ne donneront pas d'argent, là on a pu les vendre. L'épicéa fait un sol nul, donc 2 hectares coupés, aujourd'hui, on ne sait pas ce qu'on va refaire derrière encore. Moi les coupes rases que je fais, c'est dans l'épicéa qui a des soucis avec le réchauffement et le manque d'eau. À Vancouver, il fait 50 m de haut, ici il en fait 30. Je fais des éclaircies, mais les années ont été sèche. Les industries ont déposé un brevet d'insecticide. J'ai passé mon certificat avec ça, on met des granulés dans l'arbre qui vont fondre avec la pluie, l'arbre va pomper la flotte, Ça va passer en systémique dans sa sève et du coup sa sève va devenir toxique, pour les

insectes. Le problème, c'est que l'arbre il a des pollens et il y a d'autres insectes qui viennent le butiner, que cette molécule fait des ravages sur les abeilles, et ça va continuer, ça va être mis en masse partout, sur un versant derrière, qui est au-dessus d'une zone humide avec un ruisseau au fond. 75% de pertes d'abeille.

Eymeline Faure

Le point bleu sur les 4 faces gaspille moins de peinture quand Julien fait le tour et ceinture lui les points pour dire aux bucherons que ça sera du bois d'œuvre, du bois d'agrume. C'est celui qui achète les bois, qui dit ce qu'il préfère, car il a des habitudes avec les acheteurs. C'est l'exploitant qui décide.

Julien Cassagne

Bug avec les bucherons turcs. Le chef qui parle français s'est blessé et là il y avait du houe qui allait avec le chêne, le jour d'après il a tout coupé. Le marquage, on ne veut pas les mêmes choses, donc forcément. Je fais une tournée avec les bucherons, on bosse souvent avec les mêmes équipes, donc ils

savent à la fin.

Un visiteur

Je ne suis pas anti-mécanisation pour des parcelles en pente avec des rochers, il vaut mieux ne rien faire, mais le cheval galère, ce n'est pas humain. Grosse machine est couteuse, les gros engins ne passent pas toujours, on fait des cloisons droites, il faut slalomer, ça ne nous arrange pas, mais sur une journée, ils font plus de stère et ils rentrent plus. C'est du travail sylvicole en plantation jusqu'à ce que le bois soit au bord de route. Tout le monde est endetté, c'est eux qui achètent leur machine, on essaie de payer plus, on baisse d'un euro le prix du bois. Les propriétaires, ça ne change rien pour eux, mais ça nous valorise. Un bucheron, c'est un homme à pied ou dans une batteuse, les chauffeurs de batteuse gagnent au moins 1000 euros de plus que moi. 8 euros du stère, pour une journée de travail. S'il pleut, le jour où il y a un arbre qui est mal tombé... si vous lui faites faire de la coupe de taillis, c'est le même prix, mais il doit en couper trois fois plus.

Un forestier

Dans les plans de gestion, on laisse faire le rythme. On a besoin de tous les âges de la forêt. Quand l'arbre est dans la phase de dépérissement, il concentre sur lui tous les insectes qui sont là pour le nettoyer, le manger... Et s'il y en a qui sont répartis, c'est bon pour le reste, pour l'équilibre, pour la naturalité. Nous, on n'est rien, on est de passage. 400 ans le cycle. Les micro-racines qui se décomposent pour faire de la matière pour le prochain, qu'on va concentrer dans des zones, des cordons de souches, et au milieu on va replanter. Si tu laisses les souches, on replante entre, où les racines vont donner la nourriture aux prochains, tu ne peux pas passer avec ton giro, les machines défoncent les sols, si tu dessouches, tu érodes naturellement.

Julien Cassagne

Moi, je travaille pour mes petits-enfants, mais ça ne rapporte rien, ça coute des ronds. L'intérêt, c'est que ce soit équilibré et donc ça on ne le fait pas pour, justement, équilibrer l'héritage. On voudrait

travailler au profit du chêne, du hêtre. Il y a débat. Je suis chasseur. J'ai mon permis de chasse. Je ne respecte pas les règles. Je me pose mes propres règles. Pour faire du prélèvement sur des cervidés, on me paye pour faire des trucs entiers d'été — qui sont à l'approche et à l'affût — il y a la solution du loup. Clôturer, ça coûte très cher, les chevreuils passent quand même. Ils me demandent d'aller en tirer en forêt — mais lui c'est pour préserver ses champignons. La chasse va avec ma conception de la nature et pour la nature, car j'ai eu le courage de tuer qui n'est pas gonflé d'antibiotiques, a priori il a bouffé mes chênes et mes hêtres, c'est plus sain. J'assume de chasser, mais je refuse de chasser les nuisibles. Je ne peux plus manger du cerf là, il y en a trop. La chasse n'a jamais été une solution. Je suis convaincu que le tir de préservation ne fonctionne pas.

