



Création artistique et urgence écologique

TERRE DANGEREUSE



Obsessance

Négligence

Mont Ventoux

Pérfidie

MARÉ FENOU
524 TROUS
Followed by Norway Institute of Life Sciences

Respect

Cave

Amitié

NOËL CORBIN

Délégué général à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle



© MC-Didier Flowy

La question écologique traverse depuis longtemps le champ de la création artistique et les institutions culturelles qui lui sont dédiées, mais de façon diffuse, inégale, souvent peu concertée, sans que l'art écologique ait connu la publicité qui a accompagné nombre de courants artistiques apparus avec lui à partir des années 1960, et sans que l'enjeu écologique ait été suffisamment porté par les politiques publiques culturelles.

La confrontation de tous au phénomène désormais mondialement reconnu du dérèglement climatique, ainsi qu'aux autres bouleversements induits par l'activité humaine à l'échelle de notre planète depuis le début de l'ère industrielle, a contribué à l'accélération de la prise de conscience collective. Aujourd'hui, nombreux sont les acteurs de l'écosystème de la création artistique (créateurs, opérateurs, chercheurs, enseignants, écoconseillers, etc.) qui placent l'écoresponsabilité et ses déclinaisons artistiques et culturelles (l'écoconception, l'écocréation, l'écocritique, l'écophilosophie, etc.) au cœur de leurs pratiques.

Au cours des dernières années, le ministère de la Culture a ainsi engagé un important travail sur la transition écologique. Ses initiatives plurielles portent sur la formation de l'ensemble de ses agents, sur le questionnement des politiques publiques sous l'angle de leur soutenabilité écologique (avec l'élaboration de plans d'action opérationnels et dont la mise en œuvre est d'ores et déjà en cours) et, pour le domaine de la création artistique, sur une veille artistique qui vise à un meilleur partage des connaissances, des enjeux et des initiatives déjà à l'œuvre dans l'écosystème culturel.

Ce numéro 145 de *Culture et Recherche* participe de cet élan. Il offre en partage un état des lieux et une analyse des actions et des recherches conduites qui nourrissent de nouvelles réflexions pour un changement systémique du secteur de la création artistique, afin de répondre aux défis de l'urgence climatique. Il est aussi le fruit d'une très étroite collaboration et mise en commun du comité éditorial de la revue au sein de la Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle, avec les membres du groupe de travail « Défis environnementaux » de la Direction générale de la création artistique, les artistes et les autrices et auteurs.

Nous les remercions toutes et tous chaleureusement.

CHRISTOPHER MILES

Directeur général de la création artistique



© MC-Didier Flowy

Création artistique

- 1 **Édito,**
*Noël Corbin, Délégué général
à la transmission, aux territoires
et à la démocratie culturelle
Christopher Miles, Directeur général
de la création artistique*

- 4 **Préface,**
C. Graindorge



6-61

**Arts et écologie :
imaginaires et
représentations**

8-27

**Quels prismes écologiques
pour la création ?**

- 8 Effervescences écologiques
des arts chorégraphiques
contemporains, *J. Clavel*
- 11  Ève Chariatte, *J. Clavel*
- 12 Réécouter le monde, atterrir
en musique, *I. Moindrot*
- 16 Les arts visuels au prisme de l'énergie :
repenser le sensible dans le cadre
des limites planétaires, *A. Roesch*
- 19 Écopoétique : programme
ou promesse ?, *J. Sermon*
- 22 Bande dessinée et écologie :
le 9^e art s'engage, *P. Lungheretti*
- 24 Photographie et écologie,
M. Poivert
- 26 **ENCADRÉ – Nicolas Floc'h :**
Initium Maris, Deep Sea,
M. Poivert

28-61

**Nouveaux récits, nouvelles
formes et représentations**

- 28 Enjeux démocratiques et écologiques
de la création, *J. Zask*
- 30 Demander à la fleur qui elle est.
Entretien avec Vinciane Despret,
D. Moinard et V. Despret
- 33 Tout se transforme en permanence.
Entretien avec Gilles Clément,
G. Tortosa et G. Clément
- 36 Les mains dans la boue,
les joues contre l'écorce – Alliances
écoféministes, *J. Crenn*
- 38 Sauver le monde, *J. Bel*
- 40  Adapter Jérôme Bel
en Martinique : expérimenter
de nouveaux modes de production/
diffusion, *A. Bretel*
- 41 Claude Rutault, la peinture au prisme
de l'économie de la fonctionnalité
(écologie d'une pratique), *G. Tortosa*
- 43 Impétueux, nous cherchions
à dompter l'infini, *B. Antoine-Loeff*
- 46 Les frémissements de la planète
en confiance : la haute montagne
comme laboratoire, *R. Herbin*
- 48 Transmutation du savoir
et conservation du champignon
de la connaissance : une œuvre
de Michel Blazy, *M. Blazy et B. Brun*
- 52 Moi, Sabrina Sow, Nègresse à cheval,
E. Dapporto
- 55 De bonnes graines : 125 hectares,
une esthétique écologique
des gestes et de la parole, *H. Martin*
- 57  Annabel Guérédrat : *Mwen se an
liannez – « je suis une sorcière »,*
J. Crenn
- 58 La musique hors les murs, *M. Levinas*
- 60 De la création musicale au temps
des algorithmes, *F. Caron Darras*



62-117

**Actions et pratiques
écoresponsables
dans le champ
de la création**

64-93

Une écoculture en commun

- 64 Un nouveau métier : écoconseiller.
Entretien croisé avec David Irle,
le collectif Les Augures,
Charlotte Rotureau et Cyril Delfosse,
N. Vergneau
- 68 L'association ARVIVA – Arts vivants,
Arts durables : questions/réponses,
N. Vergneau
- 70 Pour des pratiques de redirection
écologique : retour d'expériences,
S. Sauzedde
- 73 Recherche et écologie en écoles d'art,
S. Bellanger et F. Roy
- 75  Un référentiel carbone
pour les écoles supérieures
du spectacle vivant, *L. Prawerman*
- 76 Du climat et des conférences,
F. Ferrer
- 78 Vers un centre d'art durable : l'exemple
de l'Espace de l'Art Concret (eac.),
M. Chénel
- 80 « Campagne de Paris, paysage
triangulaire », *C. Radosa*
- 82 Tiphaine Calmettes, de la terre
à la langue (où la question de
l'écoresponsabilité est si vitale qu'elle
n'est plus mesurable), *C. Gambi*
- 84  Coalition pour une écologie
culturelle (COAL) : quinze années
ardentes par celles et ceux
qui les ont vécues, *M. Gueudet*
- 85 Planter des arbres, cultiver des
champignons et jardiner ensemble,
pratiques permaculturelles...,
G. Tortosa

et urgence écologique

- 88 Festival Cabaret vert à Charleville-Mézières d'après un entretien avec Julien Sauvage et Jean Perrissin, *S. Sierra-Markiewicz*
- 90 Pour une écologie des œuvres publiques, *L. Marinier*
- 92 Cartographier le Tendre, pour une écologie amoureuse, *S. Sagot*

94-117

Des pratiques artistiques et culturelles écologiques

- 94 Tentatives pour une plus grande durabilité dans le spectacle vivant (compagnie R. B. Jérôme Bel), *R. Lasselin*
- 96 C'est quoi l'écoconception ?, *V. Bressan*
- 98 ☞ Prue Lang : l'invention d'une préceuseure, *I. Fuchs*
- 99 ☞ Pour une écologie sexy, *A. Poincheval*
- 100 Collectif 17 h 25 : une nouvelle manière de penser le décor d'opéra, *A. Chamboredon, V. Charpy, A. Coche, C. Hébert et F. Vienne*
- 102 La Fédération des récupérateurs des écoles supérieures d'art : un espace coopératif dédié à l'échange de matériaux de réemploi, *J. Krisch*
- 104 La Réserve des arts, un outil du faire, *I. Fuchs*
- 106 Dans la filière mode, une politique publique de soutien à une création écoresponsable, *F. Kieffer*
- 108 ☞ Rose Ekwé, pionnière des Gélotextiles®, *E. Schneeberger*
- 109 ☞ Samuel Tomatis et Anaïs Jarnoux : des algues à l'objet, *A. Vuillier*
- 110 Je deviendrai le paysage parce que l'horizon me désespère, *R. Sarti*
- 112 Pour un cirque itinérant durable, *L. Cormerais*
- 114 La transition écologique, un enjeu majeur dans l'écosystème musical d'après un entretien avec Romain Laleix, Directeur général délégué du Centre national de la musique (CNM), *S. Sierra-Markiewicz*
- 116 La terre source de création, matière de réflexion. Genèse d'une histoire insulaire, rurale et multiculturelle, *J. Casalonga*



118-157

Vers un nouvel écosystème de la création artistique

120-132

Penser la création dans un monde fini

- 120 Quelle culture pour quel futur ?, *E. Daviaud et M. Potte-Bonneville*
- 123 Vivre et habiter en Anthropocène. Des arts décoratifs au design de la transformation écologique, *E. Tibloux*
- 126 Que repenser ? La liberté artistique dans le contexte des limites planétaires, *D. Irle et A. Roesch*
- 128 Nous n'avons jamais été cultivés, *J.-P. Saez*
- 131 Une équerre d'argent dans les bois : « Là, tout n'est qu'arbres et beauté, réemploi, low-tech et cocréé », *P. Cattan*

133-157

Adapter les politiques et initier des solutions

- 133 Le temps de l'écologie en milieu administratif, *F. Sarre*
- 136 Puissance d'agir, de la représentation à l'action effective, *G. Tortosa*
- 138 Décarboner la culture, et après ?, *D. Irle et A. Roesch*
- 140 Mobilité culturelle internationale et climat. Quelles dynamiques circulatoires sur le long terme face à l'urgence écologique ?, *F. Bouda et M. Le Sourd*
- 142 Sylvain Prunec : Extraterritorialité(s) et paysages pluriels, *P. Brignone*

- 144 Écologie et création : repenser l'économie du travail artistique, *S. De Gasparo et S. Helly*
- 146 Repenser l'écosystème de la création artistique sur les territoires. Quel changement de paradigme pour les politiques publiques dans les territoires ?, *J. Choukroun*
- 148 Plaidoyer pour une définition de la mutualisation par l'Académie française, *H. El-Garrach Balandin*
- 149 « On leur a dit que les arts de la rue, ce serait marrant » : récit d'une expérimentation culturelle reliant art et écologie, *P. Servera*
- 151 Former les futurs artistes musiciens, danseurs, comédiens, cirassiens aux enjeux de la transition écologique, *F. Roy*
- 154 De l'écologie comme possible levier de la transformation, *M.-P. Bureau*
- 156 Énergie alternative : l'intersection entre la culture et la recherche, *C. Carles et L. Rogard*

Dossier coordonné par

CATHERINE GRAINDORGE

Rédactrice en chef, Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle

avec
FLORENCE ROY

Adjointe au Chef du Service de l'inspection de la création artistique, Direction générale de la création artistique (DGCA), coordinatrice éditoriale de ce numéro

et
GUY TORTOSA

Inspecteur, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, coordinateur de ce numéro

En couverture



Carte de Tendre, Terre amoureuse, Ferale

Fresque aquarelle, 150 x 100 cm, Stéphanie Sagot pour le Nouveau Ministère de l'Agriculture. © Stéphanie Sagot-Nouveau Ministère de l'Agriculture. Remerciements à l'artiste. Cette aquarelle appartient à la série des «écotopies» exposées en 2023 dans le centre d'art La graineterie, à Houilles.

Face à l'urgence...

CATHERINE GRAINDORGE

Rédactrice en chef, Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle, ministère de la Culture

FLORENCE ROY

Adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique, membre du groupe « Défis environnementaux », Direction générale de la création artistique (DGCA), coordonnatrice du numéro, ministère de la Culture

GUY TORTOSA

Inspecteur, Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, membre du groupe « Défis environnementaux », Direction générale de la création artistique (DGCA), coordinateur du numéro, ministère de la Culture

L'époque dans laquelle nous vivons est « passionnante », au sens courant comme au sens étymologique du terme. Appelée Androcène, Anthropocène, Chthulucène, Capitalocène, Plantacionocène ou Poubelloène, l'ère dont les temps dits « modernes » ont constitué la prémisse se caractérise par le fait que l'humanité est capable d'exercer désormais sur l'ensemble de son environnement des forces, dont les conséquences directes ou indirectes (géologiques, climatiques, etc.) sont supérieures à celles habituellement produites par la « nature »¹.

Les chiffres sont un moyen parmi d'autres de se « représenter » la mutation en cours. Ils sont ahurissants et dessinent les contours d'un nouvel impératif catégorique, la transformation et l'urgence écologiques. Liés les uns aux autres, les objets ou phénomènes qui nous importent sont, entre autres, la sécheresse, la montée des eaux, les conflits guerriers pour l'accès à l'eau et aux matières premières, les migrations climatiques et l'effondrement de la biodiversité, condition indispensable à la vie dans tous ses aspects².

Le seul septième continent fait 3,5 millions de kilomètres carrés (soit six fois la France). Il est composé à 90 % de microparticules de plastiques. Découvert en 1997 par l'océanographe américain Charles J. Moore, il dépasse tout ce qu'ont pu imaginer les plus audacieux parmi les représentants du *Land Art* ou du Nouveau Réalisme ! Autre phénomène révélé à la fin des années 1990 grâce aux mesures effectuées par deux Français, le glaciologue Claude Lorius (1932-2023) et le paléoclimatologue Jean Jouzel, la disparition progressive de la cryosphère. Selon le rapport spécial sur les océans et la cryosphère du GIEC daté de septembre 2019, on estime que l'essentiel des glaciers devraient perdre 80 % de leur masse glaciaire d'ici 2100. Conséquence : sur une Terre dont, en un peu plus d'un siècle, la population est passée de 1,5 à 8 milliards d'individus, 2 milliards devraient être directement affectés³.

Nous vivons une « crise », le mot est discuté⁴. En médecine, c'est un « changement en bien ou en mal survenant dans une maladie ». En politique ou en économie, c'est un « trouble » dans le fonctionnement dit « normal » d'un système, ici d'un écosystème. Le mot est issu du grec *krisis*, « jugement ». Au sens figuré, c'est encore un « moment périlleux et décisif ». Enfin, cette crise écosystémique (climatique, politique, migratoire, sanitaire, etc.) est aussi, nous disent Bruno Latour (1947-2022) et Baptiste Morizot, une crise des représentations et de la sensibilité. C'est donc également une crise artistique⁵.

Le milieu de la création artistique est doublement concerné par la crise écologique planétaire, d'une part, et pour s'en tenir à la question du dérèglement climatique, comme émetteur direct ou indirect de gaz à effet de serre, d'autre part, comme producteur de nouvelles représentations et manières de faire, prémisses à des choix d'adaptations qui nous permettront demain de faire autrement que de subir les inéluctables bouleversements.





La conscience de la responsabilité écologique du secteur de la création artistique ne cesse de grandir et donne déjà lieu à des transformations importantes des imaginaires, des récits, des écritures et des formes, mais aussi de l'économie, des modes de vie, de production et de diffusion, bref de l'ingénierie, mot qui englobe des activités aussi diverses que l'alimentation (elle constitue un poste important dans les festivals), les mobilités (des artistes, des œuvres, des équipes et des publics), les bâtiments (souvent qualifiés de passoires thermiques), la communication (en particulier numérique, secteur dont l'empreinte carbone a déjà dépassé dans le monde celle du transport aérien) et bien sûr aussi la conception ou l'écoconception des œuvres dans leur champ élargi (depuis la mode, industrie créative très polluante, jusqu'aux décors d'opéra).

Ce numéro de *Culture et Recherche* s'inscrit dans le *continuum* de trois numéros précédents de la revue, parus respectivement en 2014 et en 2017, et dédiés à la recherche dans les écoles d'art et dans le spectacle vivant (nos 130, 135 et 136). Il s'appuie aujourd'hui sur les travaux du groupe de travail « Défis environnementaux » et de son atelier « Veille artistique »⁶, qui a pour objectif de documenter, d'enrichir et de diffuser les ressources sur les liens entre écologie et création artistique.

Il tente d'aborder les liens forts et systémiques entre l'écologie et la création artistique, de partager un état des lieux des modes d'être et d'agir⁷, selon trois axes : les arts et l'écologie, imaginaires et représentations ; les actions et pratiques écoresponsables dans le champ de la création ; le nouvel écosystème de la création artistique.

Artistes, étudiants des écoles supérieures, opérateurs et chercheurs en histoire, en philosophie, en sociologie ou en ingénierie des arts et du design attachés aux divers domaines du champ de la création artistique (arts visuels, danse, musique, théâtre et arts associés), les nombreux contributeurs de ce numéro proposent une grande diversité d'expériences, de réflexions et de sensibilités afin de constituer une écoculture en commun, un partage d'objets et de sujets (percepts, affects, concepts, outils et bonnes pratiques), avec un objectif principal, encourager et soutenir la création artistique face à ce nouveau défi existentiel et civilisationnel, une transformation écologique mondiale, imaginative et juste. ■

1. Ces forces contribuent à une « dévastation » et un « point de délabrement » : Dominique Bourg, Johann Chapoutot, « *Chaque geste compte* », *Manifeste contre l'impuissance publique*, Tracts Gallimard, n° 44, 2022, p. 3-25.

2. Notons par exemple que, selon le bio-acousticien américain Bernie Krause, 50 % des sons de la nature ont disparu depuis 50 ans. Voir *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Little Brown, mars 2012 ; traduction française : *Le grand orchestre des animaux. Célébrer la symphonie de la nature*, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2018.

3. Voir Françoise Gaill (dir.), *Océans et changement climatique : les nouveaux défis. Focus sur 5 grands thèmes du Rapport Spécial « Océan et Cryosphère »*, Plateforme Océan et Climat, 2019 : <https://ocean-climate.org/wp-content/uploads/2019/09/fiches-DEF.pdf>

4. La glaciologue Valérie Masson-Delmotte déclare en effet : « Je n'utilise pas le terme de crise car cela suppose qu'il y aura un retour en arrière alors qu'en réalité, quand on dépasse des seuils de tolérance, les situations sont de plus en plus complexes et difficiles à gérer et il n'y aura ni retour en arrière ni stabilisation. Pour moi, l'enjeu c'est de parvenir à limiter le réchauffement et à vivre le mieux possible dans un climat très chaud en conservant une capacité à agir. » (Émilie Legendre et Anne Roy, « Valérie Masson-Delmotte à AEF info : "La création, en France, d'instituts de la soutenabilité mérite d'être examinée" », *AEF info*, 27 juillet 2023).

5. Selon le philosophe, sociologue des sciences et fondateur du master d'expérimentation en arts politiques (SPEAP) Bruno Latour, la crise des représentations tiendrait à la difficulté à reconnaître des vérités scientifiques et politiques, des « objets » et des « preuves » (voir « Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ? », *L'observatoire. La revue des politiques culturelles*, n° 57, hiver 2021, p. 23-26). Au sujet de la « crise de la sensibilité », lire Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Actes Sud, 2020, p. 17.

6. Voir dans ce numéro l'article de Frédérique Sarre, « Le temps de l'écologie en milieu administratif », notamment pour l'historique des travaux et les membres composant l'atelier « veille artistique », p. 133. Ont ainsi participé pour ce numéro les membres du groupe de travail suivants : Isabelle Fuchs, Frédérique Sarre, Sylvie Sierra-Markiewicz, Guy Tortosa, inspecteurs de la création artistique, Florence Roy, adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique, Florent Kieffer, chef du bureau des industries créatives des arts visuels, Nicolas Vergneau, chargé de mission sur les politiques de résidence, les tiers-lieux de création et les programmes transversaux de soutien à la création.

7. Cynthia Fleury et Antoine Fenoglio, *Ce qui ne peut être volé. Charte du Verstoehlen*, Tracts Gallimard, coll. « Grand Format », 2022, p. 4.



Vue générale de l'exposition *Transmutation du savoir et conservation du champignon de la connaissance*, organisée par l'artiste et les étudiants du Master Métiers et arts de l'exposition (MAE) à la galerie Art & Essai, Rennes

© Michel Blazy (avec l'autorisation de l'artiste, Galerie Art : Concept).
Photo Zélia Bajaj



Arts et écologie : imaginaires et représentations

Effervescences écologiques des arts chorégraphiques contemporains

L'intérêt du monde chorégraphique pour les enjeux écologiques semble aussi soudain qu'intense et multiple. Les œuvres scéniques portant sur les vivants ou le climat foisonnent dans les théâtres. Les festivals tentent d'articuler différentes facettes de l'écologie – environnementale, sociale, décoloniale, existentielle – tout en intégrant les fabriques de l'écoconception. Les œuvres *en situation* prenant les entités de nature – oiseaux, arbres, légumes, algues, mycorhizes, roches – comme partenaires se multiplient. Les lieux de création se déplacent loin des centres urbains. Les voyages somatiques attisent de nouvelles conceptions des vivants et du corps : ils développent de nouveaux arts de l'attention.

JOANNE CLAVEL

Chargée de recherche CNRS, Laboratoire Dynamiques sociales et recomposition des espaces (LADYSS), Université Paris Cité, et associée au département Danse, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Les débuts d'une recherche

En 2007, lorsque je commence mes recherches sur les liens entre arts et écologies, la proposition semble incongrue dans le milieu artistique comme dans le milieu universitaire¹. J'observe pourtant des pratiques, des propositions, des figures emblématiques et des inquiétudes collectives qui grandissent peu à peu. En 2015 et 2016, les trois artistes contemporains français interrogés dans le cadre d'un projet éditorial² pour leurs démarches que je qualifie d'écologiques refusent cette « étiquette », elles et ils sont frieux à l'idée

d'afficher une forme d'engagement dans un monde de l'art encore étranger à ces questions et qui repose sur des valeurs anti-écologiques à bien des égards. En effet, la danse contemporaine, depuis son institutionnalisation dans les années 1980, a homogénéisé ses pratiques, adoube la boîte noire théâtrale et industrialisée sa production de « biens culturels » dans un marché mondialisé. C'est donc dans un contexte professionnel proche du mutisme écologique que les déclarations de Jérôme Bel³, et la polémique qui a suivi, peuvent servir de repère pour enfin aborder collectivement ces questions. L'un des effets fut aussi de sortir de l'ombre une large communauté qui s'activait depuis longtemps à y répondre autrement que par le technophile usage du numérique. Portées par une nouvelle génération à la dynamique grandissante⁴, les thématiques socio-écologiques se relient entre elles comme « 1 000 écologies⁵ ». Telles les pensées écologiques – systémiques et complexes –, les écologies sociales, culturelles et environnementales s'articulent, elles inscrivent une *poétique* ou une *poïésis* écologiques pour construire et faire savoir que d'autres mondes se défendent.

Foisonnement contemporain

Je propose un rapide panorama basé sur mes enquêtes, restreintes ici au contexte des circulations françaises. Sur scène, les chorégraphes représentent des dystopies, avec colère ou tristesse, ou inventent des mondes alternatifs, avec joie et émerveillement.

1. Joanne Clavel développe une recherche originale et pionnière, empreinte de sa double formation scientifique et artistique, sur les liens qu'entretiennent l'art chorégraphique et l'écologie. Très à l'écoute de la création contemporaine, son approche s'appuie particulièrement sur l'observation de démarches et de pratiques artistiques singulières, audacieuses, souvent restées dans l'ombre ou marginalisées, dont elle propose ici un rapide panorama, sorte de « contre-histoire écologique » de l'art chorégraphique contemporain.

2. Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Deuxième époque, 2019.

3. Par exemple Jérôme Bel, « Je deviens un activiste », propos recueillis par Philippe Noisette, <https://sceneweb.fr/itw-jerome-bel-je-deviens-un-activiste/>, 29 juin 2020 [en ligne]. L'engagement de l'artiste commence quelques années auparavant. Voir dans ce numéro les articles de Jérôme Bel, p. 38, d'Agnès Bretel, p. 40 et de Rebecca Lasselin, p. 94.

4. Citons à titre d'exemple les démarches de Slow Danse et le travail de la compagnie Les Décisifs de Clara Cornil.

5. Événement rassemblant des ateliers et expositions proposés par Utopiana en 2019, sous la coordination d'Ana Barseghian à Genève, publié dans Stefan Kristensen et Anna Barseghian (dir.), *Mille écologies*, Métis Presses, coll. « utopISTES », 2022, 25 p.

6. Foucault propose ce concept d'hétérotopie pour marquer l'ancrage dans les lieux et s'éloigner des utopies « qui consolent ». Les « *hétérotopies* » inquiètent dans le sens où elles sont disruptives, elles sont déjà un monde cohérent et qui fait « tenir ensemble [...] les mots et les choses » (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 13-14). En écologie, elles ont les propriétés des systèmes complexes et durables.



Performeurs regardant l'horizon du haut du Semnoz et détournant les codes de la cordée alpiniste. *Trek danse* de Robin Decourcy, festival Déambule, Bonlieu Scène nationale, Annecy, Haute-Savoie, 1997.

Mais c'est surtout hors scène qu'une fraction du monde chorégraphique se fait laboratoire d'expérimentations écologiques créant de réelles hétérotopies⁶ fugaces ou permanentes.

Dès 2011, Prue Lang⁷, chorégraphe australienne installée alors en Europe, propose *Un réseau translucide*, pièce dans laquelle les interprètes génèrent, en pédalant, l'énergie électrique qui alimente le spectacle. Elle propose par la suite un *Green Guidelines*⁸ pour sa compagnie, ouvrant la voie à une première reconsidération énergétique et consumériste du monde chorégraphique. Jennifer Monson est la fondatrice de l'Interdisciplinary Laboratory for Art Nature and Dance⁹ en 2005, centre d'arts et d'écologies urbaines à New York. Elle a auparavant travaillé sur les systèmes de navigation d'animaux migrateurs – baleines, pigeons, balbuzards – afin de penser les relations aux différents milieux : de l'entraînement, des performances et l'implication des spectateurs¹⁰. Son processus de création et de diffusion suit la migration des animaux en Amérique sur des milliers de kilomètres. D'autres formes hodologiques sont développées à travers la marche : les pratiques « corps-paysage » de Christine Quoiraud¹¹ (2000-2007), les ateliers-lectures-dessins-performances de l'Agence touriste¹² (depuis 2009) ou encore les trek danse de Robin Decourcy¹³ (depuis 2010). De son côté, Rosalind Crisp, chorégraphe australienne ayant travaillé près de dix ans en France, développe le projet DIRT : *Dance in Regional Disaster Zones*. Elle crée des danses, des processus d'improvisation et d'écoute des lieux qui documentent les destructions environnementales

en cours, notamment des forêts suite aux mégafeux de 2019 et 2020 en Australie.

Avec ou sans supports institutionnels, de nombreux artistes danseuses et danseurs pratiquent aujourd'hui leur art en extérieur comme Laurent Pichaud avec ses interrogations sur l'histoire de l'espace public communal¹⁴, Patricia Ferrara avec ses récentes *Géographies bondissantes* (2022-2023) ou encore Nadia Vadori-Gauthier qui développe sa propre technique somatique, le « corps sismographe », à l'écoute des bruissements du monde. D'autres présentent leurs travaux dans des jardins, des parcs ou des lavoirs comme Armelle Devigon¹⁵ et Camille Renarhd¹⁶ ou dressent des portraits de lieux comme Catherine Contour¹⁷. Certains s'inspirent des fêtes païennes agraires comme Laurence Pagès¹⁸, de l'altérité plus qu'humaine comme les collectifs Dance For Plants ou Recoil Performance Group¹⁹ sans oublier Camille Renarhd dansée (et piquée) par les abeilles des Pyrénées²⁰.

Les forces invisibles et magiques sont de plus en plus présentes, inspirées d'ontologies amazoniennes comme chez la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues²¹ ou de sorcières qui activent par la danse le « pouvoir du dedans » chez Nina Santès²². D'autres s'ancrent plus clairement dans l'écologie politique en critiquant les thanatopolitiques de la mondialisation comme Gaëlle Bourges²³, ou l'histoire coloniale. À partir de rituels écoféministes engageant les énergies invisibles, Annabel Guérédrat²⁴, en s'alliant aux algues sargasses fraîchement échouées sur les plages de Martinique, convoque des figures réparatrices de

7. Voir dans ce numéro l'article d'Isabelle Fuchs, p. 98.

8. <https://www.pruelang.com/2013/green-guidelines-compagnie-pruelang/>

9. ILAND : <http://www.ilandart.org/>

10. Monson Jennifer, « Bird Brain Dance. Entretien avec Jennifer Monson par Nancy Galeota-Wozny », *Scientifiquement danse*, n° 53, 2006, p. 212-236.

11. Christine Quoiraud et Hamish Fulton (dir.), *Walk Dance Art C°*, Filigranes, 2003.

12. Mathias Poisson et Virginie Thomas, *Comment se perdre sur un GR*, Wildproject, 2013.

13. Joanne Clavel, « Expériences de natures : le trek danse comme dispositif de médiation », dans Julie Perrin et Nicolas Donin (dir.), *Les promenades sonores et chorégraphiques en question*, Centre national de la danse de Pantin, janvier 2018 ; Joanne Clavel, « Se (re)connecter au vivant par les trek danse. Entretien avec Robin Decourcy », dans Bardet Marie, Clavel Joanne, Ginot Isabelle (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Deuxième Époque, 2019, p. 320-325.

14. Laurent Pichaud, *mon nom – une place pour monuments aux morts*, 2010. *mon nom des habitants*, 2014-2018, ... en jumelle – projet pour communes et paysages jumelés, depuis 2019.

15. Véronique Pény (KMK) et Armelle Devigon (Compagnie LLE), *Eau de là*, Joanne Clavel, « Danser avec les êtres de nature. Entretien avec Armelle Devigon », dans Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, op. cit., p. 261-271.

16. Camille Renarhd, *In the middle*, création *in situ* au long cours, 2017 et 2018.

17. Catherine Contour, *Au jardin de Barberey*, 2004. Jérôme Delormas, Julie Perrin, Catherine Contour, Pascal Rousseau et Céline Eidenbenz, *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Presses du réel, 2017.

18. *Pour qui tu te prends ?*, 2017. Joanne Clavel, « Devenir animal », *Journal de l'Association pour la danse contemporaine de Genève*, n° 77, 2020, p. 32-36.

19. *Mass Bloom Explorations* (2018). Nayla Naoufal, « Danser avec des vers de farine : transcorporeité et sollicitude », *Premières Rencontres Arts, écologies, transitions*, 2018.

20. Camille Renarhd, *Sous mes paupières (vers les abeilles)*, vidéo de Charley Case et Manuel Tervarent, en complicité avec l'apicultrice Catherine Ballot-Flurin et les abeilles de Maubourguet, diffusée en mars 2022, dans Joanne Clavel (dir.), *Sensations animales*, Université Paris Cité, 2022.

21. *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011), *Pindorama* (2013) et *Para que o céu nao caia* (2016). Voir le magnifique entretien réalisé par Sylvia Soter dans Sylvia Soter et Isabelle Launay (dir.), *La passion des possibles. Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie*, l'Attribut, 2021.

22. Nina Santès, *Hymen Hymne* (2018). Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Cambourakis, 2015.

23. Gaëlle Bourges, *Ce que tu vois* (2018).

24. Voir dans ce numéro l'article de Julie Crenn, p. 57.

« la blessé ». Dans une énergie collective, dans la pièce *Fúria* (2018) de Lia Rodrigues, les neuf interprètes inventent mille mondes avec beaucoup de fougue et quelques vêtements, des fictions de violences du passé et ses poursuites actuelles. De son côté, *Leçons de Ténèbres* de Betty Tchomanga (2022) dénonce les relations de pouvoir communes menant tant au colonialisme qu'aux catastrophes climatiques avec sur scène cinq interprètes intergénérationnels, de différentes parties du monde (Bretagne, Bénin, Haïti, Argentine). Les spectres envoûtent la salle, soutenus par des chants de deuil puis de courage en langues étrangères (fongbé²⁵, mina²⁶, breton, anglais), ils réaniment l'espace pour s'adosser au cri de militantes climatiques. Les marches s'arc-boutent rythmiquement, les sursauts de vie des thorax crispent les corps des spectateurs, il n'y a en effet rien de divertissant à parler des méfaits du Plantationocène, du Capitalocène, de l'Anthropocène.

L'anticolonialisme se mêle aussi aux gestes agraires pour dénoncer les méfaits des intrants chimiques, la pollution au chlordécone des sols martiniquais, dans les *Chroniques agricoles* de la compagnie Kaméléonite

de Marlène Myrtil (2021). Les gestes nourriciers déplacent la création en danse qui s'installe dans des fermes comme dans *Gestes de terre* de Patricia Ferrara. Mais c'est aussi tout un geste politique que de revenir valoriser l'implication de sa sueur au travail, la recherche d'autonomie économique par une agriculture vivrière, et par là même, l'invention de nouveaux modes de production artistique. Créée par le duo (n) – composé de Dominique Leroy des arts sonores et de Marina Pirot des arts performatifs –, la ferme artistique et culturelle de Kerminy près de Rosporden en Bretagne repense la création de communautés artistiques durables par un art de l'accueil, un travail agricole (en biologique et traction animale), un *Fablab* des arts sonores et des outils agricoles, et une saison estivale d'ateliers et d'événements « culturels ».

Si j'invite chaque artiste, collectif et au-delà, à s'inventer des vies, poétiques et politiques, je tente de les décrire maintenant chez la chorégraphe Ève Chariatte. Je souligne les enrichissements de ma recherche universitaire grâce aux apports des savoirs de la danseuse afin de penser l'écologie depuis les gestes. ■

25. Langue majoritairement parlée au Bénin.

26. Langue majoritairement parlée au Togo.

Septième *Leçon de Ténèbres* :
Danse de la Cale.

Les interprètes Amparo Gonzalez Sola, Betty Tchomanga et Léonard Jean-Baptiste activent leurs torsos, en ponts et sursauts de vie. Betty Tchomanga, *Leçons de Ténèbres*, Le Pacifique CDCN de Grenoble, 2022.



© Pascale Cholette

ÈVE CHARIATTE

Née dans le Jura Suisse en 1986, Ève Chariatte¹ a étudié la danse classique (Rudra, Lausanne) avant d'obtenir une licence en danse contemporaine (*Salzburg Experimental Academy of Dance* – SEAD), le master EXERCE du Centre chorégraphique national (CCN) de Montpellier. Interprète pour différents chorégraphes ou collectifs (Laurent Pichaud, Les Trois Points de suspension...), sa recherche artistique puise dans de nombreuses pratiques somatiques et étend la composition chorégraphique à la cartographie, à l'écrit par des récits et des poésies ou encore à la captation sonore.

Entre vignobles et Ehpad, nous menons ensemble une recherche-création. L'enquête des milieux se mêle aux cartographies sensibles, aux ateliers somatiques et au partage avec un public (*Sillages*, présenté au CCN de Montpellier en 2018, au festival Magdalena en 2019, à l'Atelier du canton du Jura à Bruxelles en 2021). En tant qu'artiste, Ève a développé récemment différentes créations. En 2019, *Suons!*, pièce pour quatre danseurs, interroge l'activité physique comme force de travail et la production d'énergie par la perte calorique. Les perles de sueur des danseurs et danseuses sont achetées aux enchères à la fin de la pièce par le public et ainsi offrent une préciosité aux « larmes salées de notre peau », en décalage avec l'hygiénisme bourgeois, l'apathie du numérique et les solutions énergétiques extractivistes. En 2021, elle propose *Au cœur nous préférons le diaphragme*. Par le travail musculaire du diaphragme et la respiration, la chorégraphe explore les émotions suscitées par un monde

qui s'effrite. La pièce convoque les sciences, ses protocoles et ses performances. Peuvent-elles nous aider? Peuvent-elles nous sauver ou simplement rendre plus intelligible la situation? Conscience de la perte qui devient désespoir parfois nommé solastalgie ou encore écoanxiété.

Enfin, comprendre les écologies de l'artiste Ève Chariatte nécessite de souligner son travail collectif en tant qu'organisatrice de résidences artistiques multimédia et pluridisciplinaires. Elle anime pendant huit années, en collaboration avec Noémie Merçay, Louis Riondel et Guillaume Fuzz Lachat, les résidences artistiques aux Fours-à-Chaux² dans une ancienne usine à Saint-Ursanne. Attentive au



© Pierre Montavon

Ève Chariatte récoltant la sueur de Laura Kirshenbaum dans des fioles avant leur mise aux enchères, *Suons!* d'Ève Chariatte, 2019, Musée jurassien d'art et d'histoire, Delémont, Suisse.

collectif, soucieuse de prendre soin des milieux comme d'ouvrir les possibles de processus collaboratifs, Ève offre une géopoétique des lieux à la scène contemporaine suisse très dynamique sur les questions écopolitiques. ■

1. www.evechariatte.ch
2. FAC : <https://lesfac.ch>



© Frédéric Palladino

Eva Zornio expliquant le fonctionnement anatomique du diaphragme à partir de son activation par Ève Chariatte, *Au cœur nous préférons le diaphragme*, far^o de Nyon, Suisse, 2021.

Réécouter le monde, atterrir en musique

Le domaine de la musique et du son occupe une position matérielle et symbolique forte pour documenter, alerter, porter les émotions des dérèglements de la Terre. Par l'écoute, il offre aussi des moyens pour nouer d'autres liens avec le monde et imaginer de nouvelles polyphonies.

ISABELLE MOINDROT

Professeure à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis en études théâtrales et membre de l'Institut universitaire de France (IUF)

1. Al Gore, « Introduction », dans Rachel Carson, *Printemps silencieux*, Wildproject, 2020, p. 25.
2. Rachel Carson, *Printemps silencieux*, op. cit., p. 43.

Le tournant acoustique

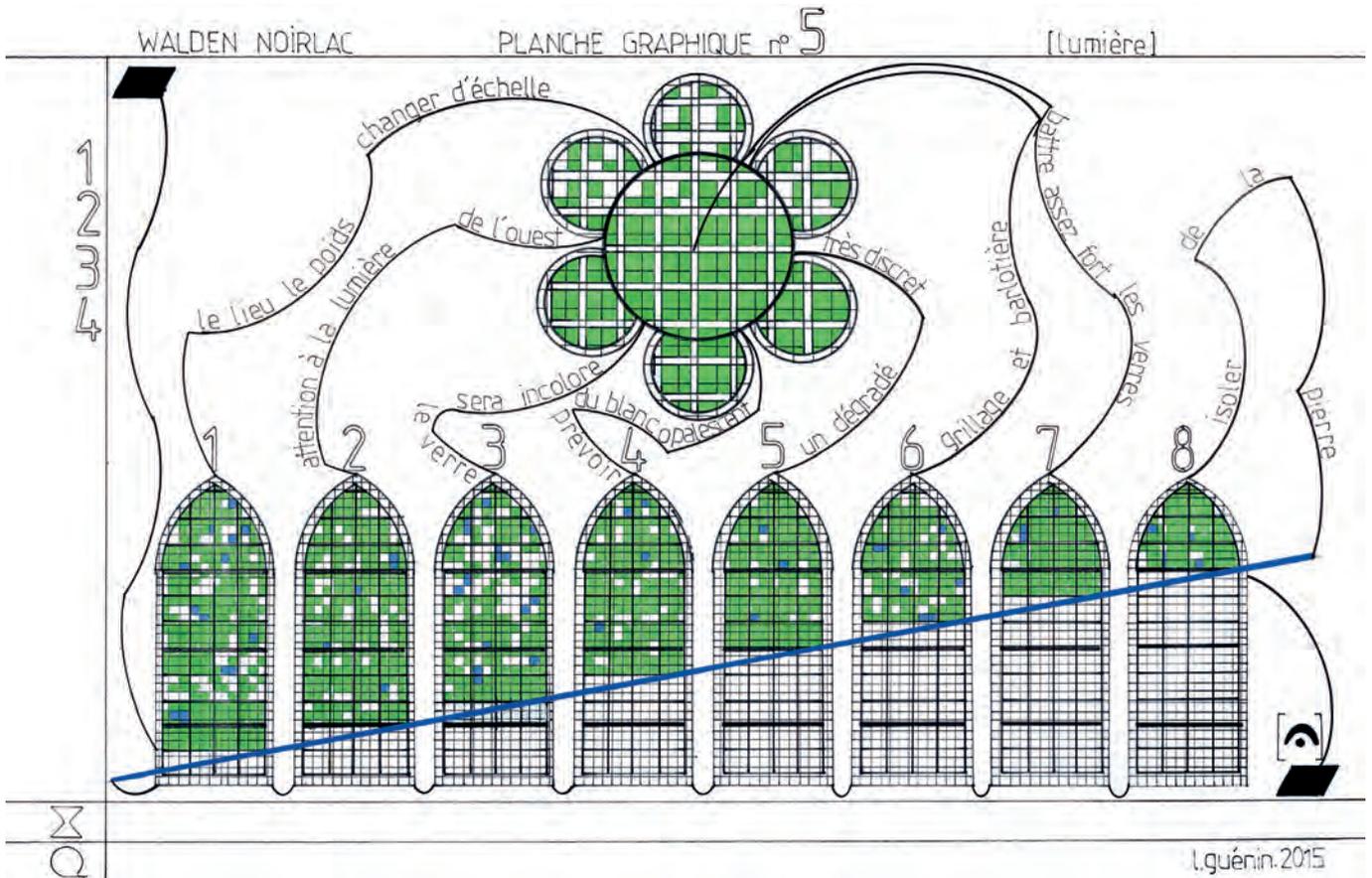
L'un des premiers ouvrages d'alerte environnementale, qui a fait entrer les dégradations et les menaces dans le champ de vision des politiques, porte un titre qui en dit long sur les rapports que les sociétés occidentales entretiennent avec le son : *Printemps silencieux* [1962] de Rachel Carson. Ce livre, qui a retenti comme un « cri dans le désert ! », s'ouvre sur une « fable pour demain ». En une page, la tranquillité du conte où la vie foisonne dans une symphonie de

couleurs fait place à un tableau de mort, plombé par un étrange silence :

« Ce fut un printemps sans voix. À l'aube, qui résonnait naguère du chœur des grives, des colombes, des geais, des roitelets et de cent autres chanteurs, plus un son ne se faisait désormais entendre ; le silence régnait sur les champs, les bois et les marais². »

L'image sonore, si judicieusement choisie pour décrire l'interconnexion funeste des destructions

① WALDEN [Philharmonie de Paris] horizons, masses, reflets



(des insectes aux oiseaux en passant par le bétail, les rongeurs, les mauvaises herbes, les cours d'eau, les sols, les humains, etc.), peut aussi nous aider à comprendre comment le sonore accompagne les pratiques artistiques habitées par les préoccupations environnementales.

Divers courants de la sensibilité contemporaine convergent en effet pour faire du sonore un révélateur des contradictions et des aspirations auxquelles notre époque fait face. Longtemps circonscrite à un petit nombre de disciplines reliées de près ou de loin à la musique, l'étude du sonore est devenue une composante d'une très grande variété de recherches.

Dès le dernier tiers du xx^e siècle, la bioacoustique et l'écologie sonore font advenir une nouvelle approche de l'espace et du vivant. Théorisée par R. Murray Schafer (*The Tuning of the World*, 1977), la notion de « paysage sonore » fait valoir le son comme une composante fondamentale des paysages, ouvrant la voie à quantité de travaux en sciences et en sciences humaines, tant du côté de l'histoire et de l'archéologie que de l'urbanisme et de l'écologie. Une génération plus tard, les enregistrements réalisés par Bernie Krause ont permis de documenter la chute de la biodiversité (*The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, 2012) et se sont faits malgré eux archive du vivant. En soulignant l'omniprésence de l'anthropophonie, cette approche a

posé les fondements d'une éthique environnementale³ qui trouve une actualité concrète à mesure que s'étoffe la connaissance du rôle du silence et du son pour la biodiversité⁴.

Après avoir été magnifié pour ses propriétés intrinsèques, le son déborde ainsi le champ du sensible pour investir peu à peu l'imaginaire sociopolitique et cosmopolitique. Pour répondre aux enjeux du présent, le sociologue Hartmut Rosa propose ainsi le concept de résonance⁵, cependant que la philosophe Vinciane Despret, reprenant une suggestion de Donna Haraway, introduit le mot de phonocène comme alternative – positive – au contesté Anthropocène⁶. Sans se confondre, ces approches mettent en évidence le potentiel que recèlent le sonore et l'écoute dans un contexte d'hypersensibilité aux problématiques écologiques. Écouter, résonner, n'est-ce pas déjà partager, se relier, prêter attention, faire vibrer – autrement dit, agir ?

Bousculer les hiérarchies, les sens et les échelles

Dès lors, faire entendre « le chant de la terre » est devenu un signe de ralliement pour affiner l'écoute et élargir l'horizon sonore. Des voix familières ou inouïes pénètrent ainsi la musique par de multiples chemins, sur un mode *high-tech* ou *low-tech* : le bruissement des forêts, le souffle des vents, le mugissement des marées, les stridulations d'insectes, les chants sous-marins, les grouillements et poussées germinantes... Pionnière, la pratique du *field recording* n'a pas fait que renouveler les motifs et sources d'inspiration musicale en allant les chercher du côté de la « nature », de la ville, des corps. Confluant avec d'autres approches compositionnelles attentives à la perception et à l'écoute, elle a déplacé les lignes de l'expérience musicale elle-même,

Loïc Guénin, WALDEN [Noirlac], planche graphique n° 5 [lumière]. Abbaye de Noirlac CCR, Bruère Allichamps, le 19 septembre 2015, ensemble Ars Nova, dir. Philippe Nahon.

Loïc Guénin, WALDEN [Philharmonie de Paris], planche graphique n° 1 [horizons, masses, reflets], Philharmonie de Paris, le 4 juin 2022, Solistes de l'Ensemble intercontemporain et amateurs d'Île-de-France, dir. Loïc Guénin.

3. Quentin Arnoux, *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, Le Bord de l'eau, 2021.

4. Jérôme Sueur, *Histoire naturelle du silence*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2023.

5. Hartmut Rosa, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretiens avec Nathanaël Wallenhorst*, Le Pommier, 2022.

6. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019, p. 181.

ouvrant le sens et brouillant les limites entre engagement écologique, sentiment océanique et expérience spirituelle. Il en va ainsi, dans *Breathing Room* de Hildegard Westerkamp (1990) ou *The Become Trilogy* de John Luther Adams (2013, 2014, 2018), ou dans le concert-performance *À l'écoute de la zone critique* de Jean-Pierre Seyvos et Olivier Duperron en collaboration avec le géochimiste Jérôme Gaillardet (2023). L'inaudible peut-il accéder à nos sens, prendre forme, exister musicalement ?

Par comparaison avec d'autres espèces animales, notre capacité d'écoute est faible (de même que notre virtuosité!), faisait déjà remarquer François-Bernard Mâche⁷. Et cette performativité libre et codifiée que nous appelons « musique », nous la partageons avec d'autres espèces animales, tout aussi passionnées que nous, peut-être. Après des siècles d'appropriation et d'extractivisme, un dialogue est-il possible avec les entités de la Terre ? Des performances inspirées par les chants et les sons naturels se combinent à d'autres traditions, savantes, populaires, technologiques, en quête de points de rencontre. Il en est ainsi de la pratique des appeaux, réenchantée par Jean Boucault et Johnny Rasse ou de la synchronisation entre un chanteur de Dhrupad, des ondes Martenot et trois moustiques, menée par Robin Meier dans la performance musicale *Truce* (2021). Citons encore le dialogue entre la mer et les habitants menacés par la montée des eaux, dans l'installation de bambous *Rumors of the Sea* de Félix

Blume (2022). Le fantastique et son trouble ne sont pas loin. Quoi d'étonnant si des dramaturgies de la métamorphose voient le jour, comme dans *Like Flesh*, opéra de Sivan Eldar et Cordelia Lynn (2022), qui met en scène la transformation d'une femme en arbre ?