Un visiteur

Faire une conserverie de pâté de chevreuil ?

Un forestier

Les aiguilles sont différentes : épicéa — douglas — le pin sylvestre pionnier comme le boulot, le pin accroché en Corrèze crée des térébenthines faites avec les aiguilles. La porcelaine, ils sont allés au US, a voyagé, ils ont ramené des essences de chêne rouge d'Amérique (four de la porcelaine), des résineux aussi, avec l'introduction des premiers douglas après la première guerre mondiale. Le grand plan de reboisement du douglas. Le pin, on en fait de la menuiserie, mais on n'en fait peu aujourd'hui de pins serrés : ce sont nos poteaux. Historiquement, il n'y avait pas de pins, on l'a introduit.

La cueillette

On trouve ici du sureau, du boulot, de l'eau... Je suis phyto, des choses avec les feuilles, énergisant, l'écorce de chêne et le hêtre ont des effets négatifs en phyto, les faînes aussi sont le fruit du hêtre (en salade, fade et pâteux ,avec du piment au lieu de mettre de la maïzena), des champis, le gland faisant du café, du gland torréfié. Le

bois de hêtre, il y a eu une période où on en a vendu sur le marché chinois, ce qui a fait monter les prix, et ils ont coupé le marché aussi sec. Le marché public des chaises d'école, d'institutions publiques, avec des grandes industries françaises, cela est fini. Après, ce fut en plastique et le marché s'est effondré. On a dit que c'était ce qui a tué le marché, mais en vrai, c'est la fin des choix. Les meubles Ikea sont en hêtre, mais quand on casse une filière ça prend du temps à reprendre. Encore une fois, le temps du bois, le temps des modes... On a redéterminer et revenir sur le marché, avec le béton, le plastique, ça va repartir, et donc il y a des nouveaux procès de torréfaction pour que ça dure plus longtemps...

BIBLIOGRAPHIE

ART

- AMELINE Jean-Paul (éd.), *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, 1996.
- ARDENNE Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Bruxelles, le Bord de l'eau, coll. «La muette», 2019.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. «Champs arts», n° 911, 2009.
- ARP Hans, Arie HARTOG et Kai FISCHER (éd.), *Hans Arp. Skulpturen – eine Bestandsaufnahme*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.
- BALASINSKI Justyne et Mathieu LILIAN (éd.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 2006.
- BELTING Hans, *Faces. Une histoire du visage*, Nicolas Weill (trad.), Paris, Gallimard, 2017.
- BISHOP Claire, *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London, Verso Books, 2012.
- BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. «Documents sur l'art», 1998.
- BRUYNE Paul de et Pascal GIELEN (éd.), *Community art. The politics of trespassing*, Amsterdam, Valiz, coll. «Antennae series», n° 5, 2011.
- BURNHAM Jack et Hans HAACKE, *Esthétique des systèmes*, Franck Lemonde et Franck Lemonde (trad.), Dijon, Les Presses du réel, coll. «La petite collection», 2015.
- BURNS Aileen, Johan LUNDH et Tara McDOWELL (éd.), *The artist as. Producer, quarry, thread, director, writer, orchestrator, ethnographer, choreographer, poet, archivist, forger, curator, and many other things first*, Berlin, Sternberg Press, 2018.
- CASSIRER Ernst, *Écrits sur l'art*, Fabien Capeillères (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1995.
- CAVELL Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, Elise Domenach et Christian Fournier (trad.), Paris, Bayard, 2003.
- CHEVREFILS DESBIOLLES Annie, *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques*, Paris, Direction générale de la création artistique, 2019.
- CITTON Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