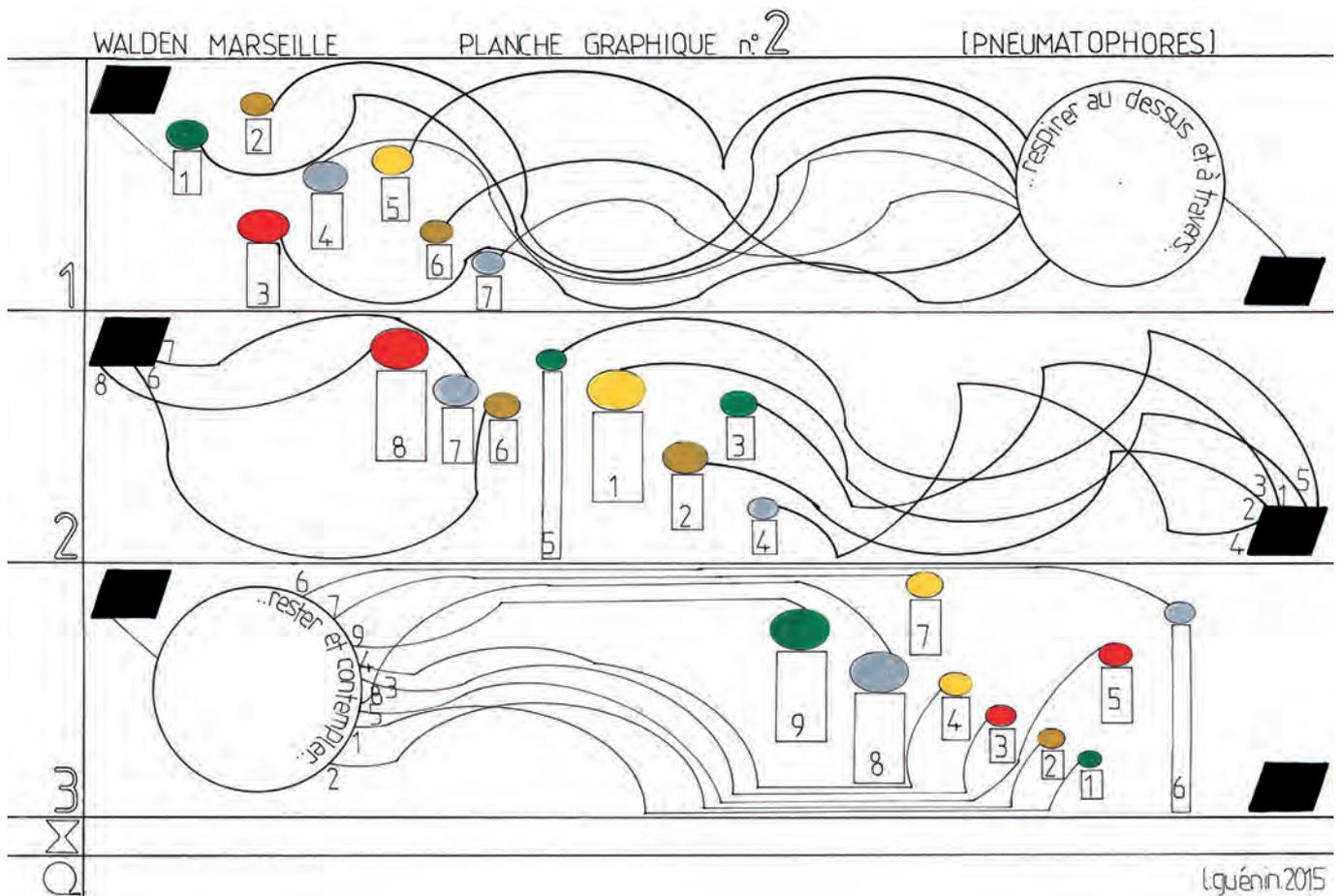
Pour une musique de « pleine Terre »

Aussi diverses soient-elles, ces pratiques musicales sont indissociables d'une prise en compte du « lieu », dans sa matérialité, son histoire, sa faculté à faire s'entrelacer les agentivités de la création. Rompant avec les habitudes d'écoute, elles poussent à sortir des espaces dévolus à la musique, pour s'enraciner, arpenter, cultiver, s'immerger, partager le sensible. Ainsi dans *Le son qui vient du ciel* du « jardinier acoustique » Michel Risse (2020), le son musical est comme vaporisé dans la ville. Dans la série de petites pièces « Paysages partagés » (Festival d'Avignon, 2023), ce sont des musiciens qui se fondent naïvement parmi les herbes et les arbres.

Le « paysage sonore » restait une donnée que l'on pouvait approcher en quelque sorte de l'extérieur. L'expérience de la musique que l'on pourrait dire « pleine Terre » s'inscrit désormais dans des relations entre entités habitées et vivantes. Entre des temporalités qui se croisent. Entre des corps et des subjectivités qui se frottent. Cet appel du plein air n'est pas né avec la conscience écologique et nombreuses sont les séquences historiques où il s'est fait entendre.

7. François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Klincksieck, 1983.

Loïc Guénin, WALDEN [Marseille], planche graphique n° 2 [pneumatophores]. Festival les musiques GMEM-CNCM, Marseille, le 8 mai 2015, ensemble C Barré, dir. Sébastien Boin.



La particularité du moment que nous vivons tient à ces dynamiques sous-jacentes, qui redéploient les agentivités au sein de la création.

Le lieu, qui préexiste à l'œuvre et lui donne naissance, peut en devenir le personnage, l'agent, le matériau, le milieu, le territoire, l'auditeur, dans un mouvement cyclique où l'origine et la fin se rejoignent. Dès lors, le rapport au temps se transforme, sur toute la chaîne de la création et de la production. Non seulement la rencontre avec le lieu et les entités « terrestres » l'emporte sur un dessein musical préalable, mais le projet de « faire œuvre » s'efface dans la reconnaissance de la dimension éphémère, vitale, du processus lui-même. L'aléatoire n'est plus ici un ingrédient compositionnel, mais une donnée de départ, une coordonnée de la vie, par essence non réitérable. Dans

Bibliographie

Makis Solomos, *Exploring the Ecologies of Music and Sound. Environmental, Mental, and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivism*, Routledge, 2023. À paraître en français aux Presses du réel (2024).

Nicolas Donin (dir.), « Composer dans l'Anthropocène », *Circuits Musiques contemporaines*, vol. 32, n° 2, 2022.

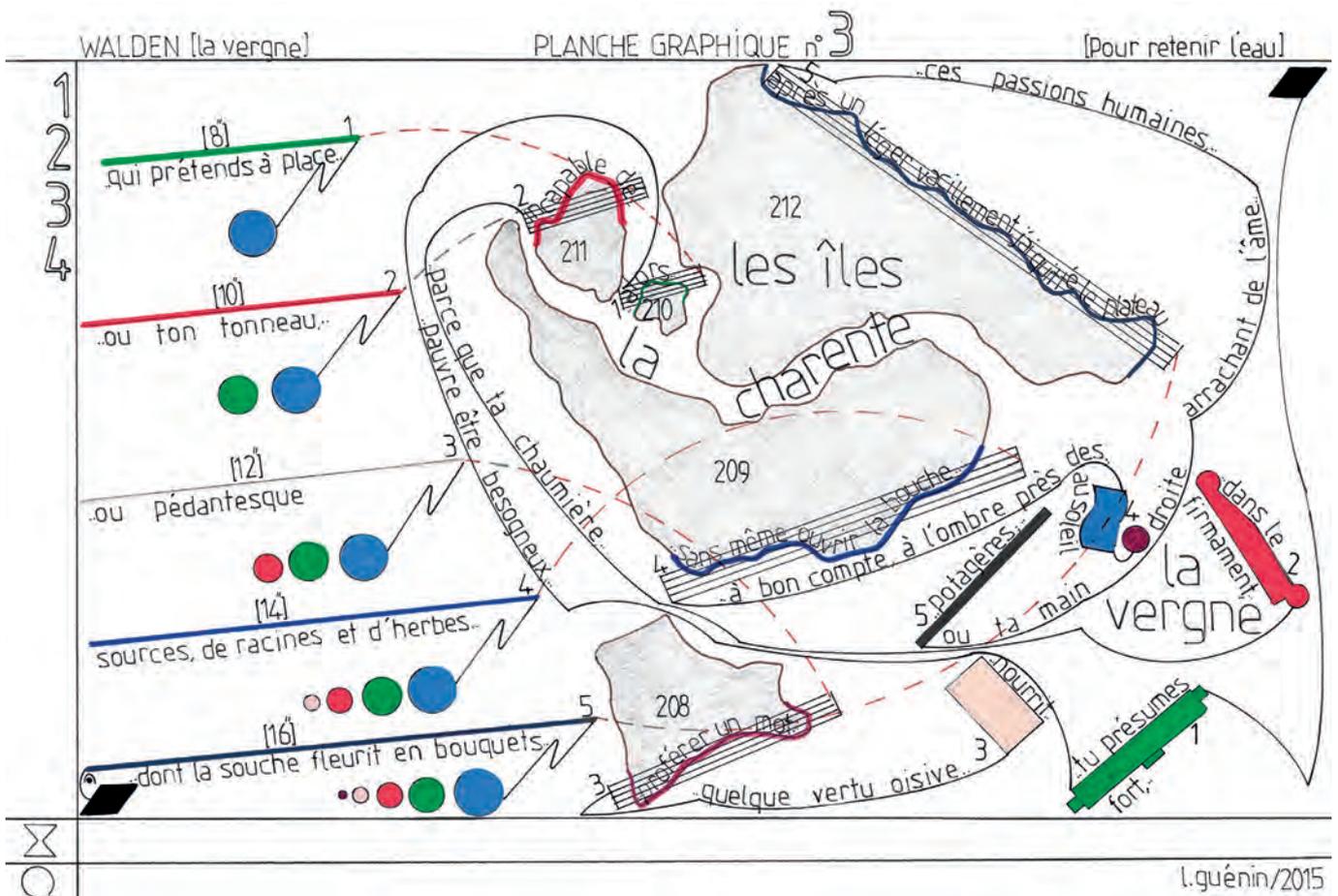
Isabelle Moindrot et Leyli Daryoush (dir.), *Opéra et écologie(s), Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n° 144/45, 2021.

cette perspective, Loïc Guénin⁸ choisit pour le projet WALDEN [...], inspiré de Henry David Thoreau et décliné à différents endroits depuis 2014, de réaliser une seule performance par lieu. Seules en conservent la trace les cartographies qui en recueillent la forme et le possible. ■

8. Voir <http://loicguenin.com/>

Le lieu, qui préexiste à l'œuvre et lui donne naissance, peut en devenir le personnage, l'agent, le matériau, le milieu, le territoire, l'auditeur, dans un mouvement cyclique où l'origine et la fin se rejoignent.

Loïc Guénin, WALDEN [La Vergne], planche graphique n° 3 [pour retenir l'eau]. Maison du comédien CCR Maria Casarès, Alloué, le 13 novembre 2015, ensemble Ars Nova, dir. Philippe Nahon.



Les arts visuels au prisme de l'énergie : repenser le sensible dans le cadre des limites planétaires

Bien que nous n'en ayons pas assez conscience, nous ne saurions vivre ni créer sans énergie. L'histoire de l'art nous montre que les artistes se sont emparés de cette question à la fois matérielle et spirituelle, marquant autant leur fascination que leur méfiance pour le développement de nouvelles énergies. Mais à l'aune du réchauffement planétaire, il convient de réinterroger cette dépendance, y compris dans le monde de l'art contemporain. Comment alors penser, avec les artistes, un nouveau régime du sensible respectant les limites planétaires ?

ANAÏS ROESCH

Chercheuse-doctorante en sociologie de l'art, UMR 8533, Institutions et dynamiques historiques de l'économie et de la société (IDHES), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, et initiatrice du rapport « Décarbonons la Culture ! », *The Shift Project*

Le type d'art qu'une société produit et valorise est lié au type d'énergie dont elle dépend¹. En retour, la création artistique et les imaginaires qu'elle véhicule contribuent au maintien ou, à l'inverse, à la remise en question de ces systèmes énergétiques. À ces postulats de départ, nous pouvons ajouter le constat qu'aujourd'hui, nos sociétés sont en crise; une crise directement liée au type d'énergie et à la quantité d'énergie que nous consommons. Le niveau de concentration de CO₂ dans l'atmosphère, principal gaz responsable du réchauffement climatique, augmente dans les mêmes proportions que notre consommation d'énergies fossiles que sont le charbon, le pétrole et le gaz.

Mais que penser de cette dépendance dans le régime thermo-industriel qui est le nôtre ?

L'énergie a souvent été dans l'Histoire un opérateur d'équivalence entre des réalités très différentes, et en particulier entre la matière et l'esprit, entre matérialisme et spiritualisme². Nous retenons ici sa définition telle qu'issue de la science thermodynamique au XIX^e siècle, à savoir un concept qui désigne tous les phénomènes et matériaux susceptibles d'opérer la modification de l'état d'un système en vue d'un travail: dès que quelque chose change, une énergie est mise en jeu³. L'énergie mesure l'ampleur du changement, de sorte que notre niveau de consommation d'énergie correspond à la vitesse à laquelle nous transformons notre monde.

À partir du XIX^e siècle, les imaginaires de l'énergie ont tissé un pont entre la nature et l'industrie: ils ont contribué à naturaliser un mode de production capitaliste et les imaginaires productivistes qui l'accompagnent, tout comme à industrialiser notre perception

de la nature, assimilée à un immense réservoir de ressources à disposition de l'être humain. Depuis, l'énergie a institué un imaginaire social sans lequel il est difficile de comprendre le développement de la modernité industrielle⁴.

C'est dans ce cadre historique et théorique que cet article propose d'analyser la manière dont les sources d'énergie ont influencé la créativité des artistes d'une part et, d'autre part, les contextes de production et de diffusion; pour ensuite réfléchir au rôle potentiel que pourraient avoir les artistes dans l'évolution culturelle d'un régime à un autre, régime énergétique et par là même, régime du sensible.

Des œuvres témoins des changements de modèles énergétiques

En premier lieu, un détour par l'histoire de l'art nous permet d'observer que celle-ci reflète l'histoire de l'énergie⁵. Des paysages aux moulins à vent de Bruegel au XVI^e siècle aux paysages de chemins de fer et de mines à charbon de l'industrialisation du XIX^e siècle peints par Gustave Caillebotte ou encore Constantin Meunier, les artistes se sont d'abord attachés à témoigner de l'évolution des sources d'énergie.

Puis, de contexte de l'œuvre, l'énergie a pris une nouvelle place sur la toile au tournant du XX^e siècle, avec des futuristes comme Umberto Boccioni et des rayonnistes tels que Natalia Gontcharova. Désormais, l'énergie intègre la facture du tableau, lequel incarne le mouvement, la vitesse, le « dynamisme universel ». Il faut « [tuer] le clair de lune !! » proclame l'écrivain-Filippo Tommaso Marinetti qui, dans son « Manifeste de futurisme » publié dans *Le Figaro* en 1909, oppose

1. Barry Lord, *Art and Energy: How Culture Changes*, American Alliance of Museums, 2014, 280 p.

2. Philippe Eon, *L'énergie, une pierre de touche philosophique. Essai sur la dépendance énergétique*, Presses de l'Université Laval, 2021, 178 p.

3. Anaël Marrec, « Énergie en durée, mémoire en agir », *Socio-anthropologie*, n° 42, 2020, p. 9-21.

4. Jaime Vindel, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*, Arcadia MACBA coll. « et al. », 2020, 364 p.

5. Lionel Richard, *Art et énergies*, Cercle d'Art, 2008, 128 p.

à la lueur romantique et laiteuse de la lune, les « violentes lunes électriques » qui éclairent les chantiers des capitales modernes. Néanmoins, jusque-là les œuvres restent statiques.

Œuvres en mouvement et matérialisation de l'énergie

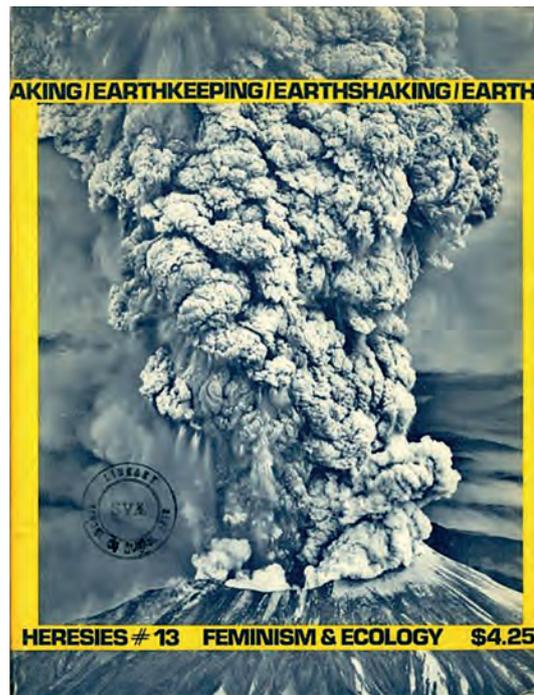
C'est avec le mouvement dada lancé à Zurich en 1916 que l'on renverse les dogmes de la représentation. L'énergie est alors utilisée par des artistes, tels que Marcel Duchamp ou encore László Moholy-Nagy, pour mouvoir des œuvres. Ce sont là les premiers germes d'un courant qui émergera après la seconde guerre mondiale, l'art cinétique.

Puis, quelques années plus tard, alors même que culmine l'intérêt pour un art technologique naissant, autour de 1965, on voit apparaître en parallèle une suspicion grandissante à l'égard de la science, des technologies et du pouvoir qu'elles peuvent prendre sur l'imagination. Que ce soit Fluxus ou l'Arte Povera, l'énergie reste au cœur des pratiques, mais il s'agit alors de privilégier les matériaux naturels car, selon ses tenants, tels que Joseph Beuys et Giovanni Anselmo, les pulsions de l'énergie créatrice individuelle doivent retrouver le lien avec l'énergie vitale de la nature⁶.

Critiques artistiques du système thermo-industriel et de l'atome

De l'autre côté de l'Atlantique, à cette même période, commence à poindre une critique du système thermo-industriel et de la société de consommation qui en découle. La pensée de Robert Smithson, par exemple, figure du *Land Art*, témoigne de ce tournant de la fin des années 1960 où le monde et son système énergétique semblent voués à la faillite. Si le *Land Art* n'est pas un art écologique, il est un art monumental, à la hauteur des cicatrices laissées par les procédés industriels d'extraction des minéraux aux États-Unis et qui tend à souligner et à amplifier le phénomène d'entropie à l'œuvre⁷.

L'usage destructeur de l'atome en 1945 généra une onde de choc dans le champ du sensible et l'image du champignon atomique devint omniprésente, reprise notamment par des artistes tels que Roy Lichtenstein ou Andy Warhol.



Couverture du magazine Heresies #13, vol. 4, n° 1, 1981.

Puis les années 1980 sont celles de l'engagement féministe anti-nucléaire. Des camps écoféministes se développent, aux États-Unis, après l'accident de Three Mile Island en 1979, mais aussi en Angleterre à Greenham Common, avec le plus grand camp écoféministe contre l'installation de missiles nucléaires qui dura de 1981 à 2000. Des formes artistiques s'y inventent, souvent modestes et largement diffusables, à mi-chemin entre l'art et le militantisme, pour appeler à la vigilance⁸. En effet, jusqu'à la double explosion de la bombe atomique en août 1945 au Japon, la révolution scientifique de l'atome était comprise comme relevant d'une dissolution fascinante de la matière. Un modèle énergétique de la nature succédait au modèle mécanique de Descartes et l'art moderniste, dans son effort pour se libérer de la représentation mimétique de la nature, trouvait dans l'atome un moyen de légitimation. Or son usage destructeur en 1945 généra une onde de choc dans le champ du sensible et l'image du champignon atomique devint omniprésente, reprise notamment par des artistes tels que Roy Lichtenstein ou Andy Warhol.

Un monde de l'art contemporain extractiviste et énergivore

Si de nombreux artistes portent un regard critique sur les sources et les usages de l'énergie, il s'agit également d'interroger l'énergie nécessaire pour faire de l'art et de questionner le modèle énergétique qui sous-tend l'écosystème artistique contemporain. Aussi, il convient de rappeler en premier lieu que les énergies fossiles ont soutenu l'émergence de l'art contemporain et de son écosystème, par le biais du mécénat, comme l'illustrent la célèbre famille Rockefeller qui créa le MoMA en 1929⁹ mais aussi Andrew Carnegie, Calouste Gulbenkian ou encore Jean-Paul Getty. Le financement du monde de l'art par l'industrie pétrolière a été mis en lumière de manière

6. Sarah Matia Pasqualetti, *Sainte conversation : l'énergie dans les travaux de Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Gilberto Zorio, dans les premières années de l'Arte Povera*, mémoire de master, Université Paris Panthéon Sorbonne, 2018, dumas-01961233

7. Hélène Guenin (dir.), *Sublime, les tremblements du monde*, Centre Pompidou-Metz, 2016, 223 p.

8. *Ibid.*

9. Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain. Une histoire mondiale 1945-1970*, CNRS Éditions, 2021, 606 p.



Human Cost, performance réalisée par Liberate Tate, avril 2011.

© Liberate Tate

critique ces dix dernières années avec la création du mouvement Liberate Tate en Angleterre, un collectif d'artistes qui, par le truchement de performances, a dénoncé – avec succès – le mécénat de l'entreprise British Petroleum.

Par ailleurs, suivant une trajectoire d'internationalisation et d'événementialisation croissante ces dernières décennies, l'écosystème de

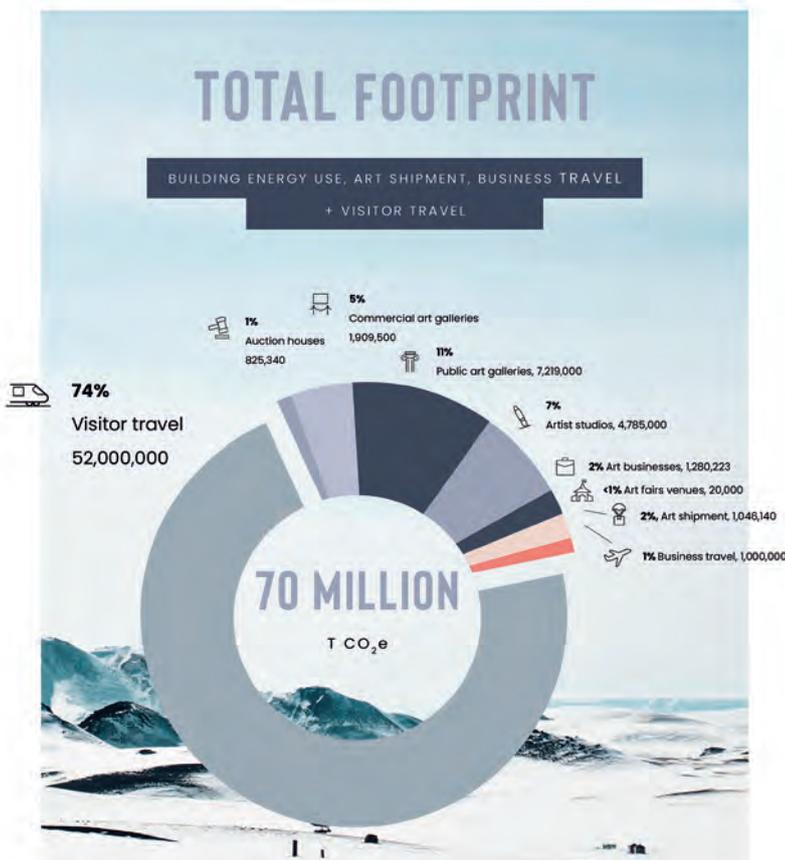
l'art contemporain est ainsi devenu extrêmement dépendant des énergies fossiles. La multiplication des expositions temporaires dans les musées, l'explosion des biennales cosmopolites ou encore des foires internationales font aujourd'hui du monde de l'art un contributeur du réchauffement climatique, avec 70 millions de tonnes équivalent CO₂ émises, dont 74 % liés aux déplacements des visiteurs¹⁰.

10. Julie's Bicycle, *The Art of Zero*, mai 2021, <https://juliesbicycle.com/resource/the-art-of-zero/>
11. Philippe Eon, *L'énergie, une pierre de touche philosophique*, op. cit.

Pour un régime du sensible renouvelé

Finalement, chacune des ressources énergétiques exploitées ces derniers siècles a véhiculé des valeurs : la production, pour le charbon lors de l'industrialisation au XIX^e siècle ; la transformation, avec la diffusion de l'électricité ; la consommation, érigée en valeur reine avec l'arrivée massive du gaz et du pétrole ; et enfin, avec le développement du nucléaire, l'anxiété. En effet, chaque fois que nous adoptons une position à propos de l'énergie, nous sommes en réalité bien souvent accrochés à des positions métaphysiques qui concernent notre rapport au monde, notre capacité d'agir, notre statut de vivant¹¹. Aussi, dans le contexte d'aujourd'hui où l'enjeu n'est plus la dématérialisation comme au XX^e siècle mais bien la prise de conscience de la matérialité du monde et de la finitude de ses ressources, notre regard, notre sensibilité, doit embrasser à la fois l'œuvre et l'ensemble de l'écosystème qui participe de sa création et de sa diffusion. C'est pourquoi, à chacune de ces valeurs, nous soumettons une alternative pour un régime du sensible renouvelé : à la production, l'écoproduction ; à la transformation, le ralentissement et la réduction des échelles ; et à la consommation, la relocalisation et le renoncement.

Car il n'y a pas d'art sur une planète morte. ■



Bilan carbone du monde de l'art, Julie's Bicycle, *The Art of Zero*, mai 2021 : <https://juliesbicycle.com/resource/the-art-of-zero/>

Écopoétique : programme ou promesse ?

En quoi le souci des milieux de vie et de tous les êtres qui les composent peut-il conduire les artistes à inventer de nouveaux récits, de nouvelles formes et de nouvelles pratiques ? De quelles puissances critiques et esthétiques ces gestes peuvent-ils être dotés ? Et quel vocabulaire inventer, quels outils mobiliser pour en rendre compte ?



© Le Vaisseau

Frédéric Ferrer, « Le problème lapin. Cartographie 7 », Le Vaisseau – Fabrique artistique, décembre 2021. Voir l'article de Frédéric Ferrer dans ce numéro, p. 76.

Promouvoir de nouveaux partages du sensible

Le terme d'« écopoétique » coexiste, depuis le milieu des années 1990, avec d'autres termes ou expressions – « écocritique », « critique environnementale », « littérature verte ». Si toutes ces appellations pointent vers un même horizon (la prise en compte, dans la réflexion artistique, de l'*oïkos*, « l'habitat, le milieu de vie »), le terme d'écopoétique connote sans doute davantage que les autres le « faire » artistique dans ses dimensions processuelles, matérielles et sensibles. Si chacun de ces termes a son histoire, ses intérêts et ses spécificités, il ne s'agit pas, pour autant, d'opposer enjeux « critiques » et enjeux « poétiques ». Comme y invite Jacques Rancière¹, il faut en finir avec le mouvement de balancier consistant, tantôt, à politiser l'art (en se concentrant sur la puissance des « messages » que portent les artistes), tantôt, à le dépolitiser (en considérant que l'invention formelle est « pure » et qu'elle seule compte), pour s'attacher à ce qui constitue, en propre, « la politique de l'esthétique » – ce qui revient à aborder les œuvres en se demandant dans quelle

mesure elles contribuent à dessiner d'autres « partages du sensible² », susceptibles de troubler, d'inquiéter, de reconfigurer les manières instituées de voir, entendre, penser et ressentir.

Or ne pourrait-on pas considérer que l'invention de l'écologie (d'abord en tant que discipline scientifique, puis en tant que mouvement philosophique et politique) constitue, en tant que telle, un nouveau partage du sensible ? Aux grandes partitions fondatrices de la culture occidentale (nature/culture, sujet/objet, conscience/corps, humains/non-humains...) et aux concepts clefs de la rationalité moderne (autonomie, causalité linéaire, prédictibilité), l'écologie vient substituer une pensée des relations, continuités, interdépendances qui se tissent à toutes les échelles des mondes biotiques et abiotiques, selon des boucles d'interférences et de rétroactions aussi complexes qu'imprévisibles.

Ce changement, radical, dans les manières d'appréhender le monde, d'en dessiner les contours, d'en penser les principes et les agents constitutifs, n'est

JULIE SERMON

Professeure à l'Université Lyon 2 en Histoire et esthétique du théâtre contemporain, Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI^{es} siècles)

1. Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

2. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.



Julie Aminthe/Émilie Flacher,
Notre Vallée, 2023.
 © Michel Cavalca

pas sans soulever de multiples résistances (épistémologiques, politiques, socio-économiques, éthiques...). Et l'on peut penser que si les artistes s'engagent sur une voie « éco-poétique », c'est précisément parce qu'ils et elles ont le désir de donner forme, figure, consistance, à ce changement de paradigme, d'en accompagner les mutations sensibles et d'en promouvoir les perspectives critiques.

Figures et processus éco-poétiques

Dans le champ théâtral, plusieurs techniques dramaturgiques et scéniques y concourent, au premier rang desquelles on pourrait mentionner³ :

- le fait de substituer, aux seules actions et décisions des protagonistes humains, des formes de présence et d'attention distribuées entre l'animé et l'inanimé, l'organique et l'inorganique, le naturel et le technique ;
- le fait d'expérimenter des rapports à l'espace, à la temporalité, aux choses, qui ne sont plus prioritairement déterminés par les notions – prédatrices – d'utilité et/ou d'efficacité, en privilégiant plutôt des formes d'actions dé-performantes (actions ralenties, itératives, dérisoires, aléatoires, ratées...), des espaces enchevêtrés, des temporalités non-linéaires ;
- le fait de considérer les entités autres qu'humaines (végétaux, animaux, objets, matières...) comme de véritables partenaires de jeu, et, ce faisant, explorer des formes d'agentivité, des échelles de représentation et des points d'ancrage (perceptifs, énonciatifs, narratifs) qui ne se limitent plus à ceux propres au corps et au point de vue humains.

Ces quelques principes, que les seize « règles du jeu » établies par les artistes du réseau CLIMATE LENS⁴ viendraient utilement compléter, peuvent être appréhendés comme autant de matrices pour la création théâtrale : ils constituent un creuset dans lequel vont pouvoir être travaillées et s'inventer des histoires, des dramaturgies, des propositions scéniques susceptibles de renouveler nos visions, d'interroger nos valeurs, de déplacer nos habitudes de pensée. Cette liste de critères ne nous dit cependant rien de la forme exacte que prendront ces histoires, ces dramaturgies, ces spectacles, ni rien, non plus, de la qualité propre à ces formes – qualité qui fait le plaisir singulier et l'intérêt spécifique de l'expérience esthétique, et qui est irréductible à une charte prédéfinie.

Que l'on s'entende : je ne prétends absolument pas que mettre en application un tel programme éco-poétique serait sans effets sur nos imaginaires et sur nos représentations, tant les scènes actuelles demeurent majoritairement l'espace des préoccupations humaines, trop humaines. Pour l'essentiel, ce sont en effet des formes et des fictions anthropocentrées (sinon égocentrées) qui occupent les programmations. À ce titre, élargir l'horizon de nos intérêts et de nos attentions, même scolairement, pourrait assurément avoir quelque chose de vivifiant. Le risque, toutefois, serait de s'en tenir à des formes « portrait-robot⁵ », finissant par toutes se ressembler et ne parvenant pas, surtout, à nous habiter durablement, tout simplement parce qu'il leur aura manqué cette petite étincelle esthétique – ce « je ne sais quoi » qui nous aura surpris, troublé, enthousiasmé, séduit... Car *in fine*, la force instituante des propositions artistiques

3. Pour de plus amples développements, voir Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, B 42, 2021.

4. « CLIMATE LENS MANIFESTE » (trad. Frédérique Aït-Touati), revue *thâêtre* [en ligne], Chantier #4 : « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », mis en ligne le 10 juillet 2019. <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>

5. Christophe Hanna, « Pourquoi théorisons-nous (encore) ? », préface à Dominiq Jenvey, *Théorie du fictionnaire*, Questions théoriques, 2011, p. XIV-XV.

tient toujours moins à la nature des procédés mis en œuvre qu'à la qualité des agencements sensibles que l'artiste invente, au choix singulier des mots, des sons, des mouvements et des images qu'il ou elle orchestre, aux sensations, aux émotions et aux états que tout cela fait naître en nous.

Puissances agissantes des formes

Il se trouve que cette capacité qu'ont les formes artistiques à agir sur nos représentations et à transformer nos sensibilités n'est ni objectivable (mesurable, quantifiable), ni même certaine ou assurée. On ne doit cependant pas confondre cette part d'indécision avec l'absence de tout effet – cet effet (c'est-à-dire les conséquences qu'une œuvre peut avoir sur la vie réelle) ne relevant que de la responsabilité de celui ou celle qui a reçu le geste artistique :

« Quand la forme d'un texte agit, une fois le livre refermé, on n'habite plus dans le même monde qu'avant la lecture. Agir *en conséquence* de cette transformation est la responsabilité du lecteur ou de la lectrice et ne regarde pas le livre, même si la forme du livre continue d'agir en elle ou en lui comme la carte d'un nouveau monde [...] qui n'est pas un autre monde, mais se superpose au monde familier et produit une double vue qui, en compliquant l'usage, exige qu'on remédie à un conflit de pratiques⁶. »

Cette capacité – du côté des lecteurs ou spectateurs – à répondre aux questions, aux paradoxes, aux possibilités que l'œuvre écopoétique a ouverts en nous, comme celle – du côté des artistes – à nous rendre sensibles à des devenirs potentiels, à faire importer des choses nouvelles, à dessiner de nouveaux horizons communs rejoint alors ce que Didier Debaise et Isabelle Stengers appellent « l'engagement spéculatif » :

« Étymologiquement le *speculator* était celui qui observe, guette, cultive les signes d'un changement de situation, se rendant sensible à ce qui, dans cette situation, pourrait importer. [...] ce "spéculeur" [...] aura à se poser la question pragmatique par excellence : le possible dont je sens l'insistance ajoute-t-il à la situation ou l'appauvrit-il ? [...] On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l'on se sent "tenu" par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu⁷. »

Désir impérieux de répondre à une situation qui nous y engage ; attention scrupuleuse portée à des devenirs en germe, des potentiels ; effort pour faire importer ce qui est susceptible d'enrichir une situation – tels pourraient être le défi, la prise de risque et la promesse des gestes écopoétiques, du côté de ceux qui les produisent comme de ceux qui les accompagnent, d'une manière ou d'une autre. ■

6. Jean-Christophe Cavallin, « Vers une écologie littéraire », *Fabula-LhT* [en ligne], n° 27, « Écopoétique pour des temps extrêmes » (dir. Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing), décembre 2021, § 7. <http://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>

7. Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes* vol. 65, n° 4, 2016, p. 88-89.

Bibliographie

Jean-Christophe Cavallin, « Vers une écologie littéraire », *Fabula-LhT* [en ligne], n° 27, « Écopoétique pour des temps extrêmes » (dir. Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing), décembre 2021. <http://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>

CLIMATE LENS MANIFESTE, (trad. Frédérique Aït-Touati), revue *théâtre* [en ligne], Chantier #4 : « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », mis en ligne le 10 juillet 2019. <https://www.theatre.com/2019/06/02/climate-lens/>
Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes* vol. 65, n° 4, 2016.

Christophe Hanna, « Pourquoi théorisons-nous (encore) ? », préface à Dominik Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, Questions théoriques, 2011.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.

Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, B 42, 2021.



© Antoine Conjar

Rocio Berenguer, G5, 2020.

Bande dessinée et écologie : le 9^e art s'engage

Si l'écologie est un thème peu présent dans la bande dessinée d'avant-guerre et dans la tradition franco-belge, elle s'impose ensuite dans trois courants distincts : dans la bande dessinée d'inspiration dystopique, dans la bande dessinée documentaire et dans une veine intime et poétique.

PIERRE LUNGERETTI

Directeur délégué de Chaillot-Théâtre national de la Danse, auteur du rapport *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle* (janvier 2019), ancien directeur général de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême

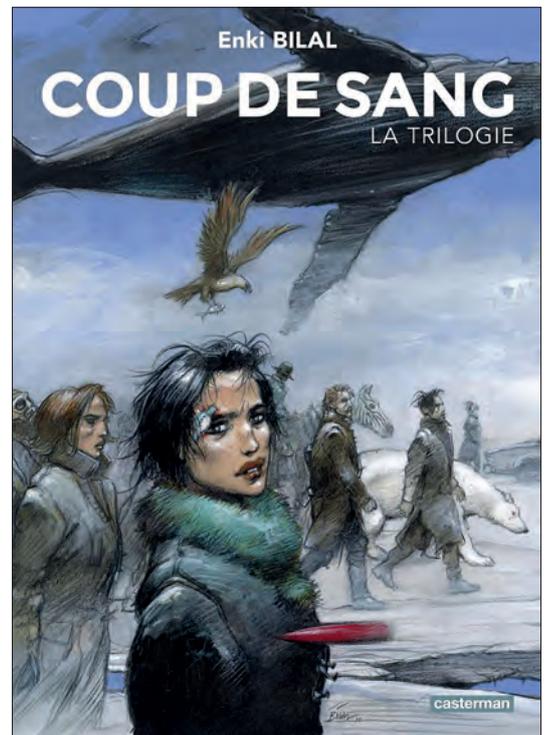
Dans les années 1960, l'émergence d'une bande dessinée pour adulte, après plus d'un siècle d'un genre majoritairement orienté vers la jeunesse et encadré par la loi de 1949¹, libère les inspirations et épouse l'esprit du temps, contestataire et transgressif.

Le génie intuitif et comique de Franquin dans *Gaston Lagaffe*² avait dès cette époque, dans plusieurs gags mémorables, dénoncé la pollution, les chasseurs ou le gaspillage. Ce thème périphérique mais récurrent en annonçait l'acuité à venir. Dans les années soixante-dix, comme le cinéma au même moment, de premières œuvres abordent de manière subversive ou militante les sujets écologiques.

Mai 68 suscite les premières bandes dessinées traversées par l'écologie

Dans le sillage de mai 68, la BD, secteur marginal économiquement et sur le plan institutionnel, se saisissait d'une multitude de sujets « révolutionnaires » ou transgressifs. L'écologie apparaissait comme une alternative à la société de consommation et au capitalisme triomphant issus des Trente Glorieuses. La bande dessinée culte de Gébé, *L'an 01*, publiée en 1972³, adaptée au cinéma par Jacques Doillon, traitait dans une approche utopiste la question d'un nouveau rapport à la nature et aux ressources naturelles, ainsi que celle de Bretécher, *Les amours écologiques du Bolot occidental*⁴.

Dans les années 1980 et 1990, certaines œuvres abordent des thématiques liées à l'écologie de manière plus large. L'œuvre de Moebius, notamment dans *Le monde d'Edena*, publié entre 1983 et 2001⁵, par le biais de la science-fiction, évoque le fantasme d'un retour à la nature. Le chef-d'œuvre *Nausicaa*⁶ de Hayao Miyazaki, la seule bande dessinée du grand maître du cinéma d'animation, publiée en 1984 avant d'être un film, est un vibrant plaidoyer pour le respect de la nature. *Transperceneige*⁷, œuvre de Jean-Marc Rochette et Jacques Lob publiée la même année, décrivant la vie dans un train à grande vitesse après une catastrophe climatique, semble annoncer les



Couverture de *Coup de sang, La trilogie*, d'Enki Bilal, éditions Casterman, 2020.

risques qui menacent notre planète. Un peu plus tard et dans cette même veine poético-dystopique, Enki Bilal s'est particulièrement distingué avec sa trilogie *Coup de sang* publiée entre 2009 et 2014, qui rassemble les albums *Animal'z*, *Julia & Roem* et *La couleur de l'air*⁸. Cette trilogie aborde les conséquences du dérèglement climatique sur des destins individuels et collectifs et la lutte pour la survie dans un monde dévasté. Vincent Perriot avec *Negalyod*⁹ s'inscrit dans ce courant.

La bande dessinée de reportage écologique

L'émergence d'une bande dessinée de reportage, au milieu des années 1990, qui radiographie la société,

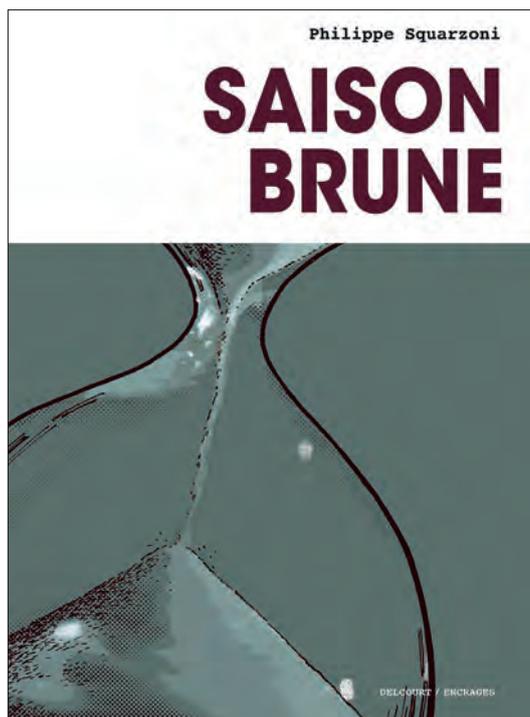
1. La loi du 16 juillet 1949 instaure une commission de contrôle et de surveillance pour les publications destinées à la jeunesse et dispose que ces publications ne doivent comporter aucun contenu de nature à démoraliser la jeunesse (vol, paresse, lâcheté, débauche...).
2. La série démarre dans le périodique *Spirou* en 1957 pour finir en 1982.
3. Publiée initialement sous forme de feuilleton dessiné dans *Politique Hebdo* puis dans *Charlie Mensuel* et *Charlie Hebdo*, elle sera éditée aux éditions du Square en 1972 et rééditée plusieurs fois (Folio, Dargaud et l'Association).
4. Publié entre 1973 et 1977 dans le mensuel écologiste *Le Sauvage*, il sera publié en album par l'autrice en 1977, puis réédité à plusieurs reprises, notamment chez Dargaud en 2007.
5. *Le monde d'Edena*, intégrale publiée aux éditions Casterman.
6. Publiée aux éditions Glénat.
7. Publié aux éditions Casterman et adapté au cinéma par Bon Joon-ho en 2023 et en série pour Netflix en 2020.
8. *Coup de sang*, éditions Casterman, intégrale publiée en 2020.
9. Le tome 1 a été publié en 2018 et le 2^e tome en 2021, chez Casterman.

va donner un nouvel élan à la thématique écologique. Sans être un sujet dominant dans ce courant qui a ses maîtres (parmi lesquels l'américain Joe Sacco, le canadien Guy Delisle ou le français Étienne Davodeau), avec l'intensité de l'écologie dans le débat public, des livres consacrés à ce thème n'ont cessé de se démultiplier, avec certaines œuvres marquantes pour leur profondeur, la qualité de leur réflexion et leur impact sur l'opinion, avec souvent une dimension militante.

Dès 2001, Étienne Davodeau, avec *Rural*¹⁰, décrit l'intention de jeunes agriculteurs membres de la Confédération paysanne de développer un domaine d'agriculture biologique, contrariée par le tracé de l'autoroute A87. Préfacé par José Bové, ce livre témoigne de l'engagement de son auteur et de son aspect politique. *Saison brune* de Philippe Squarzoni, publié en 2012, frappe par l'amplitude de sa démarche et son caractère très documenté. S'apparentant à un vaste reportage sur la question du réchauffement climatique et de la multiplicité de ses conséquences, l'auteur partage ses inquiétudes et les réflexions de plusieurs chercheurs qu'il interroge au fil de son cheminement sur le sujet. *Saison Brune 2.0*, publié en 2023 sur le même mode¹¹, s'attache aux effets du numérique sur l'environnement. D'autres ouvrages remarquables s'attacheront à offrir au lecteur une réflexion personnelle nourrie par des interventions de spécialistes des sujets évoqués : par exemple *Le droit du sol*¹² d'Étienne Davodeau en 2021 sur la question des déchets nucléaires ou *Urgence climatique* d'Étienne Lécroart écrit en duo avec le mathématicien Ivar Ekeland en 2021¹³. Alessandro Pignocchi, un temps chercheur en sciences cognitives et en philosophie, imprégné par la pensée de l'anthropologue professeur au Collège de France Philippe

Descola et marqué par son séjour auprès des indiens Jivaros, imagine un monde dans plusieurs de ses livres où la pensée animiste des indiens est devenue dominante, ce qui nous conduit à nous interroger sur nos valeurs et nos modes de vie¹⁴. Zep, l'auteur de *Titeuf*, s'est lui aussi confronté au sujet avec *The End*¹⁵, une fable écologique sur les arbres qui se révoltent contre les hommes. Les ouvrages de Jean-Marc Rochette tels que *Ailefroide* en 2018, *Le loup* en 2019 ou *La dernière reine* en 2022¹⁶ approfondissent sur un mode intime et poétique la relation humaine à la nature et aux animaux qui en font l'un des auteurs les plus importants de ce courant.

10. Publié aux éditions Futuropolis.
11. *Saison Brune et Saison Brune 2.0* sont publiés aux éditions Delcourt.
12. Publié aux éditions Futuropolis.
13. Publié aux éditions Casterman.
14. Notamment dans *Petit traité d'écologie sauvage*, 2017 et *La cosmologie du futur*, 2018, publiés aux éditions Steinkis.
15. Publié en 2018 aux éditions Rue de Sèvres.
16. Tous publiés chez Casterman.



Couverture *Saison Brune* de Philippe Squarzoni, éditions Delcourt, 2012 (réédition en 2018).



Couverture de *Le Loup* de Jean-Marc Rochette, éditions Casterman, 2019.

Ces trois dernières années, avec l'impact de la crise sanitaire et la perception de plus en plus palpable des effets du dérèglement climatique, la production s'est intensifiée, notamment avec des œuvres de nature didactique et militante, avec le phénoménal succès public de *Le monde sans fin* de Christophe Blain et du scientifique Jean-Marc Jancovici¹⁷, qui témoigne de la place centrale du 9^e art à l'échelle des autres disciplines artistiques. En outre, des initiatives telles que la création de la maison d'édition de l'autrice Lisa Mandel, Exemplaïre¹⁸, conjuguent à la fois un nouveau modèle économique pour mieux rémunérer les auteurs et une approche écoresponsable volontariste dans sa chaîne de production. ■

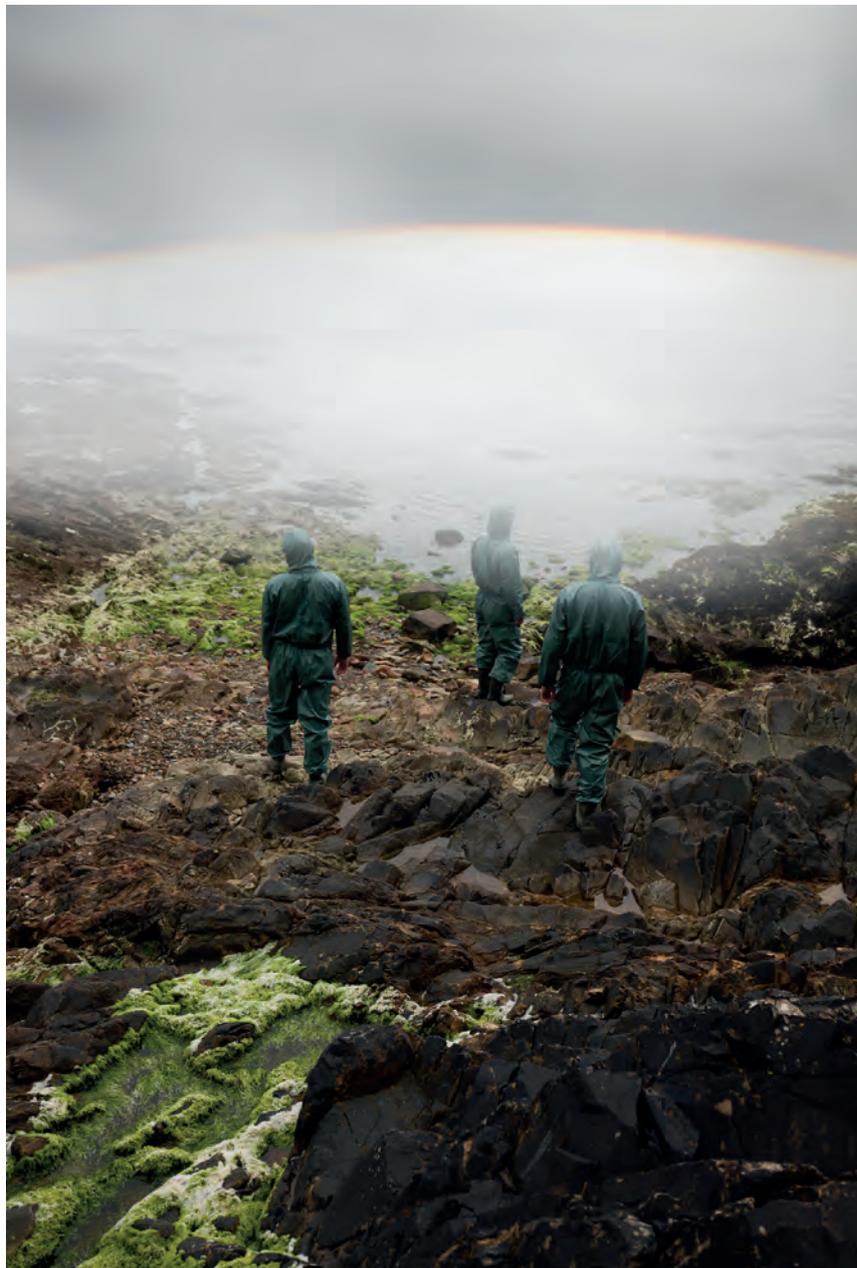
17. Publié chez Dargaud en 2022, c'est l'ouvrage le plus vendu de l'année à 514 000 exemplaires (plus de 800 000 depuis la date de publication jusqu'à nos jours).
18. <https://www.exemplaïre-editions.fr/a-propos/projet>

Photographie et écosophie

Au tournant des années 2000, la photographie est jugée obsolète alors que la technologie numérique impose une culture hégémonique de l'image. Avec la disparition d'un horizon industriel pour les techniques analogiques (au premier rang desquelles les procédés argentiques), c'est un horizon artistique qui s'est dessiné, distinguant peut-être pour la première fois l'ancienne valeur d'usage de la photographie (produire des images) et l'expérience esthétique du médium.

MICHEL POIVERT

Professeur à l'Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne en histoire
de la photographie



© Alice Pallot, juin 2022

Alice Pallot, « Mission vérité terrain »,
série *Algues maudites, a sea of tears*
(projet réalisé dans le cadre de la
Résidence « 1+2 » en collaboration avec
le Centre Wallonie-Bruxelles et le CNRS
Occitanie-Ouest), 2022.



Manon Lanjouère,
« Tubularia indivisa »,
Les Particules (20 × 20 cm,
cyanotype sur verre et émulsion
vinylique fluorescente).

En plein « tournant matériel », les notions de tangibilité, mais aussi de sobriété, ont permis à des pratiques photographiques de rejouer leur destin dans un contexte où les relations au temps et à l'espace sont devenues éminemment changeantes : ralentir, se relier au vivant, penser l'être technique. Si la photographie peut être une image, elle est avant tout un fait anthropologique à partir duquel penser le rapport au monde. Et pour cela, il faut commencer par se repenser en contexte : depuis une génération, la photographie a commencé à s'écologiser. À travers des pratiques hétéroclites que l'on a pu regrouper sous le terme de « contre-culture¹ » – et qui ont pour point commun de régénérer la photographie au-delà de l'image –, c'est une *écosophie* photographique qui s'est mise en place. Le terme emprunté à Félix Guattari dit bien que les enjeux environnementaux sont connectés aux enjeux politiques et aux nouvelles formes de subjectivité. Une écosophie photographique, c'est avant tout proposer une alternative aux régimes d'attention dictés par le capitalisme des données.