- DAMASIO Alain, «Le transhumanisme est une impasse totale», *Le Point Pop*, 2019 (en ligne : https://www.lepoint.fr/pop-culture/alain-damasio-le-transhumanisme-est-une-impasse-totale-19-04-2019-2308548_2920.php).
- DEBAISE Didier, Jérôme POGGI, François HERS et FONDATION DE FRANCE (éd.), *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 2788, 2008.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1985.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1980.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. «Alpha», 2012.
- DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Jacques Berne (éd.), Paris, Gallimard, 1999.
- DUPERREX Matthieu, «L'artiste enquêteur et les risques de la translation. Une relecture de Hal Foster», *Littera Incognita*, n° 11, 2019 (en ligne : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2019/11/01/lartiste-enqueteur-un-nouveau-paradigme/>).
- EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- ERIN MANNING et ERIN MANNING & BRIAN MASSUMI, «Le sensLab», sur *SensLab*, sans date (en ligne : (<http://senselab.ca/wp2/>)).
- ESQUÍVEL Patrícia, *L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'art*, Paris, Harmattan, coll. «Ouverture philosophique», 2008.
- ESSCHE Eric van et INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.
- FAGNART Claire, «Art et ethnographie», *Marges*, n° 06, 2007, p. 8-16 (en ligne : <http://journals.openedition.org/marges/829>; consulté le 29 janvier 2021).
- FONTAINE Brigitte, *Comme à la radio*, Saravah, 1970.
- FOSTER Hal, «L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ?», Marine Planche (trad.), dans Jean-Paul Ameline (éd.), *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 498-505.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, *L'oeuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Presses du réel, 2012.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, «Œuvrer en commun. Dilemmes de la création interdisciplinaire négociée», *Négociations*, vol. 10, n° 2, 2008, p. 25-39 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-negociations-2008-2-page-25.htm>; consulté le 29 janvier 2021).

- GAUDEZ Florent (éd.), *L'art, le politique et la création*, Paris, L'Harmattan, coll. «Sociologie des arts», 2016.
- GELL Alfred, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GHERGHESCU Mica, «Histoires de langage», *Critique d'art*, n° 51, 2018, p. 148-156 (en ligne: <http://journals.openedition.org/critiquedart/37190>; consulté le 29 janvier 2021).
- GODELIER Maurice, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS éditions, 2015.
- GODIN Philippe, «Alexandre Gurita et l'art Invisible, qu'est-ce que c'est ?», *Libération*, 2019.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Marie-Dominique Popelard (trad.), Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 2015.
- GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, Jean-Pierre Cometti (trad.), Paris, Gallimard, 2009.
- GREEN Eugène, *La parole baroque. Essai*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. «Texte et voix», 2001.
- HARRISSON Helen et Newton HARRISON, «The Harisson Studio», sur *The Harisson Studio*, sans date (en ligne: <https://theharrisonstudio.net/the-book-of-the-lagoons>).
- HERS François et Xavier DOUROUX, *L'art sans le capitalisme*, Paris, Les Presses du réel, 2011.
- HEUSCH Luc de, «Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique», *L'Homme*, n° 180, 2006, p. 43-71 (en ligne: <http://journals.openedition.org/lhomme/24710>; consulté le 5 novembre 2021).
- HOHLFELDT Marion (éd.), *Faire la cité. Création et gouvernance des imaginaires urbains*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. «Essais», 2016.
- HOLMES Brian, «L'Extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle. La Performance spéculative Art et économie financière», *Multitudes*, vol. 28, 2007, p. 11-17 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-11.htm>; consulté le 29 janvier 2021).
- INGOLD Tim, «Art et anthropologie pour un monde vivant», sur *Le Carnet de Techniques&Culture*, 2019 (en ligne: <https://tc.hypotheses.org/2055>).
- INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa (trad.), Bellevaux, Dehors, 2017.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 2005.
- JOST François, «Direct, narration simultanée. frontières de la temporalité», *Cinémas*, vol. 5, n° 1-2, 2011, p. 81-90 (en ligne: <http://id.erudit.org/iderudit/1001006ar>; consulté le 29 janvier 2021).

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, Pierre EUGÈNE et Philippe FAUVEL (éd.), *Jean-Claude Biette. Appunti & contrappunti*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence, 2018.

KREPLAK Yaël et Franck LEIBOVICI, « On ne sait pas ce qu'est une pratique. Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture*, n° 64, 2015 (en ligne : <http://journals.openedition.org/tc/7582>).

LE GUIN Ursula K, *La main gauche de la nuit*, Jean Bailhache (trad.), Paris, Le livre de poche, 2019.

LE GUIN Ursula Kroeber, *Danser au bord du monde. Paroles, femmes, territoires*, Hélène Collon (trad.), Paris, Éditions de l'éclat, 2020.

LE GUIN Ursula Kroeber, « Théorie de la fiction panier », Hélène Collon et Patricia Farazzi (trad.), dans *Danser au bord du monde. Paroles, femmes, territoires*, Paris, Éditions de l'éclat, 2020.

LE GUIN Ursula Kroeber, *Terremer*, Françoise Maillet (trad.), Paris, Le livre de poche, 2011.