Le cas le plus emblématique est l'activation de procédés oubliés en raison de leur impossibilité de servir la cause du progrès, pensons notamment à la phytotypie (photographie à base de végétaux) et à sa branche plus connue, l'anthotypie (photosensibilité des fleurs), aujourd'hui explorée par nombre d'artistes et de chercheurs, en dépit du caractère éphémère des empreintes produites. Le cas de la phytotypie est exemplaire, mais il faut y ajouter la régénération de tout le répertoire de procédés historiques (anténumériques) offrant des espaces d'expérimentation. Ils ne sont pas neutres d'un point de vue écologique, en raison de leur chimie, mais restent désormais cantonnés à des pratiques à

très faible échelle (artisanat d'art) et bénéficient d'une chaîne de retraitement des déchets éprouvée, incomparable avec ce que furent jadis les rejets des usines Kodak ou Agfa. Du reste, on comprend qu'il n'y ait plus d'opposition entre technologie numérique et analogique en photographie, puisque les impressions dites numériques sont des papiers encrés réalisés avec des machines dont seuls les fichiers de départ sont numériques. La photographie dite numérique engage en réalité une industrie du « print » qui l'apparente à l'imprimerie.

La valeur d'obsolescence s'est ainsi retournée. Utilisée comme un argument disqualifiant au regard des valeurs du progrès, l'obsolescence des techniques analogiques agit comme une force alternative. Celle-ci dessine un nouveau paradigme, qui se déploie bien au-delà de la photographie, en une véritable *culture analogique* qui concerne aussi bien le film (bande cinématographique) ou la musique (vinyle) que l'urbanisme². Au surplus, on peut observer chez nombre d'artistes une volonté de désanthopiser le regard photographique. Ne plus concevoir ce dernier comme une vision prescriptive d'auteur omniscient, mais fondre l'expérience visuelle dans un mode de relation au vivant.

Conclusion

Des contre-cultures photographiques, on passe ainsi à une culture analogique. L'analogique n'est pas une technique, c'est une *relation* spécifique fondée, sur la valeur de l'expérience avec l'être technique et au-delà, fondée sur le « contactus » et non le « télé » (l'action à distance) : une abolition des distances. ■

1. Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Textuel, 2022.

2. Guillaume Ethier, *La ville analogique. Repenser l'urbanité à l'ère numérique*, Éditions Apogée, 2023.

Nicolas Floc'h: *Initium Maris, Deep Sea*

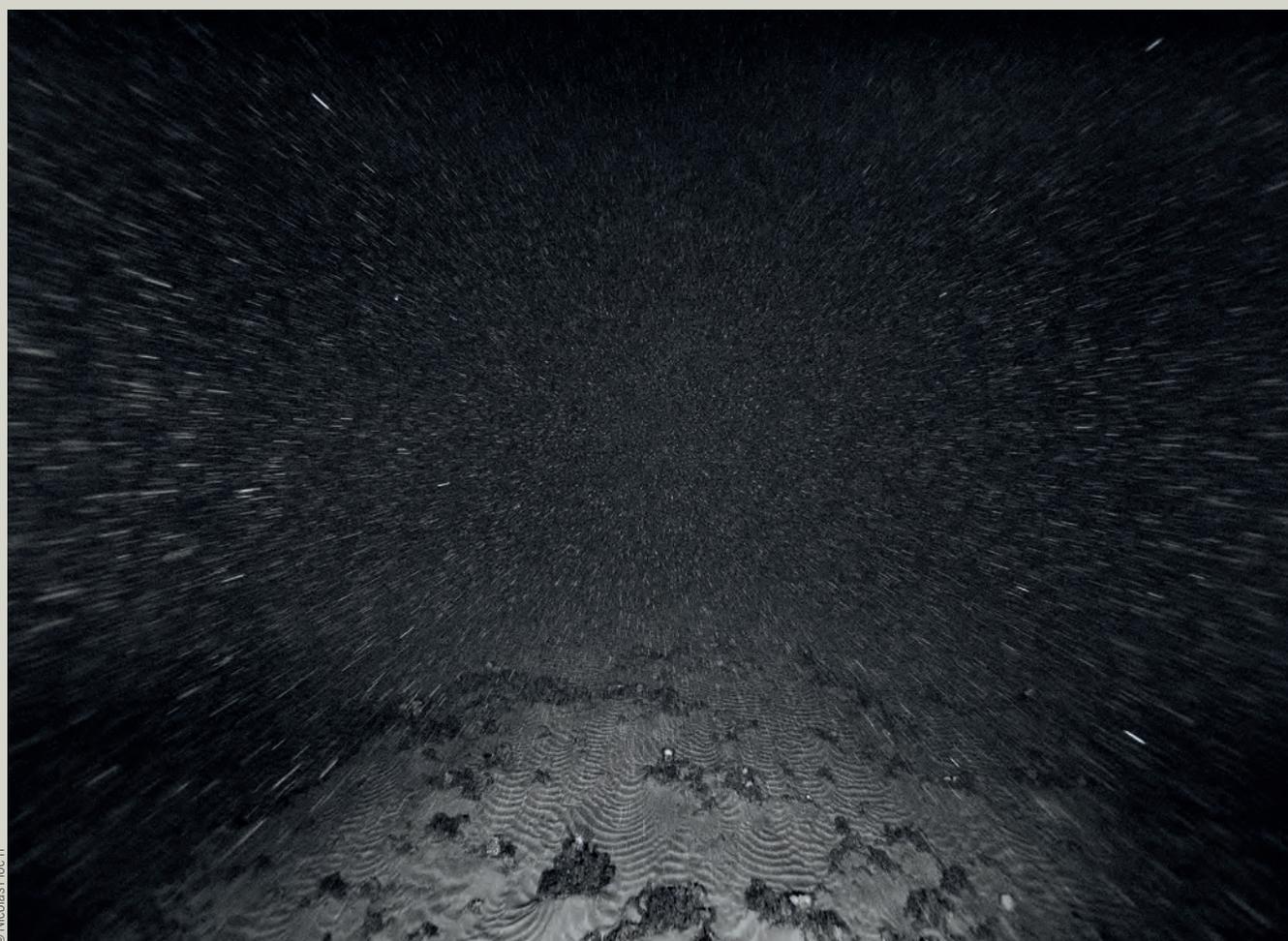
Nicolas Floc'h propose de fonder une esthétique éloignée du merveilleux scientifique d'un Jules Verne ou du pittoresque enchanté des films du commandant Cousteau. L'artiste nous tend un miroir d'eau et donne à penser le destin de l'humain. Il n'y a souvent rien à voir mais tout à admirer d'une vie abondante et invisible qui s'offre alors sous l'espèce des monochromes (la couleur de l'eau due à l'organique et au minéral qui l'habitent) ou des paysages voluptueux aux plafonds infranchissables et mouvants (le dessous d'une surface ou le revers d'une étendue). Ce genre d'expériences visuelles arrive toujours au moment où les représentations traditionnelles ne parviennent plus à satisfaire notre besoin d'au-delà.

L'infini d'un univers clos est la puissante dialectique à l'œuvre chez Nicolas Floc'h. *Deep sea* est l'un des chapitres de l'immense fable écosophique baptisée *Initium Maris*, instrument de travail d'une réflexion sur l'environnement, métaphore politique du regard porté sur la nature et proposition de rebattre les cartes et de débattre d'un monde possible.



© Nicolas Floc'h

Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Initium Maris, Deep Sea*, mission Chereef, canyon de Lampaul, golfe de Gascogne, - 864 m, neige marine, coraux isolés sur un replat rocheux, 2021.



© Nicolas Floc'h

Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Initium Maris, Deep Sea*, mission Chereef, canyon de Lampaul, golfe de Gascogne, - 1737 m, ripple-marks sur fond sédimenté, 2021.

Images réalisées à partir d'un dispositif photographique de Nicolas Floc'h placé sur le HROV Ariane, un robot sous-marin de la flotte océanographique française, lors des plongées de la mission Chereef. Production artconnexion, Ifremer, Feder Bretagne, Fondation de France.

Enjeux démocratiques et écologiques de la création

Corita Kent, une pop artiste américaine, avait distingué la puissance créatrice de l'activité artistique. Tandis qu'un artiste, expliquait-elle, est un spécialiste de tel ou tel médium, il existe un « esprit créatif » en chacun. Cela ne fait pas de nous des artistes, mais des personnes indépendantes, des individualités épanouies, les citoyens d'un pays libre.

JOËLLE ZASK

Maîtresse de conférences à l'Université Aix-Marseille en philosophie, membre de l'Institut universitaire de France (IUF)

Beaucoup d'artistes ont aujourd'hui à cœur de perpétuer, en général sans le savoir, le projet dont Corita Kent avait fait le centre de gravité de ses activités. Développer l'esprit créatif de chacun, telle devrait être en démocratie la fonction des institutions, de l'école, du gouvernement des choses et des humains. À défaut, les artistes prennent le relais. Lorsqu'ils emmènent des gens sur des chemins de traverse, leur placent une caméra, un appareil photo ou des pinces dans les mains, plantent des arbres, amendent un sol, cartographient un coin de forêt, ils contribuent à l'épanouissement de l'esprit créatif des participants.

Comme tout art, l'art dit « écologique » se noue à la participation. La force d'une démarche artistique réside dans la propriété qu'elle a de *mouvoir* un public. Le mouvement qu'elle instille dépend de la nature des prises qu'elle propose et de la manière dont chacun s'en saisit. Cela exclut la simple information, le spectacle, la contemplation, la consommation. Cela mène à agir. C'est aussi dans la nature d'un tableau « classique » que de s'offrir comme le point de départ d'une multitude d'expériences aussi individualisantes les unes que les autres. Le propre de l'art, disait Richard Serra au sujet de *Promenade* (*Monumenta* de 2008) est d'entraîner



Sister Corita Kent, *Power up*. Vue de l'exposition *We have no art, we do everything as well as we can*, 2018, dans le cadre de « À Cris Ouverts » (6^e édition des Ateliers de Rennes – biennale d'art contemporain, Passerelle Centre d'art contemporain, Brest).

© photo : Aurélien Mole. Courtesy Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles CA (USA)



© Edoard Richard/MAIF Illustration

les personnes à conduire, documenter et interpréter par eux-mêmes leur propre expérience.

Il y a entre une œuvre et un mode d'emploi une contradiction. Or si, par écologie, on entend la formation d'un milieu dans lequel tous les êtres bénéficient de leurs interactions réciproques de telle façon qu'ils réalisent ce qu'ils ont en propre tout en contribuant à la préservation de leur milieu commun, alors une œuvre d'art et le monde dont elle est à la fois la bénéficiaire et la fabricatrice s'en rapproche. Les artistes environnementaux ou écologiques qui font appel à l'expérience des participants n'apportent rien qui modifient en profondeur le fonctionnement des œuvres d'art en général. Leur particularité est qu'ils font de la création d'une interaction avec le monde extérieur le matériau même de leur travail.

Par exemple, le collectif de femmes péruviennes FIBRA avait remporté à l'unanimité le prix COAL¹ de 2021 au jury duquel j'avais participé. Nous avons tous été frappés par la justesse et la cohérence de leur démarche qui consistait à rencontrer la communauté indigène de Santa Clara d'Uchunya et, ensemble, à considérer la forêt en proie à la dévastation comme un partenaire à consulter, à écouter, à étudier, à la fois maîtresse et compagne.

Les sculptures en mycélium de *Ganoderma Lucidum* qui étaient proposées consistaient en des appareils un peu étranges qui permettaient d'établir une communication entre les êtres de la forêt et ses usagers humains, eux aussi malmenés par la déforestation, le palmier à

huile, l'extraction du pétrole. En mettant sur un pied d'égalité les êtres naturels et les traditions et usages de la communauté, au lieu de les mettre en opposition, le collectif s'avérait humaniste et écologique à la fois.

Plus anciennement, il y a l'exemple important du « *land reclamation artist* » Alan Sonfist qui sculptait le paysage en fonction de ce qu'il a été et aurait pu devenir s'il n'avait pas été saccagé par certaines activités humaines. Je pense en particulier à son œuvre *Circles of Time* (Tuscany, Italy, 1989) dont il disait qu'elle repose sur une démarche « démocratique »². Chaque anneau représente une période marquée par une culture en rapport avec une nature spécifique qui interagit avec la période suivante : « The park becomes the community. For me that is what determines the ultimate success of a public sculptures », dit-il.

Conclusion

Les questions écologiques, les démarches de participation démocratique et les œuvres d'art qui parviennent à fédérer un public persistant au cours du temps forment elles aussi des « Cercles de temps » dont on gagnerait à s'inspirer pour organiser le vivre ensemble en général. ■

Vue de l'exposition *Le Chant des Forêts*, MAIF Social Club, Paris, d'octobre 2022 à juillet 2023.

Le collectif FIBRA (Gabriela Flores del Pozo, Lucia Monge, Gianine Tabja) a reçu le PRIX COAL en 2021 pour son œuvre *Desbosque : desenterrando señales* (« Déforestation : déterrer des signaux »). Cette installation est réalisée à base de cosses de maïs, de blé et de mycélium de *Ganoderma Lucidum*, reproduisant des sons, des odeurs et des lumières de forêts en cours de destruction dans la région d'Ucayali, au Pérou. « Notre conversation passe par l'art. Nous discutons avec des humains, des non-humains, sur place, localement, avec des femmes mais aussi avec la forêt qui est notre partenaire et qui nous aide à communiquer ou à rendre communicants nos objets de communication qui ne communiquent plus du tout » (collectif FIBRA).

1. Voir dans ce numéro l'article de Maxime Gueudet, p. 84.

2. <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/interview-with-alan-sonfist-john-k.html>

Demander à la fleur qui elle est

Entretien avec Vinciane Despret

La pensée occidentale a, à l’instar de Descartes et de son *animal machine*, construit un récit dans lequel l’être humain est situé tout en haut de la pyramide du vivant. En partant d’une œuvre du plasticien britannique Marcus Coates, la philosophe Vinciane Despret pose l’hypothèse qu’en faisant appel au sensible et au jeu, l’artiste réussit là où les sciences échouent souvent : rendre tangible un monde où sont abolies les hiérarchies entre les espèces.

DAVID MOINARD

Commissaire d’expositions indépendant,
directeur artistique du Sentier des
lauzes en Ardèche

VINCIANE DESPRET

Professeure à l’Université de Liège
et à l’Université libre de Bruxelles en
philosophie des sciences

David Moinard – Lorsque je t’ai fait découvrir l’installation vidéo de Marcus Coates *Dawn Chorus* « Chœur de l’aube », j’ai tout de suite observé chez toi un état de sidération joyeuse.

Vinciane Despret – Oui. Là, d’un seul coup, j’ai rencontré un complice, quelqu’un qui a décidé de faire de la beauté avec du rire. J’ai découvert un frère. J’ai eu l’impression que Marcus Coates trouvait de la joie à croiser son regard d’artiste à ces situations désopilantes, hors cadre, où des gens sont mis dans des positions dans lesquelles ils ne sont pas du tout

habituellement et sans jamais les ridiculiser ; or ça, c’est extraordinaire. Celui qui arrive à retourner une situation pleine de mesquinerie, d’énervement, où la générosité n’a pas de place, et d’en faire un moment léger et joyeux, ça c’est un frère !

DM – Ce que j’aime dans cette pièce est qu’elle part d’une intuition totale et d’une succession de ratages. Depuis son enfance, Marcus Coates a échoué à imiter des oiseaux. Ce qu’il tente est issu de multiples frustrations.



Marcus Coates, *Nature Calendar*,
Les Extatiques (Paris, La Défense,
La Seine Musicale,
Hauts-de-Seine), 2022.

© Martin Argyroglou, 2022

VD – Cette œuvre part d'un échec pleinement assumé.

Quand je l'ai découverte et qu'ensuite je me suis intéressée à son travail, j'ai notamment retenu une œuvre dans laquelle il se transformait en cerf. Il s'était fabriqué des sabots afin de laisser des empreintes derrière lui. On n'a aucun mal à l'imaginer, comme un gamin, croyant dur comme fer qu'il est réellement un cerf ! Ici, on ne sait pas où est le décalage entre sérieux et humour. Poser la question « fait-il ça sérieusement ou le fait-il dans un esprit de dérision ? » est une question d'adulte, inutile. C'est comme pour le fameux doudou de Winnicott : poser la question de l'existence tangible de son doudou à un petit enfant est une mauvaise idée. Quand j'étais petite, il y avait un arbre couché dans le jardin qui était mon cheval. Il était objectivement « raté » comme cheval puisqu'il n'avait ni oreilles, ni queue, ni crins, mais une fois que j'étais dessus, il n'avait rien de raté. Chez Marcus Coates, c'est du même ordre, on sent qu'il est dedans et qu'il le fait le mieux qu'il peut.

J'ai l'habitude de dire que le jeu est ce qui émancipe les choses de leur être. J'ai l'impression que dans son *Chœur de l'aube*, Marcus Coates émancipe les gens de leur être tout comme il émancipe les chants des oiseaux.

DM – Quand tu évoques le jeu, je repense à une autre œuvre de Marcus Coates, *Nature Calendar*. L'œuvre consiste à afficher des faits réels se déroulant dans la biodiversité – une femelle hérisson qui met bas, une espèce d'oiseau qui entame sa migration, un type de champignon qui sort de terre, etc. – sur des écrans publicitaires ou d'informations, à la manière des *breaking news*.

Marcus Coates

Artiste britannique né en 1968, Marcus Coates a un parcours singulier qui l'a fait passer de l'ornithologie à l'art contemporain. Ses œuvres d'une grande diversité prennent la forme de performances, d'installations sonores et vidéos, de sculptures et s'emploient souvent à expérimenter des rituels chamaniques dans une tentative de communication avec le monde naturel. C'est précisément ce qu'il met en œuvre avec *Dawn Chorus* « Le chœur de l'aube ». Fasciné depuis l'enfance par le chant des oiseaux, l'artiste a pourtant échoué à en imiter les trilles malgré de nombreuses tentatives. Dans son obsession à vouloir percer un secret dans ce langage

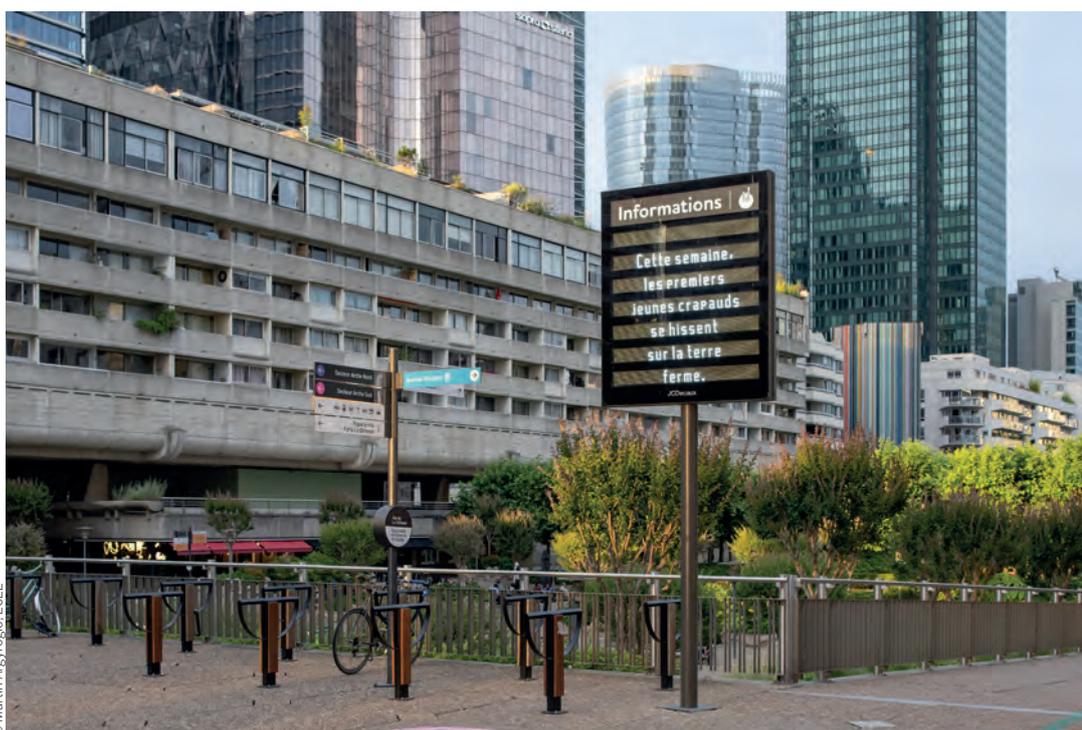
qui nous est étranger, il a, un jour, ralenti le son qu'il avait enregistré du chant d'un oiseau, comme il l'aurait fait pour mieux comprendre une voix humaine parlant une langue qu'il ne maîtriserait pas très bien. C'est alors qu'il s'est aperçu que, s'il ne pouvait en déceler un sens à proprement parler, il s'approchait néanmoins d'un son familier, tout à coup assez facile à imiter. En enregistrant sa propre voix imitant le chant ralenti de l'oiseau et en l'accéléralant à nouveau, a retenti à ses oreilles, de manière incroyablement réaliste, le chant original.

<https://www.youtube.com/watch?v=zFluIhdCZmY>

VD – Ce que tu décris là, c'est le carnaval. Le carnaval, c'est quand les petits deviennent grands, les rois des bouffons, les paysans des rois. J'ai compris le concept de « déterritorialisation » de Deleuze¹ lorsque j'ai réalisé que c'était le carnaval. Lorsqu'on sort d'un agencement qui nous procurait une identité propre entourée d'autres identités stables pour entrer dans un autre agencement où tout est modifié – ce qui nous fait devenir un autre avec une autre subjectivité –, on se déterritorialise. *Nature Calendar* est un carnaval de l'information comme *Dawn Chorus* est un carnaval des animaux. Lorsqu'il prend les gens dans leur « milieu naturel », où les placent-ils ? au volant d'une voiture, à se détendre dans une baignoire, assis en caleçon sur le lit d'une chambre d'hôtel, etc. Considérer ainsi le milieu naturel en ces situations hautement culturelles et artificielles procède du carnaval : l'œuvre est un moment magique où tout ce qui est s'inverse.

DM – Ça m'évoque encore une œuvre d'un autre artiste, Jan Kopp. J'y pense car elle est pour moi un carnaval poétique. *Le jeu sans fin* consiste en un

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, 1972.



Marcus Coates, *Nature Calendar*, Les Extatiques (Paris, La Défense, La Seine Musicale, Hauts-de-Seine), 2022.



© Robert Fessler – Kunstraum Dornbirn

Jan Kopp, *Le jeu sans fin*, 2010.
Production Kunstraum Dornbirn/Frac
Alsace/Abbaye de Maubuisson.

vaste socle couvert de billes que viennent frapper des pendules de Foucault suspendus, le tout formant un paysage mû par la rotation de la Terre.

VD – Ce qui me plaît dans les œuvres dont tu me parles est qu'elles réactivent l'enfant qu'on était, ou plutôt l'enfant qu'on aurait aimé être. Elles réactivent quelque chose de l'enfant qui reconnaît dans l'adulte la capacité de jouer, d'être maladroit ou empoté, d'être dans l'approximation. Peut-être que ce à quoi parviennent ces « artistes frères carnavalesques », c'est précisément de nous ramener à l'enfance. Le fait qu'un artiste affirme et assume qu'il n'y a rien de symbolique

dans son travail fait que des gens peuvent surcharger l'œuvre non pas d'interprétations, mais de fictions et de fabulations. Moins une œuvre est symbolique, moins on dit ce qu'elle doit dire, plus les gens peuvent se l'approprier, dans un mode qui leur est propre et qui est souvent très intelligent.

Les enfants ont un don extraordinaire pour voir le monde comme animé. L'œuvre de Jan Kopp que tu cites en exemple rejoint précisément cette capacité de l'enfant à voir la capacité d'animation de chaque être, qui va avoir un effet sur une chose qui va avoir un effet sur autre chose, etc. La conscience de cette cascade d'effets est, je pense, propre à l'enfance. Ces œuvres dont tu parles relèvent de cette espèce de nostalgie miraculeuse; elles réactivent, chez l'adulte que nous sommes, la possibilité de voir un monde comme animé et en interactions constantes. Il y a un moment charnière – et triste – dans l'éducation qu'on impose aux enfants. Ça m'a sauté aux yeux quand un ami m'a dit que sa fille ne distinguait pas les choses et les gens. Il a considéré comme problématique que sa fille lui demande, en lui désignant une fleur dans un jardin: « C'est qui? » Mon ami a cru bon de la corriger en lui disant que pour une fleur, il fallait dire: « C'est quoi? » Alors que la seule réponse plausible qu'il aurait dû lui faire aurait été: « demande-lui, demande à la fleur qui elle est. » ■

Moins une œuvre est symbolique,
moins on dit ce qu'elle doit dire,
plus les gens peuvent se l'approprier,
dans un mode qui leur est propre
et qui est souvent très intelligent.

Tout se transforme en permanence

Entretien avec Gilles Clément

Créateur dès les années 1970 de jardins tel le mythique « jardin en mouvement » à La Vallée dans la Creuse, Gilles Clément est aussi un créateur de concepts (le « jardin planétaire », le « tiers-paysage », etc.). Pour éveiller les esprits, le jardinier enseigne, écrit, dessine et conçoit aussi des expositions. Ainsi nous aide-t-il à nous saisir de cet « hyperobjet » qu'est la planète Terre et à agir partout où c'est possible.

Guy Tortosa – Tu as toujours revendiqué le nom de « jardinier » de préférence à celui de « paysagiste ». Pourquoi ?

Gilles Clément – Un jardinier crée obligatoirement des paysages. Parfois à très modeste échelle, parfois à des échelles territoriales de grande ampleur.

Mais il ne réalise ces œuvres qu'à partir du vivant. Rien de semblable pour le paysagiste qui peut réaliser les paysages dont il est le concepteur avec des matériaux neutres : du béton, du bois, de l'asphalte...

Pour cette raison je préfère dire que je suis jardinier.

Comment définis-tu l'écologie ?

Le mot « écologie » proposé par Ernst Haeckel¹ à partir de deux mots issus du grec ancien – *oikos* (« maison, patrimoine, habitat ») et *logos* (« discours,

raison ») – désigne d'emblée le lieu de la rencontre entre les êtres vivants et leurs comportements dans un biotope déterminé.

Le regard sur le « vivant » à partir de l'écologie nous permet de réaliser que pratiquement tous les êtres vivants sont liés entre eux et que chacun d'eux dépend de tous les autres.

Bernard Stiegler écrivait qu'« économiser signifie prendre soin ». Que t'inspirent ces mots ?

Le mot « économie » est enlisé dans un monde de calculateurs effrénés où tout doit se transformer en monnaie marchande.

Il n'est jamais question de la non-dépense alors que l'économie résulte en principe d'une stratégie visant à ne pas développer les dépenses reconnues comme inutiles. Tout le contraire de la névrose consummatrice.

GUY TORTOSA

Inspecteur, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, ministère de la Culture

GILLES CLÉMENT

Jardinier, paysagiste, botaniste, entomologiste, biologiste et écrivain français

1. Biologiste, philosophe et libre penseur allemand né à Potsdam en 1834 et mort à léna en 1919, Ernst Haeckel invente le terme « écologie » en 1866.

2. Bernard Stiegler, *Ce qui vaut la peine d'être vécu, De la pharmacologie*, Flammarion, 2010.

Gilles Clément, *Le jardin planétaire*. Tourbière importée de Fontainebleau et remise sur site à la fin de l'exposition (« Écosystème émergent » comprenant des plantes carnivores américaines récemment installées en Europe et des plantes installées depuis longtemps). *Le jardin planétaire*, exposition inaugurale du passage dans le nouveau millénaire, Établissement public du parc et de la Villette (EPPGHV), Paris, 1999-2000.



© Gilles Clément

3. Gilles Clément, *Thomas et le Voyageur*, Albin Michel, 1997.

4. Le concept de « jardin planétaire » avait déjà été formulé par Gilles Clément dans *Le jardin planétaire* (avec Claude Eveno), L'Aube, 1997 (rééd. 1999). Édité par Albin Michel, le beau catalogue de l'exposition de la grande halle de la Villette est épuisé.

5. Fait assez rare à l'époque, conçue avec Raymond Sarti, la scénographie de l'exposition fut réalisée pour être entièrement réutilisable. Nés au lendemain de l'exposition, des jardins dits « passagers » sont présentés aujourd'hui comme la prémisse de la stratégie « Responsabilité sociétale des entreprises » (RSE) de l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette (EPPGHL) qui prévoit de leur associer prochainement une zone de biodiversité de 1 000 m².

Véritable inventaire d'« écosavoirs » scientifiques aussi bien que paysans, l'exposition dont tu as été le commissaire lors du passage de l'an 2000 s'intitulait Le jardin planétaire. Comment est-elle née ?

Alors directeur de la grande halle et du parc de la Villette, Bernard Latarjet avait lu *Thomas et le Voyageur*³. Ce roman l'avait intéressé. Il m'a demandé en 1998 si je pouvais faire un synopsis à partir de là sur le thème du « développement durable » pour une exposition prévue fin 1999. J'ai dit non, pas question d'utiliser cette expression. « Développement » signifie croissance absurde dans l'espace fini de la planète Terre. La durabilité n'existe pas, tout se transforme en permanence. J'ai alors proposé « Jardin planétaire » en expliquant pourquoi⁴... Il a été d'accord. Je lui dois beaucoup. Sans cette exposition, la notion importante de « jardin planétaire » n'aurait pas eu autant d'écho.

Il y était question de la « finitude écologique » ?

L'exposition abordait les mécanismes d'émergence de la biodiversité et de la diversité culturelle.

Elle combinait les deux en parlant des mécanismes de l'évolution, des risques d'effondrement, des changements climatiques... mais aussi des solutions pour modifier les techniques d'exploitation du vivant en privilégiant celles qui ne le détruisent pas.

C'était une exposition écoresponsable ?

Exposition forcément écoresponsable.

De quelle manière ?

La première partie abordait la diversité biologique avec ses aléas, son évolution, son exploitation. La seconde et la troisième parties montraient comment il est possible d'envisager des modes de vie et d'exploitation du vivant sans détruire cette biodiversité et sans altérer la qualité biologique des milieux de vie : sol, air, eau⁵. Le tout en se basant sur des exemples concrets. En particulier ceux de la gestion mise en œuvre pour la ville de Curitiba au Brésil.

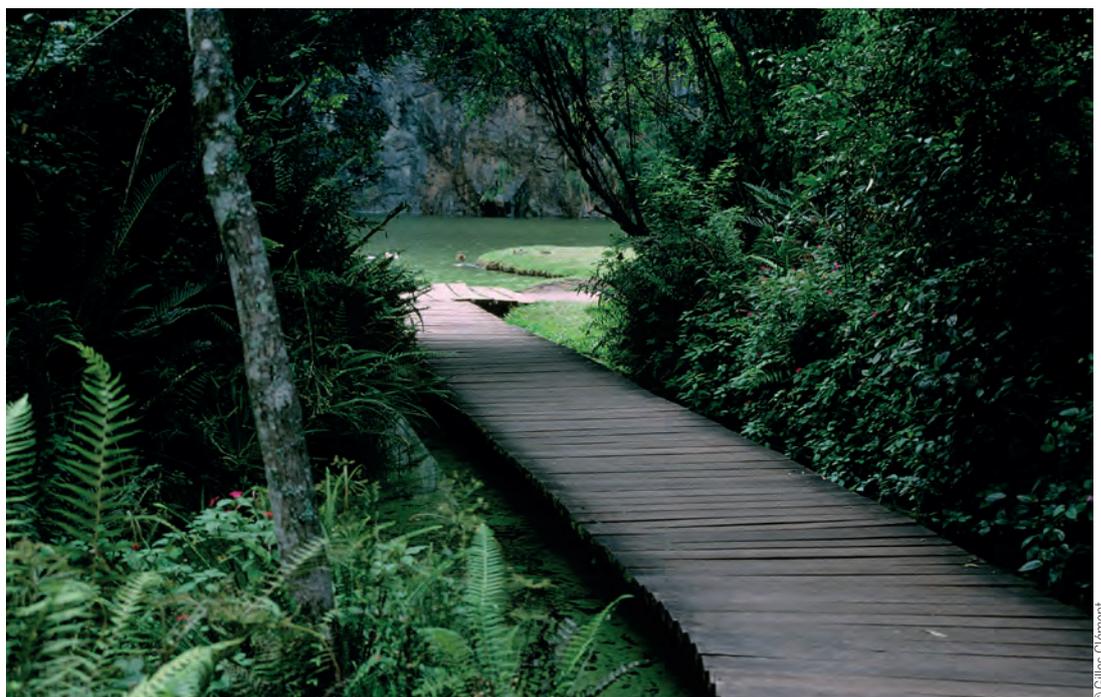
Les exemples choisis dans la seconde partie montraient comment on produit et distribue localement, comment on recycle tous les matériaux. À Curitiba, les enfants fabriquent des maquettes avec du papier luisant difficile à recycler. Un lieu de pédagogie de la gestion écologique est installé dans une ancienne carrière.

On montrait aussi des vidéos sur les énergies renouvelables et sur la récupération de l'eau dans le désert d'Atacama à Chugungo où existe le « jardinier des nuages », celui qui accélère la chute des gouttes d'eau venues de la condensation des gouttelettes sur un grand filet tendu face aux vents venus de l'océan, etc.



© Gilles Clément

Gilles Clément, *Le jardin planétaire*. Lieu de pédagogie à Curitiba, État du Paraná, Brésil.



© Gilles Clément

Gilles Clément, *Le jardin planétaire*. Accès à une ancienne carrière, Curitiba, État du Paraná, Brésil.

Que représentent l'enseignement, auquel tu continues d'accorder beaucoup d'importance⁶, ou l'écriture et la conception d'expositions ? Des manières de jardiner autrement, de mettre en place un nouveau « partage du sensible » ?

Les expositions, les ateliers et autres formes d'enseignements, les écritures ou les dessins, toutes ces activités ont pour objectif d'exprimer le constat d'une observation du vivant en rendant accessible la compréhension des échanges vitaux entre les représentants de la vie : écosystèmes dont *Homo sapiens*, fragile animal, est entièrement dépendant. Encore faut-il choisir les mots et les images accessibles à tous pour être entendu sans être considéré comme un « expert » abscons.

En partie écrit à l'occasion de tes séjours dans le Centre d'art et du paysage de Vassivière, Manifeste du Tiers paysage⁷ définit le « tiers paysage » comme un « fragment indéfini du jardin planétaire ». Tu proposes d'« instruire l'esprit du non-faire comme on instruit celui du faire ». Est-ce à dire qu'il faut apprendre à être désœuvrés ?

Ne rien faire matériellement ne signifie pas forcément être désœuvré. On peut imaginer l'usage du temps par une poly-activité où le « faire » se traduit en réalité par des activités qui mettent en œuvre nos fonctions immatérielles ou presque immatérielles : le dessin, l'écriture, la musique, etc. Il n'y a pas lieu de dévaloriser le temps passé à ne pas produire systématiquement des objets marchands.

Tu as été président du Pôle d'exploration des Ressources urbaines (PEROU). Qu'est-ce qui a motivé cet engagement ?

Invité par Sébastien Thiéry, directeur du PEROU, suite à sa lecture du *Manifeste du Tiers paysage*, d'*Éloge des vagabondes* et d'autres ouvrages dans lesquels la question du « brassage planétaire » était mise en avant, j'ai accepté de présider l'association.

Fonction difficile à tenir dans le temps à cause d'un agenda déjà trop chargé.

Mais je continue à suivre l'évolution du PEROU avec intérêt et respect.

Le dernier projet du PEROU vise à faire reconnaître « l'acte d'hospitalité » comme patrimoine immatériel par l'Unesco et à faire advenir un « really-made pour le XXI^e siècle », Le navire avenir : un navire de sauvetage en mer pensé pour être également une œuvre d'art afin d'obtenir peut-être une protection renforcée. Qu'en penses-tu ?

Nous ne pouvons pas envisager le futur avec une vision fixiste de l'usage du temps et de l'espace.

Les migrations ont toujours existé. Elles s'accéléraient à cause des changements climatiques rapides et des tensions guerrières. Le déplacement vital répond à la question : comment faire pour vivre ? Par opportunisme biologique, il faut changer de territoire lorsque la vie devient impossible.



© Gilles Clément

Gilles Clément, *Tiers-paysage boisé sur le plateau de Millevalches*, Limousin, France.

Le navire du PEROU se positionne au cœur du sujet. On ne peut abandonner les humains en péril en fermant les yeux sur la réalité des situations de migrations obligatoires.

Peut-on créer l'avenir ?

Créer l'avenir n'est pas une question que l'on doit se poser avec obligation car on ne cesse de transformer le présent sans en avoir conscience.

On peut cependant imaginer de proposer un véritable projet politique avec un objectif d'équilibre entre les peuples.

Dans le contexte planétaire actuel, il n'existe aucun projet politique réel. Tout est conduit par la loi du marché.

La création est-elle politique ?

La création est toujours politique : elle modifie le regard que l'on porte sur le monde. Sinon, ce n'est pas une création mais une répétition.

Quel type de jardinage pourrait renouveler le monde : la permaculture, l'agroécologie, les jardins-forêts ou les jardins partagés ?

Il n'y a pas de mot précis pour désigner un type de jardinage capable de renouveler le monde. Toutes les techniques sont acceptables dès lors que l'on ne tue pas !

Comment faire pour exploiter un sol, se nourrir et s'apaiser sans détruire le vivant avec lequel on est en relation ?

Aujourd'hui, compte tenu des techniques destructrices d'exploitation et de gestion du territoire mises en place dans le seul but de la rentabilité, on peut penser que le principe d'exploiter sans détruire apparaîtrait comme une révolution.

Que t'inspire la notion d'« utopie concrète » ?

Passer du rêve à la faisabilité du projet, c'est rendre concrète une utopie sans pour autant abandonner le rêve.

Il n'y a pas de projet sans rêve. ■

6. Gilles Clément est professeur émérite à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles (ENSP) et titulaire de la chaire de création artistique au Collège de France (2011-2012). Entre autres projets liés à l'enseignement, il a parrainé la licence professionnelle « Aménagements paysagers et design des milieux anthropisés », ouverte en 2017 à Limoges, fruit d'une collaboration entre le lycée agricole Les Vaseix, la Faculté de lettres et sciences humaines de l'université de Limoges, le lycée de l'horticulture et du paysage de Murat à Voussac et la Fédération compagnonnique des métiers du bâtiment. Il a également inspiré la création de plusieurs « écoles du jardin planétaire » à Limoges (Haute-Vienne), Saint-Gilles-le-Haut (La Réunion), Viry-Châtillon (Essonne), Arc-et-Senans (Doubs) et, la plus récente, Brezoi (Carpates, Roumanie).

7. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet Objet, 2004 (rééd. augmentée chez Sens & Tonka, 2014).

Les mains dans la boue, les joues contre l'écorce – Alliances écoféministes

Depuis quelques années, les pensées écoféministes trouvent une place et un rôle importants au sein des pratiques artistiques à l'échelle internationale. Des pensées trop longtemps boudées, voire ignorées, en France. Pourtant, grâce aux engagements et aux nombreuses publications de Françoise d'Eaubonne¹, une partie de l'histoire écoféministe s'écrit justement en France.

JULIE CRENN

Docteure en histoire de l'art,
commissaire d'expositions indépendante

Pistil Paeonia, *Installation rituelle*.
Vue de l'exposition collective *Redevenir autochtones*, Centre d'art contemporain de Lacoux, 2021.

Avant la création du terme écoféminisme en 1974, les pensées et les pratiques écoféministes trouvent des origines plurielles et ancestrales. Conscientes des violences et des extractions mutuelles, les femmes détiennent un ensemble de savoirs et de pouvoirs qui est constamment réprimé par le système patriarcal.

Les mouvements écoféministes éclosent à une période, les années 1960-1970, où se jouent des révolutions sociales, sexuelles, écologiques, raciales et

générées. Une période où se multiplient les guerres, les essais nucléaires, les pratiques intensives et toxiques. Une période où les pays colonisés prennent aussi leur indépendance. Une période de bouleversements tout autant émancipateurs que meurtriers.

Dans une perspective intersectionnelle, les écoféministes conjuguent les luttes féministes, post-coloniales et écologiques. Elles créent une alliance inédite entre les matérialistes, les essentialistes et les



© Bruno Pouille

spiritualistes, car ses actrices et ses acteurs portent une même lutte : en finir avec l'hétéropatriarchie capitaliste, le despotisme néolibéral et les idéologies qui servent les oppressions, qui justifient les violences et la destruction.

En finir avec ces puissants moteurs de destruction, de guerre, d'exploitation, de colonisation, de viol, d'épuisement, de meurtre non seulement des femmes, mais aussi des corps que les dominants se plaisent à nommer les minorités, par conséquent le vivant dans son ensemble. En finir aussi avec une pensée collective qui réduit le vivant à une simple ressource dont les humaines et les humains pourraient disposer sans réserve.

À partir de positions éthiques et politiques affirmées, il nous faut réapprendre la coexistence et l'interdépendance. Au même titre que tous les êtres vivants, nous vivons au sein d'un écosystème où chacun est dépendant de l'autre : nos actions, nos lois, nos indifférences, nos silences ou nos jugements ont des incidences directes (visibles) et indirectes (invisibles).

En ce sens, les mouvements écoféministes sont actuellement amplifiés, non seulement sur les terrains militants et activistes, mais aussi sur les plans théoriques et artistiques. Ils sont motivés par des visions intersectionnelles où les préoccupations des années 1960-1970 restent inchangées.

Ils représentent des outils d'émancipation pour en finir avec « le monologue de la civilisation patriarcale² » : sexiste, classiste, raciste, validiste, extractiviste, féminicide, toxique et tant d'autres qualificatifs mortifères et excluants.

Il s'agit alors d'alerter et de refuser l'autorité d'une pensée dominante en se (re)connectant au vivant par l'écoute, la lenteur, l'attention, l'empathie, le soin, le rituel, le chant, la manifestation, la défense de zones spécifiques, etc. La connexion est aussi personnelle que collective.

Les exemples artistiques sont nombreux, nous pouvons citer les films écosociaux de Zheng Bo, où les humains font corps avec une forêt taïwanaise.

À chaque fois, les corps sont affectés par leurs milieux, leurs histoires, leurs expériences et leurs relations avec tous les êtres vivants : sans exclusion, sans hiérarchie et sans violence.



Annabel Guérédrat, *Beloved Baby*, performance, novembre 2019.

Aniara Rodado entremêle les savoirs sorcières, cyberféministes et décoloniaux pour suivre le chemin de l'eucalyptus. À la Martinique, Annabel Guérédrat enlase les sargasses³, algues toxiques résultant de l'usage intensif de pesticides dans les plantations.

En Guyane, Tabita Rezaire est à la fois artiste, professeure de yoga, doula et agricultrice. Au cœur de la forêt amazonienne, elle a fondé Amakaba, un centre de sagesse de la terre, du corps et du ciel, où les pratiques sont croisées. Dans le Limousin, Pistil Paeonia enseigne et pratique les rituels sorcières pour saisir le « pouvoir-du-dedans » (Starhawk).

Les chorégraphies de Betty Tchomanga engendrent l'incarnation de mythologies ancestrales et de réalités invisibles liées au vivant.

À chaque fois, les corps sont affectés par leurs milieux, leurs histoires, leurs expériences et leurs relations avec tous les êtres vivants : sans exclusion, sans hiérarchie et sans violence. Des relations où la tendresse radicale est toujours nourrie de gestes et de discours critiques. Les actrices et les acteurs des mouvements écoféministes réclament (*reclaim*) avec force une réappropriation de leurs corps, de leurs savoirs, de leurs représentations, de leurs rituels, de leurs histoires et de leurs paroles. ■

1. Pour la production prolifique de Françoise d'Eaubonne (1920-2005), cofondatrice du Mouvement de libération des femmes (MLF) et de l'association Écologie et Féminisme en 1978, on pourra relire, entre autres ouvrages : *Le féminisme ou la mort*, Horay, 1974 ; *Le sexocide des sorcières* [1999], Au diable Vauvert, coll. « Nouvelles Lunes », réédition de 2023. Et consulter le livre de Caroline Lejeune, *Françoise d'Eaubonne. Naissance de l'écoféminisme*, Presses universitaires de France, 2021, 90 p.

2. Carla Lonzi, *Nous crachons sur Hegel. Écrits féministes*, Nous, 2023, p. 15.

3. Voir dans ce numéro le focus de Julie Crenn, p. 57.

Sauver le monde

En 2007, j'étais dans un avion de Melbourne à Paris. Nous venions de jouer *The show must go on* (2001). Et dans l'un des journaux offerts à bord, j'ai lu un article disant qu'à cause du réchauffement de la planète, tout le monde devait réduire ses émissions de CO₂. Dans l'avion, avec moi, il y avait les vingt danseurs de la compagnie, c'est à ce moment précis que j'ai eu l'idée qu'à partir de ce moment-là, nous ne voyagerions plus avec toute la compagnie, mais que seulement deux de ses interprètes partiraient remonter la pièce à l'étranger avec des danseurs locaux.



Gala, un spectacle de Jérôme Bel.

© Herman Sorgeloos

JÉRÔME BEL
Chorégraphe

Ce fut ma première action en matière d'écologie. Je suis végétarien depuis des années mais ce n'est que plus tard que j'apprendrais que mon régime est vertueux en matière d'écologie.

Il en va de même pour mes spectacles, mon esthétique en général, qui, parce qu'ils sont une critique du consumérisme et de son corollaire le capitalisme, ne produisent jamais d'objets, comme de nouveaux costumes ou des scénographies polluants.

En 2014, une programmatrice d'un théâtre parisien me parle d'un spectacle sur l'écologie qu'elle a invité. Enthousiasmé par la nouvelle, je demande d'où vient cette compagnie. Elle me répond qu'elle vient d'Australie... À ce moment précis, quelque chose se fissure en moi, il y a un truc qui cloche : comment peut-on

exprimer une chose de façon artistique tout en produisant exactement son contraire ?

En février 2019, je suis dans mon appartement à Paris. J'y ajuste le chauffage afin d'économiser autant d'énergie que possible pour réduire mon empreinte carbone (j'ai fait des années auparavant des travaux d'isolation très performants). Soudain, je prends conscience qu'au même moment deux de mes assistants sont dans un avion qui revient de Hong-Kong où ils viennent de remonter la pièce *Gala* avec des danseurs locaux et deux autres assistantes sont, elles, dans un autre avion à destination de Lima afin d'y remonter la même pièce. C'est alors que je me dis que je suis un hypocrite, que je me mens à moi-même. Je tombe alors dans une grave dépression pendant plusieurs semaines



© José Frade

jusqu'à en arriver à la conclusion que mon travail ne peut pas continuer à polluer ainsi en participant au réchauffement climatique et je décide que ni moi ni la compagnie ne prendront plus l'avion.

À l'époque, je commençais les répétitions de la pièce *Isadora Duncan* à Paris avec la danseuse française Elisabeth Schwartz et j'ai eu l'idée de faire une autre version de la pièce à New York avec une autre danseuse duncanienne que j'avais repérée sur internet, Catherine Gallant. Il y aurait donc deux versions de la pièce : une qui tournerait en Europe et une autre dans le nord-est des États-Unis, toutes deux ne voyageant qu'en train.

Pour les autres spectacles les plus demandés à l'étranger, tels que *The show must go on* et *Gala*, nous travaillons avec des chorégraphes locaux dans les villes qui invitent ces pièces (Taipei, Buenos Aires, Miami, etc.), afin que ces chorégraphes puissent les mettre en scène à partir de transcriptions, de vidéos et de répétitions en téléconférence.

J'envisage d'autres procédures telles que travailler cette fois en écrivant des partitions qui me permettront, je l'espère, de ne plus rencontrer du tout leurs interprètes.

Le milieu chorégraphique est malheureusement complètement coincé dans le système de mondialisation extrême prévalant dans la soi-disant « danse contemporaine » et qui produit une épouvantable empreinte carbone. Je pense, hélas, que la plupart des personnes que je connais, qui ont une position dominante dans le champ chorégraphique en tant qu'artistes ou directeurs de théâtre ou de festival, qui ont mon âge (la cinquantaine...) ou plus, ne changeront rien.

Ils sont prisonniers d'un système qu'ils ne veulent pas remettre en question. C'est assez insupportable car ils tiennent des discours écologiques, signent des pétitions... sans produire aucune action. Ils ne sont pas du tout différents des politiciens actuels. Personne

Gala, un spectacle de Jérôme Bel.

Isadora Duncan, un spectacle de Jérôme Bel.



© Camille Blake

n'est prêt à perdre le moindre de ses privilèges alors que la catastrophe est imminente. Il me semble que c'est précisément ce système qu'il faut déconstruire et réformer. Par exemple, il y a cette salle de concert en Suède, à Helsingborg, qui invite uniquement des orchestres et des musiciens qui acceptent de voyager en train.

Récemment, à Vienne (où je m'étais rendu en train), j'assistais à un spectacle qui n'était pas très intéressant et tout d'un coup, j'ai commencé à « calculer » l'empreinte carbone du spectacle qui se déroulait sous mes yeux : le nombre de danseurs sur scène, leurs voyages intercontinentaux pour venir à Vienne, les costumes, le décor, le nombre de techniciens en régie, etc.

Et je me suis rendu compte que je regardais l'enfer : je regardais la fonte des glaces, je regardais les tempêtes violentes ravageant les habitations, les incendies et subséquemment les millions de réfugiées et réfugiés climatiques qui allaient avoir une vie misérable, sinon

périr purement et simplement, les régimes autoritaires élus dans nos démocraties libérales afin d'empêcher l'afflux de ces mêmes réfugiés, etc.