MANNING Erin et Brian MASSUMI, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Armelle Chrétien (trad.), Paris, Les Presses du réel, 2018.

MARIN Louis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

MASAZUMI Natori, *Shôninki. L'authentique manuel des ninja*, Axel Mazuer (trad.), Paris, Albin Michel, 2009.

MASSUMI Brian, « Peur, dit le spectre », *Multitudes*, n° 23, 2005, p. 135-152.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2021.

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

MONTEBELLO Pierre, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Drama », 2015.

MORIYA Hiroshi et Josette NICKELS-GROLIER, *Le livre des 36 stratagèmes. Le guide des classiques chinois de la réussite à la guerre, en affaires et dans la vie*, William Scott Wilson (trad.), Noisy-sur-École, Budo éditions, 2016.

MORIZOT Baptiste et Estelle ZHONG MENGUAL, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2018.

MORRIS William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Francis Guévremont (trad.), Paris, Payot, 2013.

NOTÉRIS Émilie, *La fiction réparatrice*, Paris, Éditions Supernova, 2017.

OPPENHEIM Dennis, *Dennis Oppenheim*, Musée d'art moderne Saint-Etienne (éd.), Milano, Silvana ; Musée d'art moderne, 2011.

- PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002.
- RANCIÈRE Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 2017.
- RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2011.
- RANCIÈRE Jacques, *La spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. «NRF essais», 2007.
- SCOTT James C, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2009.
- SMITHSON Robert, *Robert Smithson. The collected writings*, Jack D. Flam (éd.), Berkeley, University of California Press, coll. «The documents of twentieth-century art», 1996.
- SOMMIER Isabelle, *Le renouveau des mouvements contestataires. À l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 2003.
- STEEL Ronald, *Walter Lippmann and the American century*, London, Routledge, 1999.
- THIBERT Marguerite, *Le renouveau le social de l'art d'après les saint-simoniens*, Paris, Nabu Press, 2010.
- THOREAU Henry David, *Walden. La Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990.
- TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. «Café Voltaire», 2007.
- TRONTO Joan C., *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Hervé Maury (trad.), Paris, La Découverte, 2015.
- TSING Anna Lowenhaupt, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Philippe Pignarre (trad.), Paris, La Découverte, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 2017.
- VANIER Martin, *Demain les territoires. Capitalisme réticulaire et espace politique*, Paris, Hermann, coll. «Flux», 2016.
- WALDO EMERSON Ralph, «L'intellectuel américain The American Scholar», Sylvie Chaput (trad.), *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 25-52 (en ligne: [Emerson, R. W. \(2000\). L'intellectuel américain. Horizons philosophiques, 10\(2\),25–52.](#)).

- ZASK Joëlle, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 2013.
- ZASK Joëlle, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Intervention philosophique», 2003.
- ZHONG MENGAL Estelle, «Stratégie de la conversation», sur *Arts & Sociétés*, 2019 (en ligne : <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1019>).
- ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes sud, 2021.

ÉCOLOGIE POLITIQUE

- ALBRECHT Glenn, *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*, Corinne Smith (trad.), Paris, Les liens qui libèrent, 2020.
- BALAUD Lena et Antoine CHOPOT, «Suivre la forêt. Une entente terrestre de l'action politique», *Terrestres*, 2018 (en ligne : <https://www.terrestres.org/2018/11/15/suivre-la-foret-une-entente-terrestre-de-laction-politique/>).
- BECKER Howard Saul et John WALTON, *L'imagination sociologique de Hans Haacke*, Laurie Guérif (trad.), Bruxelles, La lettre volée, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, Philippe Ivernel (trad.), Paris, La Fabrique, 2003.
- BERTRAND Romain, *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'univers historique», 2019.
- BLANC Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, Versailles, Éditions Quae, coll. «Indisciplines», 2008.
- BLONDIAUX Loïc, *Le nouvel esprit de la démocratie. Actualité de la démocratie participative*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La république des idées», 2008.
- BONNEUIL Christophe et Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- CEFAÏ Daniel et Danny TROM (éd.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans des arènes publiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. «Raisons pratiques», 2001.
- CHARBONNIER Pierre, *La fin d'un grand partage: nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS éditions, coll. «CNRS philosophie», 2015.
- CORNU Marie, Fabienne ORSI, Judith ROCHFELD et Séverine DUSOLLIER (éd.), *Dictionnaire des biens communs*, Paris, Presse Universitaires de France, 2021.
- COUVET Denis et Anne TEYSSÈDRE, *Écologie et biodiversité. Des populations aux écosystèmes*, Paris, Belin, 2010.
- DAVALLON Jean (éd.), *Nouveaux regards sur le patrimoine*, Paris, Culture & Musées,

2003.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005.