Je me suis aperçu qu'il y avait soudainement un nouveau paradigme dans mon jugement esthétique : si un spectacle auquel j'assistais ne prend pas en compte la question de l'écologie dans sa réalisation en faisant comme si de rien n'était (trop de costumes, trop d'objets, trop de décors, trop de voyages, etc.), il ne me donne pas de plaisir, je le trouve mauvais.

Je ne vais donc plus voir les spectacles calibrés pour les tournées internationales, à la place je vais voir les œuvres des jeunes gens qui travaillent dans ma zone géographique.

Comment puis-je faire confiance à un chorégraphe, à un metteur en scène, à une compagnie de danse ou de théâtre qui contribue au réchauffement climatique ? Ce sont des gens qui ne pensent pas le monde, qui ne voient pas ce qui se passe. Comment leurs spectacles peuvent-ils avoir une quelconque valeur ? ■

Bibliographie

Kaatje De Geest, Carmen Hornbostel et Milo Rau, *Why Theatre?*, Verbrecher Verlag, 2020.

ADAPTER JÉRÔME BEL EN MARTINIQUE :

EXPÉRIMENTER DE NOUVEAUX MODES DE PRODUCTION/DIFFUSION

AGNÈS BRETEL

Conseillère spectacle vivant, coopération régionale et internationale, Direction des affaires culturelles (DAC) Martinique, ministère de la Culture

Jérôme Bel, conférence « auto-bio-choréo-graphique » créée en 2021¹, cristallise ce qui fonde la pensée de son auteur. Elle a été reprise depuis sa création dans le monde entier², toujours dans la langue du pays, par une artiste locale ou un artiste local, pour les évidentes raisons écologiques que porte la Compagnie.

Fin 2022, Jérôme Bel invite Véronique Defranoux³ à tenter l'aventure en Martinique.

Quelle est la langue du pays Martinique ? Le créole, langue vernaculaire de résistance, marqueur d'identité afro-descendante, langue officielle depuis peu et parlée au quotidien par de nombreux locuteurs ? Le français, langue des colonisateurs, langue d'un quotidien plus « administratif », connue par tous les habitants ?

La rencontre entre Véronique Defranoux et Simone Lagrand⁴ est décisive : c'est en créole et en français que la pièce se jouera, dans une langue métissée et respectueuse des intentions de l'auteur, comprise de tous.

Aux Antilles, la diversité n'a pas la même couleur qu'à d'autres endroits

du monde : quinze amateurs et professionnels d'âges, de morphologies, de genres différents reprendront des extraits d'œuvres choisis par l'auteur et partie intégrante du score envoyé pour le remontage. Ils tisseront le récit d'une histoire et de filiations rarement nommées, géographiquement et culturellement lointaines.

La Direction des affaires culturelles de la Martinique (DAC Martinique) accompagne ce projet à l'aune des dimensions d'écoresponsabilité, de respect des droits culturels, et à l'aide des outils à sa disposition pour mieux produire et mieux diffuser⁵ – aide déconcentrée au spectacle vivant et à la traduction du texte en créole, subvention complémentaire offrant aux assistants en visioconférence et aux interprètes amateurs et professionnels une rémunération équitable. Portée également par la Scène nationale Tropiques-Atrium, l'aventure ultramarine de *Jérôme Bel* promet de belles échappées à l'automne 2023 ! ■

1. Si, en forme de palimpseste, *Jérôme Bel 2021*, s'inscrit dans *Jérôme Bel*, pièce fondatrice de son répertoire créé en 1995 pour cinq danseurs, l'auteur reprend ici, à son compte, la forme portrait qu'il a appliquée à de nombreuses personnalités depuis 2004 et la forme portrait à distance mise en œuvre depuis 2019.

2. La pièce *Jérôme Bel* a été remontée à ce jour en Suisse, aux États-Unis, en Belgique, au Mexique, en Allemagne, en Argentine, aux Pays-Bas, en Uruguay, au Brésil et au Pérou. Les prochains remontages, en dehors de celui en Martinique, se dérouleront en Roumanie, en Corée du Sud, en Croatie, en Hongrie, au Chili, en Chine, en Italie, et en Suède.

3. Véronique Defranoux vit en Martinique depuis neuf ans. Interprète de Bob Wilson, de la compagnie DCA / Philippe Découfflé entre 1988 et 1992, elle a assisté ce dernier aux côtés de Jérôme Bel pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'Albertville. Elle a également accompagné ponctuellement DCA jusqu'à l'événement *Tout doit disparaître* au Théâtre national de Chaillot en 2019. Aujourd'hui, elle enseigne le Pilates® et collabore avec le Collectif 13 et la compagnie Art&Fact en Martinique.

4. Simone Lagrand est auteure, poétesse et performeuse : lauréate du dispositif *Mondes nouveaux* en 2022, elle conçoit *PAWÓLOTEK*, s'interrogeant sur le devenir de la langue créole, et réalise une série d'entretiens avec des Martiniquaises et des Martiniquais prenant la forme d'un site internet.

5. Titre d'un programme spécifique en travail au sein de la Direction générale de la création artistique au ministère de la Culture, qui fait écho au contexte d'exercice du spectacle vivant très particulier en Outremer.

Claude Rutault, la peinture au prisme de l'économie de la fonctionnalité (écologie d'une pratique)

Si l'art dit « écologique », apparu à la fin des années 1960¹, a souvent été associé au renouvellement des écritures visuelles entamé quelques années plus tôt sous la forme d'environnements, de *happenings* ou d'œuvres à caractère documentaire, à quelques exceptions près, les disciplines anciennes que sont le dessin et la peinture ont assez peu été travaillées par ce qu'à partir des années 1990 le domaine littéraire a appelé l'« écocritique »².

Avant que n'apparaissent des artistes tels que Thu-Van Tran, née à Hô Chi Minh-Ville en 1979, connue pour avoir mis au jour, dans des séries comme *Rainbow Herbicides* (2021-), l'implicite de l'expressionnisme abstrait américain au regard de l'actualité guerrière des États-Unis (épandage d'agent orange au Vietnam, etc.), nombre de peintres plus âgés n'ont abordé l'écologie que de manière ponctuelle, indirecte

et souvent désenchantée comme l'Allemand Sigmar Polke (1941-2010) et son emploi dans les années 1970-1980 de pigments toxiques tels l'orpiment ou le vert de Schweinfurt.

On peut repérer néanmoins un tropisme écosophique chez ceux qui n'en ont pas toujours ouvertement parlé, dans le naturalisme d'un Paul Rebeyrolle (1926-2005) par exemple, quand le peintre originaire

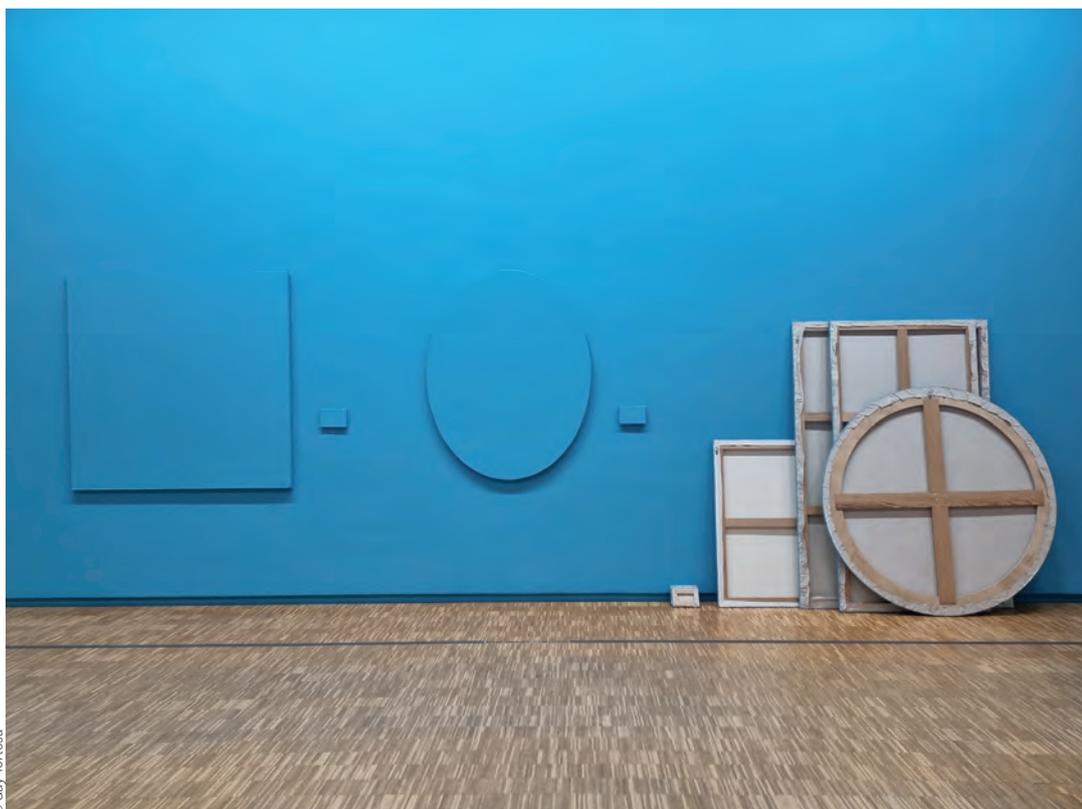
GUY TORTOSA

Inspecteur, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, ministère de la Culture

1. La première exposition intitulée *Ecological art* eut lieu à New York, galerie John Gibson, en 1969. On y trouvait plusieurs des artistes qu'on identifiera non à l'art écologique, marginalisé par le milieu de l'art, mais à l'art conceptuel et au *land art* (Carl Andre, Christo, Jan Dibbets, Peter Hutchinson, Will Insley, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim et Robert Smithson).

2. La notion d'« écocritique » désigne, à son apparition dans les années 1990, « l'étude des relations entre la littérature et l'environnement physique. De même que la critique féministe examine le langage et la littérature du point de vue des questions de genre, et que la critique marxiste se rend attentive, dans la lecture des textes, à la question des modes de production et des rapports de classe, l'écocritique opte pour une approche géocentrée (*earth-centred*) des études littéraires » (Cheryll Glotfelty, « Introduction: Literary studies in an Age of Environmental Crisis », dans Harold Fromm et Cheryll Glotfelty (dir.) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. xviii, traduit et cité par Julie Sermon dans *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Éditions B42, 2021, p. 19).

Claude Rutault (1941-2022), toiles à l'unité, *1973/Légendes*, 1985, présentation 2022, collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.





© Freddy Le Saux, Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers (Haute-Vienne)

Paul Rebeyrolle, *Grands Paysages I et II*, série « Grands paysages », huile, terre, sable, petits cailloux, brindilles et branchages sur toile, 530 × 350 cm, collection particulière, Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers (Haute-Vienne, Nouvelle-Aquitaine).

3. Claude Rutault, *Marée noire*, Marval-rueVisconti, 2021, 64 p. ; la notion de « marée noire » est aussi présente dans des peintures figuratives antérieures aux « définitions-méthodes » et très peu exposées, des variations sur le thème des panneaux de signalisation routière.

4. Lawrence Weiner publiée en 1969 une déclaration d'intention qui fait date : « - 1. L'artiste peut construire le travail - 2. Le travail peut être fabriqué - 3. Le travail peut ne pas être réalisé - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception », dans Seth Siegelaub, *January 5-31, 1969* (traduction trouvée sur le site de l'IAC, Villeurbanne).

5. Claude Rutault, *Dé-finitions/méthodes 1973-2016*, Mamco, 2016, 864 p.

6. Voir, dans ce numéro, l'article de Jérôme Bel, p. 38, et celui d'Agnès Bretel, p. 40.

du Limousin déclare à propos de ses *Grands Paysages* (1978) : « J'ai envie que le spectateur ait le sentiment d'être dedans, qu'il ait, comme moi j'ai eu, l'émotion forte de rocher, d'eau qui coule, de mousse, d'épines, etc. J'ai envie que le type qui regarde mon paysage se dise : là je suis dedans, là je suis avec, je participe. »

Claude Rutault (1941-2021) est un autre cas intéressant. Prophétiquement associé à la notion tristement actuelle d'« écoterrorisme », le mot « écologie » apparaît tardivement dans ses écrits. On en voit en effet la mention dans un récit empreint d'humour assez noir paru en 2021³. Ce partisan du degré zéro de la peinture, disciple du sceptique grec Pyrrhon d'Élis et proche par certains aspects de l'éthique du conceptuel américain Lawrence Weiner (1942-2021)⁴, a pratiqué très tôt ce qu'on pourrait appeler l'« économie de la fonctionnalité », autrement dit l'art de la délégation du faire. L'œuvre peint de Rutault repose en effet sur un principe énoncé en 1973 dans sa première « définition-méthode », toile à l'unité :

« Une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standards disponibles, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel. »

À partir de cette date, l'artiste fera toujours appel à un amateur qui devra être aussi un « preneur en charge » et assumer à ce titre la moitié des décisions et ce travail manuel que l'histoire de l'art attribue généralement aux artistes et à leurs assistants. Il en découle une économie et une écologie de la peinture en mode *Do it yourself* (DIY) : pour chaque actualisation d'une « définition-méthode » (d-m) contenue dans le livre éponyme⁵, le preneur en charge n'aura pas besoin de recourir à de coûteux et polluants transports. Où qu'il soit sur la Terre, il achètera des châssis, des toiles, de la peinture et des pinceaux et réalisera l'œuvre à la manière d'un musicien ou, dans le cas récent de Jérôme Bel et de sa compagnie, d'un danseur interprétant la partition d'un autre⁶. ■

Impétueux, nous cherchions à dompter l'infini

« L'iceberg qui flotte en solitaire porte le spleen de la fragile condition humaine¹. » Il y a 10 000 ans, les glaces du système Arctique se stabilisent, donnant naissance au plus jeune et au plus fragile écosystème terrestre. Les 10 000 ans qui suivront seront, pour les historiens, l'ère de l'homme civilisé. De là à dire que notre mode de vie actuel est rendu possible par la cryosphère, cette magnifique peau de glace, il n'y a qu'un pas. Pourtant, notre manière d'habiter le monde est venue percuter cette nécessaire condition qu'offrent les glaciers, les calottes polaires ou le permafrost dans la stabilité du climat : en quelques centaines d'années, nous sommes devenus *une force tellurique qui change la face de la Terre*².

J'entretiens une affection particulière pour ces territoires arides de minéralité. Là-bas, il faut délaissier le rythme circadien au profit de la lenteur des glaciers. Ma première entrée dans les mondes polaires s'est faite dans la nuit, à la lueur des aurores boréales et de leur énergie. De cette lumière, j'essaie de conserver la poésie malgré le désastre en cours. « Là où le glacier a rencontré le ciel, seul le ciel demeure³. » Après tout, c'est lorsque la nuit tombe que l'on fait naître des rêves et des mondes.

En 2017, *The White Wanderer*, un iceberg de 5 800 km², se détache de la barrière de Larsen en Antarctique. L'image fait le tour des écrans et devient l'un des nombreux marqueurs d'une déstabilisation éclair des zones polaires due aux activités humaines. L'installation *Larsen C* (2017) compose une image contemplative et effrayante qui raconte la tragédie en train de se jouer avec, pour personnage principal, l'humanité en marin ayant oublié sa vareuse à terre avant de sortir en mer⁴.

BARTHÉLÉMY ANTOINE-LOEFF

Plasticien et éleveur d'icebergs

1. Olivier Remaud, *Penser comme un iceberg*, Actes Sud, 2020, p. 36.
2. Esprit de l'ouvrage de Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, L'Histoire et nous*, Seuil, 2013.
3. Andri Snær Magnason, *Du temps et de l'eau. Requiem pour un glacier*, Alisio, 2021, p. 194.
4. Jón Kalman Stefánsson, *Entre ciel et terre*, Gallimard, 2010. Le roman s'ouvre sur la mort de Bardur, un marin ayant oublié sa vareuse à terre pour avoir trop lu de poésie.





© A Two Dogs Company (Belgique)

Grain de sable primordial, 2017.

Depuis, le sujet de la disparition de la cryosphère est devenu le support de plusieurs récits qui explorent la fin d'un monde, l'énergie, l'ironie derrière l'exploitation des ressources, la rentabilité de la réparation du climat ou encore les enjeux géopolitiques liés à la déstabilisation des zones polaires.

Vaillant pour toujours, fragile comme l'éternité

Pour comprendre le temps des glaciers, il faut vivre avec... ou en élever un. *Tipping Point* (2020) présente un glacier sous perfusion⁵. Est-ce l'un des derniers glaciers dont on souhaite conserver la relique pour l'éternité – mes travaux ont cela en commun qu'ils tentent de maintenir en vie des phénomènes en train de s'effondrer – ou s'agit-il d'un nouveau glacier créé par un dispositif fictionnel de laboratoire ? Le récit est délibérément ouvert pour laisser à chacun le choix de l'interprétation, tout en portant la voix des glaciers qui meurent⁶.

Depuis la pandémie, je déplace l'installation à vélo de maison en maison, invitant chacun à prendre part à son élévation, à adopter le rythme du glacier pendant quelques semaines avant de passer le relai aux suivants. Âgé de 14 789 gouttes d'eau, il lui faudra une éternité avant d'être relâché. L'image peut prêter à sourire ; elle n'en reste pas moins dramatique face à l'état actuel des glaciers et le temps qu'il a fallu au système Terre pour les faire naître.

Ce mode d'exposition hyperlocalisé m'a amené à repenser en profondeur mon rapport au temps et à l'espace, appliqué à la monstration, aux échelles, au transport ou à la création elle-même en invitant chacun à prendre part au récit.

Prendre conscience qu'un monde disparaît sous les effets des dérèglements climatiques passe aussi par le fait d'intégrer la notion de limite des ressources⁷. Il y a un contre-sens à se revendiquer artiste à la croisée art-science-technologie et ignorer que nous créons dans un monde fini, surtout lorsque le sujet principal de recherche est lié à l'impact de l'être humain sur son environnement. Cela va jusqu'à questionner l'utilité de mon travail dans l'urgence d'un changement qui ne vient pas. Pourtant, en côtoyant glaciologues, climatologues, astrophysiciens, il paraît évident que l'art tient un rôle pour porter une voix complémentaire : si les chiffres ne suffisent pas à faire changer un système, la sensibilité d'un récit peut-elle y contribuer ?

Le grain de sable de la fin du monde

Mes déplacements se font à vélo plutôt qu'en avion, que ce soit pour me rendre à une exposition à 70 km de chez moi, à la Mostra de Venise⁸ ou à un *workshop* en Lettonie. Ces trajets constituent une réintégration de la lenteur comme système de pensée ; l'énergie n'est pas infinie. Celle produite en pédalant permet de se mouvoir ; elle est tangible par les effets qu'elle produit sur le corps. À l'inverse de l'avion, du bus ou du train qui utilisent une énergie inquantifiable pour l'utilisateur qui se retrouve transporté dans et par une enveloppe.

J'utilise également des limites dans mes créations. Pour *Tipping Point*, cette limite est l'énergie dépensée par le dispositif pour maintenir le glacier en vie. De manière arbitraire, elle a été fixée par le chargeur d'un ordinateur. Ce choix ne permet malheureusement pas de répondre à la question « comment créer de manière vertueuse ? », mais il permet de répondre par un

5. Projet soutenu par le MAIF Social Club.

6. Selon le rapport spécial sur les océans et la cryosphère du GIEC de 2019, l'essentiel des glaciers devraient perdre 80 % de leur masse glaciaire d'ici 2100.

7. Intertitre en écho à Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde*, La Découverte, 2017.

8. Cet article est écrit sur la route vers la Mostra de Venise qui soutient mon prochain projet intitulé *The White Saboteur*. J'aurai parcouru 2 245 km à vélo en traversant les Alpes pour éviter de prendre l'avion.

ordre de grandeur tangible sur la quantité d'énergie consommée par l'œuvre. Et de prolonger le récit.

Ces réflexions liées aux ressources sont d'autant plus présentes que j'emploie dans mes créations des outils numériques et technologiques dont le coût en ressources explose⁹. Le *Grain de sable primordial* (2017) amène, avec un peu d'ironie, l'éventualité de la fin du numérique en présentant le grain de silicium comme une espèce en voie de disparition...

Le brouillard obstrue nos arrogances¹⁰

Plutôt que d'amener à ralentir et à appeler à la sobriété, les nouveaux régimes climatiques qui s'installent ont introduit un espoir étrange et un autre rapport au temps : pouvons-nous modifier la trajectoire climatique qui s'en vient ? En avons-nous encore le temps, les capacités, les moyens ? Le techno-solutionnisme – numérique, géoclimatique, chimique – revient fréquemment comme possible mais nous aidera-t-il à garder la tête hors de l'eau ?

Ce qui disparaît se transforme immédiatement en éternité (2021) fait appel à l'intelligence artificielle et aux algorithmes évolutionnistes pour résoudre un problème d'optimisation climatique : trouver la forme de l'iceberg la plus résiliente, celle qui mettra le plus long temps à fondre, de manière à réparer la cryosphère. N'est-il pas absurde de vouloir optimiser un écosystème qui a évolué pendant des millions d'années si ce n'est pour augmenter le rendement de nos activités de manière à ne pas modifier nos modes de vie ?

Et si cela était rentable de réparer le climat ?

L'Arctique est actuellement le théâtre d'un certain nombre d'enjeux liés à l'exploitation des ressources qui se libèrent grâce aux dérèglements climatiques. Loin de tout, l'Antarctique semble oublié de ces enjeux ; pourtant, son sous-sol regorge de charbon, pétrole, gaz, minerais. Quant à sa surface, le continent blanc représente la plus grosse réserve d'eau douce au monde. Territoire neutre, démilitarisé, réservé à l'étude scientifique, l'Antarctique est protégé par un traité qui écarte toute possibilité d'exploitation de ses ressources jusqu'en 2048. Ce traité sera renégocié en partie de par l'enjeu géostratégique que représente le continent.

La Manufacture Poétique d'Icebergs Artificiels (2017-2023) trace une fiction de ce qui peut advenir de ce continent en prenant appui sur ce qui est en

Arctique, comme si l'exploitation du Nord était une préparation pour s'attaquer au Sud lorsque toutes les conditions seront favorables. « La dernière zone neutre met fin à son dialogue silencieux¹¹. »

La banquise est paradoxalement l'un des écosystèmes les plus fragiles de la planète, et l'une des clés de voûte de notre existence. Ce qu'il se passe en Arctique ne reste pas en Arctique. Tout comme pour les peuples autochtones du Grand Nord, la banquise est également un vecteur de vie sociale. En se fracturant, en disparaissant, cette banquise ne pointe-t-elle pas la fragilité des liens humains qui, à tout moment, peuvent rompre ? ■

9. Selon le collectif Green IT, il nous reste 30 ans de numérique : <https://www.greenit.fr/etude-empreinte-environnementale-du-numerique-mondial/>

10. Extrait de *Disqualifier l'Univers*, collaboration avec Vanessa Bell : <https://microresidences.contourspoesie.com/artistes/bartelemy-antoine-loeff/>

11. *Ibid.*



© Barthélémy Antoine-Loeff

Au col du Stelvio (2758 m) devant le glacier du Livrio et le mont Ortles, en chemin pour la Mostra de Venise.

La banquise est paradoxalement un des écosystèmes les plus fragiles de la planète, et l'une des clés de voûte de notre existence. Ce qu'il se passe en Arctique ne reste pas en Arctique.

Les frémissements de la planète en confidence : la haute montagne comme laboratoire

En 1986, à l'occasion du bicentenaire de la première ascension du Mont-Blanc, l'éminent spécialiste de la montagne Yves Ballu¹ retrace l'histoire de ce qu'il nomme encore une « conquête ». Il décrit avec précision, et fascination pour ces « héros » alpinistes, toutes les étapes de la domestication de la haute montagne, n'hésitant pas à utiliser le champ lexical de la guerre (« vaincre, combattre »), de la colonisation de nouveaux territoires (« conquérir, exploiter les ressources ») ou de l'apologie de la performance sportive (« dépassement de soi, distinctions et records »).

RENAUD HERBIN

Directeur artistique de la Compagnie L'étendue-Renaud Herbin

Depuis deux siècles, l'humain, en général un homme blanc, épouse sans esprit critique les valeurs du capitalisme naissant, avec son lot de concepts anthropocentrés, alignés sur une approche patriarcale de la domination, de l'asservissement du milieu, de la glorification de l'exploit sportif, ébloui par la puissance phallique de ce qui s'érige.

Vingt-sept ans après son premier ouvrage, Yves Ballu² semble s'être déplacé en nous rappelant les mots plus sensibles et visionnaires (1954) de l'alpiniste Gaston Rébuffat :

« Il y a tous ces petits frémissements de l'atmosphère et de la planète que nous recevons en confidence. [...] Il faut que nous soyons de la nuit, de la montagne autrement qu'en témoin³. »

Il s'agit sans doute déjà là d'une invitation à se mettre en relation avec ce milieu spécifique, non pas en dehors mais en son sein, et à reconsidérer nos schémas profonds de pensées et d'action. Nous traversons un moment historique de bouleversements des représentations. Nous sommes démunis quant aux façons d'envisager la grande transformation climatique que nous avons nous-mêmes provoquée. Nos modèles politiques, économiques mais aussi sensibles montrent leurs limites et leurs fragilités. La rapidité de ces changements est sidérante et exige de nous une introspection fulgurante et une capacité à régénérer de nouvelles narrations. La haute montagne est sans doute emblématique de la complexité de la relation de l'humain à la planète car nous y côtoyons les réalités de ces vertigineuses mutations.