DESCOLA Philippe et Pierre CHARBONNIER, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.

DORST Jean, *Avant que nature meure. Pour une écologie politique*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2012.

DUPUY Jean-Pierre, «Catastrophes et fortune morale», *Hors-sol*, 2010 (en ligne : <https://hors-sol.net/revue/jean-pierre-dupuy-catastrophes-et-fortune-morale/>).

EHRENREICH Barbara et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes soignantes*, L. Lame (trad.), Paris, Cambourakis, 2015.

GARFINKEL Harold, *Studies in ethnomethodology*, Cambridge, Polity Press, 1984.

GECO-GROUPE D'ÉTUDES CONSTRUCTIVISTES, «Récits des terrestres » dans le cadre du séminaire SPECULOR», 2021 (en ligne : <https://groupeconstructiviste.wordpress.com/>).

GOETHE Johann Wolfgang von, *Élégie de Marienbad et autres poèmes*, Jean Tardieu (trad.), Paris, Gallimard, 1993.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. «L'Espace critique», 2008.

HACHE Émilie (éd.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Emilie Notéris (trad.), Paris, Cambourakis, 2016.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 2003.

HÉRITIER Françoise, *Masculin-féminin. II*, Paris, Odile Jacob, 2019.

JONAS Hans, *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

LA SOUDIÈRE Martin de, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Anamosa, 2019.

LEPELTIER Thomas, «La logique de la découverte scientifique, de Karl Popper», *Histoire et philosophie des sciences*, 2013.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. «Agora», 2010.

LINEBAUGH Peter, *The Magna Carta manifesto. Liberties and commons for all*, Berkeley, University of California Press, 2008.

MANCERON Vanessa et Marie ROUÉ, «L'imaginaire écologique», *Terrain*, n° 60, 2013, p. 4-19 (en ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/15032>; consulté

le 5 février 2021).

MORIZOT Baptiste, «Renouer avec le vivant», *Socialter*, n° 9, 2020.

MORIZOT Baptiste, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, coll. «Domaine sauvage», 2016.

MOUTHON Fabrice, *Le sourire de Prométhée. L'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017.

NEYRAT Frédéric, «Coalitions. Points de vues sur le monde», *Multitudes*, vol. 45, n° 2, 2011, p. 64-66 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-64.htm>; consulté le 5 février 2021).

PIÉRON Julien, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Piéron (éd.), Bellevaux, Dehors, 2019.

RUMPALA Yannick, «Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique», *Raisons politiques*, vol. 40, n° 4, 2010, p. 97-113 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-4-page-97.htm>; consulté le 5 février 2021).

SERRES Michel, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 2020.

STARHAWK, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Morbic (trad.), Paris, Cambourakis, coll. «Sorcières», 2015.

STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013.

STENGERS Isabelle, «Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre. A propos de l'œuvre de Donna Haraway», *La Revue internationale des livres & des idées*, n° 10, 2009, p. 24-29.

STENGERS Isabelle et Estelle DELÉAGE, «Ralentir les sciences, c'est réveiller le chercheur somnambule», *Écologie & politique*, vol. 1, n° 48, 2014, p. 61-74 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2014-1-page-61.htm?ref=doi>; consulté le 5 février 2021).

STRATHERN Marilyn, *The relation. Issues in complexity and scale*, Cambridge, Prickly Pear Press, 1995.

TANAS Alessia et Serge GUTWIRTH, «Une approche «écologique» des communs dans le droit», *In Situ*, 2016 (DOI : <https://doi.org/10.4000/insituars.1206>).

TRUONG Nicolas, «Baptiste Morizot : "Il faut politiser l'émerveillement"», *Le Monde*, rubrique «Penseurs du nouveau monde (3/6)», 2020 (en ligne : https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/04/baptiste-morizot-il-faut-politiser-l-emerveillement_6048133_3451060.html).

VOISENAT Claudie, *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions

de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. «Ethnologie de la France», n° 9, 1995.

LES COMMUNS

ALIX Nicole, Jean-Louis BANCEL, Benjamin CORIAT et Frédéric SULTAN (éd.),

Vers une république des biens communs?, Paris, Les liens qui libèrent, 2018.

ALMAR Damien, «Subvertir le « projet ». Modes d'association et de réalisation de l'être-à-plusieurs», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 81-84 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-81.htm>; consulté le 7 février 2021).

BOLLIER David et Silke HELFRICH (éd.), *Patterns of commoning*, Amityville, Common Strategies Group, 2015.

CEFAÏ Daniel et Danny TROM (éd.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans des arènes publiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. «Raisons pratiques», 2001.

CHRISTIAN Ruby, «L'art public dans la ville», *espacestemps.net*, 2002 (en ligne: <https://www.espacestemps.net/articles/art-public-dans-la-ville/>). Pour faire référence à cet article (ISO 690) Christian Ruby, « L'art public dans la ville. », EspacesTemps.net [En ligne], Dans l'air, 2002 | Mis en ligne le 1 mai 2002, consulté le 01.05.2002.

URL : <https://www.espacestemps.net/articles/art-public-dans-la-ville/> ;

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La couleur des idées», 2014.

CITTON Yves, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. «Le temps des idées», 2012.

CITTON Yves et Dominique QUESSADA, «Du commun au comme-un», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 12-22.

COLLOMB Cléo, «Ontologie relationnelle et pensée du commun», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 59-63 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-59.htm>; consulté le 5 février 2021).

COMBES Muriel, *Simondon, une philosophie du transindividuel*, Paris, Dittmar, 2013.

DARDOT Pierre et Christian LAVAL, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

DEBAISE Didier et Isabelle STENGERS (éd.), *Gestes spéculatifs. Colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel, coll. «Drama», 2015.

DESPRET Vinciane et Isabelle STENGERS, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 2011.

FREDRIKSSON Sylvia, «Entretien avec Laura Aufrère», sur *Notes on Design*, 2018 (en ligne: <http://notesondesign.org/laura-aufrere/>).

- FREDRIKSSON Sylvia, «Les communs d'abord», sur *Les communs d'abord*, 2018 (en ligne: <https://www.les-communs-dabord.org/pourquoi-ce-qui-se-passe-a-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il/>).
- GRAEBER David, «Le Réveil des Imaginaires», *Socialter*, Hors série, 2020.
- HACHE Emilie, *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, La Découverte, 2011.
- ILLICH Ivan, *La convivialité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», n° 65, 2014.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2007.
- LATOUR Bruno, «Il n'y a pas de monde commun. Il faut le composer», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 38-41.
- LAUGIER Sandra, «Le commun comme ordinaire et conversation», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 104-112.
- LAUGIER Sandra, «L'importance de l'importance. Expérience, pragmatisme, transcendantalisme», *Multitudes*, n° 23, 2005, p. 153-167.
- LAZZARATO Maurizio, «Multiplicité, totalité et politique», *Multitudes*, n° 23, 2005, p. 101-113 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-4-page-101.htm>; consulté le 5 février 2021).
- LEIBOVICI Franck et Valérie PIHET, «Pour une école des arts politiques ?», *Tracés*, n° 11, 2011, p. 101-122 (en ligne: <http://journals.openedition.org/traces/5286>; consulté le 18 octobre 2021).
- LIPIANSKY Edmond Marc, *Identité et communication. L'expérience groupale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Psychologie sociale», 1992.
- LIPIANSKY Edmond-Marc, «L'identité dans la communication», *Communication et langages*, n° 97, 1993, p. 31-37.
- MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.
- MISONNE Delphine, «La définition juridique des communs environnementaux», *Annales des Mines*, vol. 4, n° 92, 2018, p. 5-9 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-responsabilite-et-environnement-2018-4-page-5.htm?ref=doi>; consulté le 5 février 2021).
- NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Le travail du commun*, Saint Germain sur Ille, Édition du Commun, 2016.
- REVEL Judith et Antonio NEGRI, «Inventer le commun des hommes», *Multitudes*, n° 31, 2007, p. 5-10 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-5.htm>; consulté le 5 février 2021).

- SLOTTERDIJK Peter, *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, Olivier Mannoni (trad.), Paris, Pluriel, 2015.
- SLOTTERDIJK Peter, «Co-immunité globale. Penser le commun qui protège», *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 42-45.
- SLOTTERDIJK Peter, *Sphères*, Olivier Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2003.
- SOURIAU Etienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Métaphysiques», 2009.
- STENGERS Isabelle, «La résurgence des communs. Intervention d'Isabelle Stengers», sur *Dijoncter.info*, 2019 (en ligne : <https://dijoncter.info/la-resurgence-des-communs-intervention-d-isabelle-stengers-1056>).
- STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013.
- STENGERS Isabelle, *La guerre des sciences aura-t-elle lieu? Scientifiction*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.
- STENGERS Isabelle et serge GUTWIRTH, «Pourquoi ce qui se passe à Notre-Dame-des-Landes nous importe-t-il?», sur *Médiapart*, 2018 (en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/240418/pourquoi-ce-qui-se-passe-notre-dame-des-landes-nous-importe-t-il>).
- STENGERS Isabelle et Serge GUTWIRTH, «Le droit à l'épreuve de la résurgence des communs», *Revue Juridique de l'Environnement*, vol. 2, 2016, p. 306-343.
- SUPIOT Alain, *La gouvernance par les nombres. Cours au Collège de France, 2012-2014*, Nantes, Fayard, coll. «Poids et mesures du monde», 2015.
- VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Actuel», 1994.
- VANUXEM Sarah, *La Propriété de la terre*, Marseille, Wildproject, 2018.

LES ÎLES DE LÉRINS

- BARON-YELLÈS Nacima, «De la fréquentation touristique de masse aux flux résidentiels. Le cas de l'Algarve (Portugal)», *Flux*, vol. 3, n° 65, 2006, p. 63-74 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-flux1-2006-3-page-63.htm>; consulté le 7 février 2021).
- BROCHOT Aline, «Vingt-cinq ans après, la question toujours posée de la légitimité des politiques publiques de protection des espaces», dans Philippe Hamman (éd.), *Ruralité, nature et environnement. Entre savoirs et imaginaires*, Toulouse, ERES, coll. «Sociétés urbaines et rurales», 2017, p. 133-148. Cairn.info.
- BUTAUD Germain et Cécile CABY, *Entre ciel, mer et terres. L'île monastique de Lérins*,

V^e-XX^e siècle, Alain Bottaro (éd.), Gand, Snoeck, 2018.

COLIN Clément, Nacima BARON-YELLES et Jean-Louis KEROUANTON, «Les ambiguïtés et les limites de la construction patrimoniale d'une industrie en activité. Le cas de la Centrale thermique de Cordemais», *Norois*, n° 228, 2013, p. 65-75 (en ligne : <http://journals.openedition.org/norois/4736>; consulté le 7 février 2021).

COUSIN Saskia et Bertrand RÉAU, *Sociologie du tourisme*, Paris, La Découverte, coll. «Repères», 2013.

EUCHERIUS Saint et Karl WOTKE, *Eucherii Lugdunensis Formulae spiritalis intelligentiae. Instructionum libri duo*, Turnhout, Brepols, coll. «Corpus Christianorum», 2004.

LAJARGE Romain et Nacima BARON-YELLÈS, *Les parcs naturels régionaux.*

Des territoires en expériences, Versailles, Éditions Quae, 2015.

MÉRIMÉE Prosper, *Notes de voyages dans le midi de la France*, Pierre-Marie Auzas (trad.), Paris, Biro, 1989.

MILLIN Aubin-Louis, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, Imprimerie impériale, 1807.

SCIENCES HUMAINES

AKRICH Madeleine, Michel CALLON et Bruno LATOUR, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, 2013.

ALESSANDRI Anne, Philippe COSTAMAGNA, Annick LE MARREC, Philippe COSTAMAGNA, et PALAIS FESCH-MUSÉE DES BEAUX-ARTS (AJACCIO), *Naturel pas naturel. Exposition temporaire présentée au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio*, Milano, SilvanaEditoriale, 2018.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Georges Fradier (trad.), Paris, Le livre de poche, 2017.

AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Pluriel, coll. «Pluriel», 2013.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BARTHE Yannick, Damien DE BLIC, Jean-Philippe HEURTIN, ÉRIC LAGNEAU, Cyril LEMIEUX, Dominique LINHARDT, Cédric MOREAU DE BELLAING, Catherine RÉMY et Danny TROM, «Sociologie pragmatique. Mode d'emploi», *Politix*, vol. 3, n° 103, 2013, p. 175-204 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-politix-2013-3-page-175.htm?ref=doi>; consulté le 30 janvier 2021).

BARTHES Roland, «L'écriture de l'événement», *Communications*, vol. 12, n° 1, 1968, p. 108-112 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968

num 12_1_1175; consulté le 30 janvier 2021).

BASCHET Jérôme, *Une juste colère. Interrompre la destruction du monde*, Paris, Divergences, 2019.

BLAIS Marie-Claude, *La solidarité. Histoire d'une idée*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 2007.

BLAIS Marie-Claude et Marie-Claude BLAIS, «Aux origines de la solidarité publique, l'œuvre de Léon Bourgeois», *Revue française des affaires sociales*, n° 1-2, 2014, p. 12-31.

BOLTANSKI Luc et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. «NRF essais», 1999.

BOURDIEU Pierre, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Cours et travaux», 2013.

BOURDIEU Pierre et Alain DARBEL, *L'amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 2003.

BRUNO Latour, «Le travail de l'image ou l'intelligence scientifique redistribuée», *Culture technique*, n° 22, 1991, p. 12-24 (en ligne: <http://hdl.handle.net/2042/32654>).

CAILLÉ Alain, *Extensions du domaine du don. Demander, donner, recevoir, rendre*, Arles, Actes Sud, coll. «Questions de société», 2019.

CANETTI Elias, *Masse et puissance*, Robert Rovini (trad.), Paris, Gallimard, 2006.

DASTON Lorraine et Peter GALISON, *Objectivité*, Hélène Quiniou et Sophie Renaut (trad.), Dijon, Les Presses du réel, coll. «Fabula», 2012.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1991.

DESCOLA Philippe, Tim INGOLD et Michel LUSSAULT, *Être au monde. Quelle expérience commune?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014.

DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, Joëlle Zask (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

DEWEY John, *Logique. La théorie de l'enquête*, Gérard Deledalle (trad.), Paris, Presse Universitaires de France, 1993.

DI FILIPPO Laurent, «Éric Chauvier, Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard», *Questions de communication*, n° 20, 2011, p. 399-401 (en ligne: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2190>; consulté le 30 janvier 2021).

FOSSEY Dian, *Gorilles dans la brume*, Josie Fanon (trad.), Paris, Presses de La Cité, 1988.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», n° 354, 2008.

FREINET Elise, *L'itinéraire de Célestin Freinet. La libre expression dans la pédagogie Freinet*, Paris, Payot, 1977.

GUSFIELD Joseph R. et Daniel CEFAÏ, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant*,

- la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, coll. «Études sociologiques», 2009.
- HADOT Pierre, Jeannie CARLIER et Arnold I. DAVIDSON, *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Le livre de poche, 2001.
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2014.
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005.
- INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Pierre Madelin (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 2018.
- JAMES William, *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- LATOUR Bruno, *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 2015.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2010.
- LATOUR Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Nicolas Guilhot (trad.), Paris, La Découverte, 2007.
- LEROUX Pierre, *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris, Hachette, 2016, vol. 2.
- LES CHERCHEURS IGNORANTS, *Les recherches-actions collaboratives Une révolution de la connaissance*, Rennes, Presses de l'EHESP, coll. «Politiques et interventions», 2015.
- LIPPMANN Walter et Laurence DECREAU, *Le public fantôme*, Laurence Decréau (trad.), Paris, Demopolis, 2008.
- MACDOUGALL David, *L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir*, *Journal des anthropologues*, 2004, film, 24,55.
- MACDOUGALL David, «L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir», *Journal des anthropologues*, n° 98-99, 2004, p. 279-233.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2010.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-pierre, «La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie», *Enquête*, n° 1, 1995, p. 71-109 (en ligne: <http://journals.openedition.org/enquete/263>; consulté le 3 février 2021).
- PENEFF Jean, «Les débuts de l'observation participante ou les premiers sociologues en usine», *Sociologie du travail*, vol. 38, n° 1, 1996, p. 25-44 (en ligne: https://www.persee.fr/doc/st_1996__38_1_25_0).

fr/doc/sotra_0038-0296_1996_num_38_1_2240; consulté le 3 février 2021).

RICŒUR Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1983.

SAMSON Dominique, «Le spectre de la mort de l'auteur», *L'Homme et la société*, vol. 147, n° 1, 2003, p. 115-132 (en ligne: <http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-1-page-115.htm>; consulté le 3 février 2021).

SASKIA Simon, «Co-temporalité et perception de la violence. Retour réflexif sur les violences comme expériences affectant le sujet», *Parcours anthropologiques*, n° 11, 2016 (en ligne: <https://doi.org/10.4000/pa.503>).

SUHAMY Ariel, *Le diplomate de la Terre, Entretien avec Bruno Latour*, Paris, La vie des idées, 18 septembre 2012, 17:59 (en ligne: <https://www.dailymotion.com/video/xt8h90>). <https://laviedesidees.fr/Le-diplomate-de-la-Terre.html>.

WOOLLVEN Marianne, «Joseph Gusfield, La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique», *Lectures*, 25 mai 2009 (DOI: [10.4000/lectures.763](https://doi.org/10.4000/lectures.763) consulté le 5 novembre 2021).