Montagnes Métamorphes

À l'initiative de Laurent Chanel (Atlas des apesantisseurs artificielles [A.A.A]/utopies gravitaires), le laboratoire Montagnes Métamorphes (MM) s'est tenu en partie au refuge du Requin dans le massif du Mont-Blanc en août 2023. Ce programme développe des temps de résidences immersives arts-sciences en montagne et « vise à étudier les paysages et les phénomènes pour les mettre en récits⁴ ». Pendant huit jours, six artistes et un guide de haute montagne⁵ entament une course de lenteur, de contemplation, d'expériences sensibles et artistiques, en contre-point de l'idée de course en montagne développée depuis la fin du XVIII^e siècle.

La haute montagne se définit comme le lieu où il n'est pas possible pour l'humain d'habiter. Par l'intensité de son environnement, elle autorise d'entrer en contact avec les éléments bruts et les échelles de la planète – terres, roches, glaces, vides. Hors de la mesure humaine, on y accède à la diversité de ce qui tient et s'élève, mais tout autant de ce qui sans cesse craque, se désagrège, s'émiette ou se liquéfie. Des états de la matière puissants et pourtant si vivants dans leur transformation, vibrants, fragiles, malgré la taille et la vigueur apparente de ces glaciers, de ces aiguilles et de ces immenses espaces. La rencontre avec ce milieu permet l'expérience du corps, par le prisme des conditions extrêmes d'altitude, de dénivelé, de température, de lumière du jour, de profondeur de la nuit. Tout semble se vivre dans l'intensité.

Au sein du laboratoire MM, il s'agit d'élaborer des dispositifs d'expérimentation afin que les choses se

1. Yves Ballu, *À la conquête du Mont-Blanc*, Gallimard, 1986.

2. Yves Ballu, *Petite bibliothèque du montagnard*, Flammarion, 2013.

3. Gaston Rébuffat, *Étoiles et tempêtes*, Arthaud, 1954, cité par Yves Ballu, *ibid.*, p. 24 et p. 228.

4. Montagnes Métamorphes (MM), Une étude des dramaturgies climatiques en milieu alpin. En partenariat avec la FAI-AR (établissement de référence en matière de formation artistique en espace public), le laboratoire Passages Arts & Littéraires (XX-XXI), la Direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes (DRAC AURA) et la Direction générale de la création artistique (DGCA) du ministère de la Culture : <https://www.aaa.land/montagnes-metamorphes.html>

5. La session au refuge du Requin s'est tenue du 4 au 11 août 2023 avec les artistes Sébastien Cabour, Laurent Chanel, Lucie Eidenbenz, Renaud Herbin, Valentine Sabatou, Léo Suchel et David Picchedda, guide de haute montagne.



Laboratoire Montagnes Métamorphes
mis en place par Laurent Chanel
(glacier du Géant, août 2023).

révèlent, de créer des protocoles pour faire savoir ce qui est déjà là, mais qui reste inconnu ou innommable. Nous nous efforçons, à partir de notre pratique artistique du sensible, de mettre en mots, corps, gestes, images, sons, l'expérience de la densité, de la gravité et du poids des choses.

Apparaît alors progressivement une autre réalité. Nous voyageons dans un espace et un temps dilatés, où toute notion habituelle, tout repère d'un avant ou d'un après, d'un haut ou d'un bas, d'un opaque ou d'un translucide, d'un compact ou d'un épars sont modifiés. Nous nous glissons dans une perception réajustée, sans même totalement nous en apercevoir. La corde qui relie nos corps semble être notre seul repère connu, mais comment pouvons-nous en être encore certains? Nous avançons parmi des formes et des formats de moins en moins identifiables. L'empreinte des éléments à vif commence à influencer sur notre capacité à discerner le vrai du faux, le réel du fantasmé, le distinct de l'indistinct. Nous cartographions nos pertes d'adhérence. Nous entrons en transe panoramique

d'altitude. Nous éprouvons nos axes et ceux du milieu par le jeu du pendule. Nous décrivons une équipée ou une façon d'être au monde, sans but ni sommet à atteindre, où l'on avance les yeux clos ou à quatre pattes, avec la conscience aiguë des forces actives du dessous, cultivant le goût du lien de la cordée avec tous les éléments visibles et invisibles. La quête devient intérieure. L'ascension se transforme en *horizontalité*, la dominance en jeu d'*interdépendance* et de *solidarités*.

Chacun à sa manière propose des environnements qui favorisent un enchevêtrement de *puissances d'agir*, où humains et non-humains se côtoient et s'interrogent mutuellement. Une zone d'incertitude s'installe sur la nature exacte des choses ou, pour reprendre les mots de Jérémy Damian, laisse apparaître une « réanimation, des résurgences fragiles, éphémères ou maladroites d'animisme. Certaines choses, certains êtres, certaines forces nous parlent, nous font signe⁶ ». Nos enveloppes décentralisées laissent alors la place à un nouvel agencement de toutes ces inconnues dont nous pressentons qu'elles font tenir nos mondes. ■

6. Jérémy Damian, « Weirid Animisms », *Corps-Objet-Image*, n° 3, 2018 : <https://www.booksonthemove.fr/produit/corps-objet-image-n-3-re-animation/>



Laboratoire Montagnes Métamorphes
mis en place par Laurent Chanel
(glacier du Géant, août 2023).

Transmutation du savoir et conservation du champignon de la connaissance : une œuvre de Michel Blazy

2022-2023, Université Rennes 2, campus Villejean : Michel Blazy met en œuvre un projet avec quinze étudiantes et étudiants du master « Métiers et arts de l'exposition ».

MICHEL BLAZY

Artiste, professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris

BAPTISTE BRUN

Maître de conférences à l'Université Rennes 2 en histoire de l'art contemporain, directeur adjoint du département Histoire de l'art et Archéologie, responsable du Master Métiers et arts de l'exposition

Soucieux de l'écosystème du site – vaste paquebot embarquant chaque année près de 20 000 étudiantes et étudiants à son bord et plusieurs centaines de personnels de l'enseignement et de la recherche, de l'administration et des services techniques –, l'artiste a demandé à la promotion de la formation de mener une enquête de terrain serrée afin d'en saisir les dynamiques. Fidèle à ses travaux antérieurs, il s'agissait pour lui de s'intéresser aux circuits qui concernent les besoins fondamentaux de la vie de l'organisme : fonctionnement du restaurant universitaire, traitement des déchets, économie générale de la fabrique des savoirs.

Cette observation a déterminé le travail final, présenté dans une installation *in situ* et *in vivo* à la galerie Art et essai, située au rez-de-jardin de la Bibliothèque universitaire centrale en mars-avril 2023. En amont, Blazy a demandé aux étudiantes et étudiants de collecter de manière systématique trois types de matériaux issus du

campus : du marc de café, du carton, du papier. Simple quant au café : le monde universitaire en consomme des hectolitres. Aisé quant au papier, malgré l'empire en expansion constante du numérique : les notes manuscrites des profs et des étudiantes et étudiants, les photocopiés en tout genre se glanent facilement dans les amphis et les bureaux. Plus complexe quant au carton, non que l'université n'en soit une consommatrice, au contraire : l'ambition monumentale de l'installation – 750 m² – nécessitait une grande faculté opératoire.

Partant, il s'agissait de produire une sculpture en carton subsumant la totalité des 350 m² de la galerie. Le sens de l'espace de Blazy a su transformer entièrement cette dernière, en faire un monde, à la croisée

de la grotte et des espaces hérités du minimalisme. Surtout, enjeu de taille dans ce temple de l'abstraction et de la production des savoirs qu'est l'académie, il s'agissait de transformer cet espace en lieu de culture, au sens littéral du terme. En rappelant aux étudiantes et étudiants que connaissances et savoirs ne résident pas uniquement dans les livres, il les a transformés en mycologues amateurs, les enjoignant à faire pousser sur les murs de son installation des pleurotes, à grands coups de tutos et d'expériences heureuses et malheureuses. Composé du marc à café et des notes

et feuilles volantes transformées en mélasse informe, un substrat était ensemencé à même les murs, dans des niches en carton, par le mycélium du champignon cultivé en amont dans un incubateur.

Faisant de l'espace habituellement figé de l'exposition un lieu de vie, de croissance et de dépérissement, intitulant de manière délibérément pompeuse l'installation,

Blazy rappelait ainsi aux usagères et usagers que la théorie ne peut s'engager sans pratique, en pleine prise avec le réel, consciente des équilibres et déséquilibres qui affectent tout écosystème. Espace ouvert qui nécessitait que l'on se déchausse en y pénétrant, l'installation était aussi un lieu de sociabilité où l'on pouvait s'asseoir, prendre un café, méditer, réfléchir, discuter. Le son maté par les murs et le sol en carton créait une ambiance propice à la détente et à l'échange, soustraite à l'impératif généralisé de productivité à laquelle l'université est loin d'être insoumise. Un autre espace-temps s'ouvrait là, gageant ouvrir la pensée à d'autres schèmes, d'autres idées, d'autres manières de faire. ■

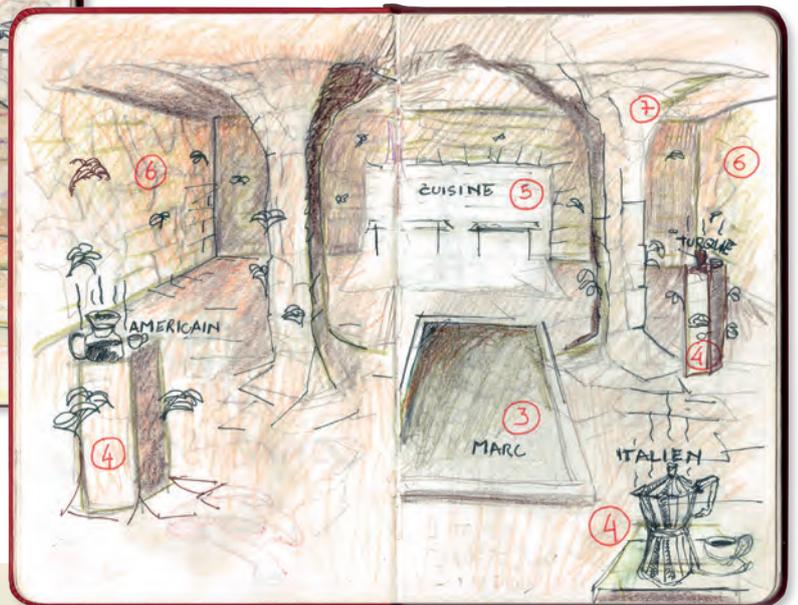
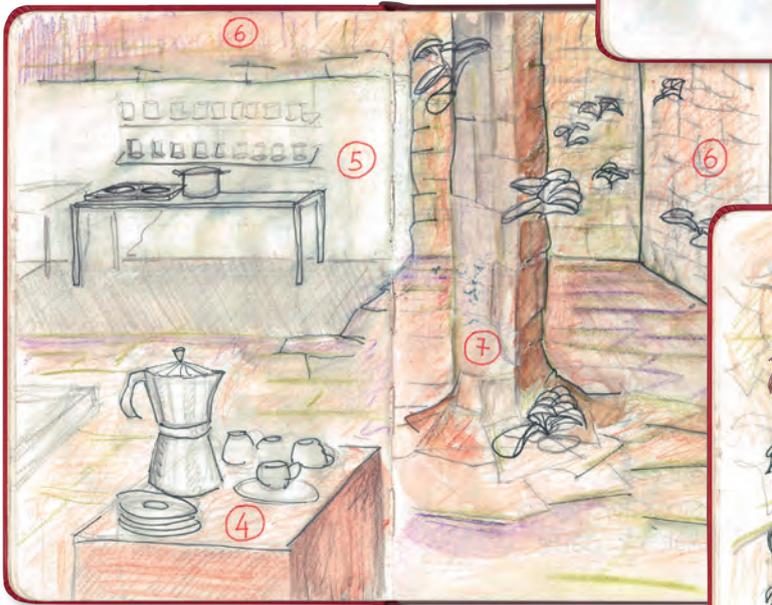
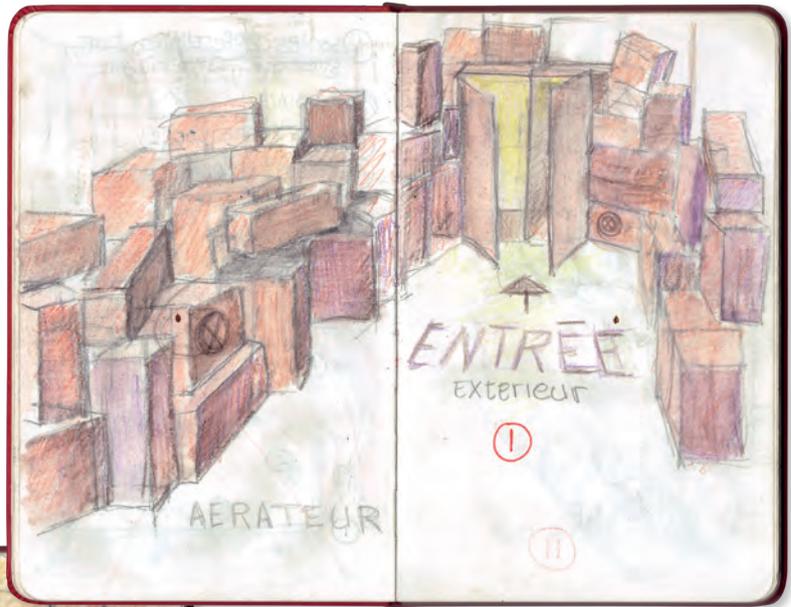


© Zélia Bajaj

Vue générale de l'exposition *Transmutation du savoir et conservation du champignon de la connaissance*, organisée par l'artiste et les étudiants du Master Métiers et arts de l'exposition (MAE) à la galerie Art & Essai, Rennes

© Michel Blazy (avec l'autorisation de l'artiste, Galerie Art : Concept)

« Croquis préparatoires »
 © Michel Blazy (avec l'autorisation
 de l'artiste, Galerie Art : Concept)



« L'exposition en situation » : exposition *Transmutation du savoir et conservation du champignon de la connaissance*, organisée par l'artiste et les étudiants du Master Métiers et arts de l'exposition (MAE) à la galerie Art & Essai, Rennes
© Michel Blazy (avec l'autorisation de l'artiste, Galerie Art : Concept).
Crédits photo : Zélia Bajaj



Entrée de l'exposition.



Champignons de la connaissance poussant sur les murs recouverts de carton.



Groupe de discussion.



Étudiante consommant un café « à l'italienne ».



« Les différentes phases de préparation du champignon de la connaissance » : exposition *Transmutation du savoir et conservation du champignon de la connaissance*, organisée par l'artiste et les étudiants du Master Métiers et arts de l'exposition (MAE) à la galerie Art & Essai, Rennes
© Michel Blazy (avec l'autorisation de l'artiste, Galerie Art : Concept)
Crédits photo : Zélia Bajaj

Préparation du substrat.



Opérations de séchage du marc de café.



Assises et matière à substrat : cours et mémoires d'étudiants.

Moi, Sabrina Sow, Négresse à cheval

« J’habite le monde au travers d’un rapport animal,
à mon troupeau » (Sabrina Sow).

Par son approche sensitive, à l’épreuve de son propre vécu, Sabrina Sow trace des réponses, tels des poèmes que dessinent les sabots de ses chevaux sur le sable de la piste.

ELENA DAPPORTO

Inspectrice, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l’inspection de la création artistique, Collège théâtre et arts associés, ministère de la Culture

*carrousel désaxé
le monde tourne faux
vinyle rayé
oppression
prime d’anxiété sur un paysage en cendres
arrêtez le monde que je puisse descendre
le même sillon creusé depuis l’aube de pierre
une pyramide pesante, écrasante
lutte des classes
lutte dégueulasse
et sans cesse perdue
cités pressoirs, citées verrues
peuplées de possédés
travailleur pauvre méprisé des possédants
une ville fantôme sous les mers
Atlantide des esclaves décharnés
les yeux gros de songes et de pleurs
gobés béant par des poissons en plastique
penchée au bord du vide je titube
l’air embaume du fond de l’abîme
abscisse désordonnée
mot d’horde et meute de voies
émue je vois
je boîte hors cadre
je cardé les parois de la boîte*

*benoite et bénie
bain d’ébène et plongeon dans le Léthé
hibernation, hyper nation
gestes de natation synchrone
typhon de gestion ronde
drone ronronnant
collapsus, glissade générale du sens
des sens, d’essence
noble, nobiliaire, no border
frontière hyperthyroïdique
haine froide et périodique
un Mendeleïev de l’inhumanité
de noir à noir foncé
l’autre en face
miroir déformant
oubli lénifiant
les sirènes n’ont plus d’écailles
du fond des eaux leurs âmes déraillent
leurs voix s’éraillent
les chaînes ne font pas de bonnes bouées
la boue recrache à regret des squelettes nettoyés
couleur de craies qui n’écriront pas*

(Sabrina Sow, le 6 août 2019, poème édité dans l’ouvrage *Cahier de création. Espèces d’Espaces*, paru aux Éditions de l’espèce en 2019).

Rencontre

Saint-Marcelin-de-Cray, une fin de journée de juillet, l’été bien installé dans sa chaleur étouffante... Sabrina est venue me chercher à la gare TGV du Creusot, l’une de ces gares surgies de nulle part, ceintes de parkings et de champs. Et pourtant ici, ce n’est pas nulle-part. À bord de sa voiture-camionnette-engin-à-tout transporter, Sabrina me fait découvrir « son » paysage.

Le récit de son parcours d’artiste et de femme se déploie fluide, il épouse la route vallonnée de cette campagne bourguignonne où la présence humaine est rare ; il bifurque parfois de manière abrupte, d’instinct. Au sommet d’une colline, apparaît le chapiteau comme un mirage blanc, traversé par le vent... puis tout en

bas, près d’un ruisseau, la yourte qui est la « maison » de Sabrina. Dévaler la pente herbeuse, prendre de l’eau à la source et grappiller quelques herbes sauvages pour le repas du soir. En ces quelques temps et mouvements, le paysage de Sabrina se déploie, fluide comme son récit. On ressent d’emblée la profonde harmonie de vie qu’elle a choisie, après des années de nomadisme et d’apprentissage : la Bonnette à Saint-Marcelin-de-Cray, quarante hectares de bocage qu’elle partage avec ses treize chevaux et bien d’autres êtres vivants, animaux et plantes et une poignée d’autres humains qui ont, comme elle, fait ce choix de vie. Derrière ce tableau bucolique, la toile est plus rugueuse, les nœuds du tissage encore bien tangibles. Ses mots, ses spectacles et ses actes en témoignent.

« Être un noir à cheval est un acte politique », Sabrina Sow

Sabrina affirme d'emblée son état de femme, mulâtre, à cheval : « une exception », dont elle n'a pris conscience qu'à l'orée de ses 40 ans. La rencontre avec Rebecca Chaillon¹ a été déterminante pour saisir la dimension politique de cet état : « elle m'a dessillée », dit-elle avec cette franchise d'enfant émerveillée, sous laquelle on ressent une colère tout aussi vivace.

De son enfance en Belgique, l'école Freinet, ses premiers cours d'équitation, l'entente immédiate avec les chevaux, surtout les plus difficiles, la perception de la discrimination qu'opèrent les codes rigides, militaires et très hiérarchisés régissant l'art du dressage équestre, Sabrina garde la fierté de cette « gamine échevelée, paille et cheveux crépus » qui s'attardait dans les boxes des chevaux réputés dangereux. Elle brave les interdits, forte de l'intuition qu'une relation autre avec l'animal est possible. Elle la nomme aujourd'hui « l'animalité ».

Nourrie par des méthodes alternatives de dressage, comme celles de François Baucher², elle construit sa propre éducation équestre au gré d'alliances avec les chevaux qui deviendront ses partenaires, le premier Shoukran, Buñuel, décédé tragiquement, puis Darwin, Babouchka, Sismique, Cynique, Bouboule... jusqu'au troupeau actuel où les perchérons côtoient les purs-sangs, les étalons, les juments et leurs poulains, en semi-liberté.

Elle fonde sa compagnie d'art équestre Equinoctis en 2006. Son répertoire compte plusieurs spectacles, entre autres *Dresse-toi*, sur les processus de minoration, *Espèces d'Espaces*, une séquence poétique, en



© Sébastien Rousseau – Compagnie Equinoctis 2023

Sabrina Sow.



© Sébastien Rousseau – Compagnie Equinoctis 2023

1. Artiste performeuse, afro-féministe et militante queer. Son récent spectacle *Carte Noire nommée désir* a défrayé la chronique du Festival d'Avignon 2023.

2. François Baucher, écuyer du XIX^e siècle, a théorisé et mis au point une méthode raisonnée de dressage basée sur des notions d'ostéopathie et s'opposant, notamment, à l'école allemande.

<https://progresseravecsoncheval.com/les-7-cles-de-l-equitation-de-francois-baucher.html>

Sabrina Sow.

3. Charlène Dray est docteur en art après des études théâtrales à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Attachée temporaire d'enseignement et de recherche (ATER), filière théâtre. Pratiquant l'art équestre au sein de sa compagnie Hors systèmes, elle a contribué à plusieurs ouvrages sur le thème du travail animal et équestre dans le cirque : <http://www.charlenedray.com/>

4. Franziska Trapp est chercheuse à l'Université de Münster et à l'Université libre de Bruxelles, spécialiste en sémiologie et esthétique du cirque : www.zirkuswissenschaft.de

5. Signalons en particulier le premier numéro de *Circus Sciences*, revue scientifique en ligne sur les arts du cirque, *Le cirque des humains et des animaux au travail*, dossier thématique dirigé par Valérie Arrault, Philippe Goudard et Annick Asso, Presses universitaires de la Méditerranée, octobre 2020.

6. Citons quelques autres compagnies et artistes d'art équestre : Théâtre équestre Zingaro, Baro d'evel, Théâtre du Centaure, Equinoctis, Pagnozzo, la compagnie Alexis Gruss et aussi Thomas Chaussebourg, Éva Shoshana Schakmundès, Bruno Boisliveau, Netty Radvanyi, Valérie Fratellini, Manu Bigarnet et son binôme Bernard Quantal (notamment à Zingaro ; il est aussi le concepteur d'un programme pédagogique pour l'École supérieure des arts du cirque intitulé « Cheval, l'être appliqué »), Mario Luraschi, Gilles Audejean... Sans oublier la présence du cheval dans les performances de Laetitia Dosch (voir *Hate, tentative de duo avec un cheval*, 2018) ou des animaux en général, réduits en carcasses sanguinolentes ou empaillés dans celles d'Angélica Liddell.

7. De manière générale, l'art équestre se transmet de maître à élève, Nuno Oliveira étant l'un des maîtres les plus reconnus. Le Centre national des arts du cirque (CNAC) a mis en place deux certificats nationaux en arts équestres en collaboration avec la Fédération française des écoles de cirque (FFEC) et le Syndicat des cirques et compagnies de création (SCC) : https://cnac.fr/article/1938_Certifications-en-arts-%C3%A9questres. L'Académie équestre de Versailles, fondée et dirigée par Bartabas, est essentiellement centrée sur le travail de l'Académie même.

8. En 1768, Philip Astley, écuyer anglais, organise des spectacles originaux, mêlant le dressage équestre issu de la Haute École militaire et les saltimbanques de foire. La piste de 13 m de diamètre est l'espace idéal pour faire évoluer les chevaux. Une toile est dressée sur la piste contre les intempéries et des gradins autour pour le public. C'est la naissance du cirque moderne sous chapiteau, décliné ensuite en bâtiment fixe, comme le Cirque d'Hiver, mais le plus souvent itinérant.

suspension temporelle, jouée dans les parkings et les supermarchés. Mais aussi des surgissements urbains, parfois en réaction à des faits de chronique, comme *Je ne peux plus respirer* après le meurtre de Georges Floyd. Jonchée sur son percheron blanc, le message que Sabrina Sow veut faire passer est immédiat et puissant.

Ce cheminement artistique se nourrit d'une démarche réflexive. Sabrina vient de conclure une intense phase de recherche accompagnée successivement par Charlène Dray³ et par Franziska Trapp⁴. Soutenus par le dispositif « Recherche en théâtre et arts associés » du ministère de la Culture, ces travaux visaient à démontrer la dimension inventrice et créative du cheval, animal artiste non humain.

La question de la présence animale dans les spectacles fait l'objet de débats, voire de controverses, dans le milieu du cirque et plus largement⁵ : compagnon de travail, personnage à part entière doté de sa propre conscience, élément vivant de décor ou victime de la domination arrogante et prédatrice de l'homme, le

cheval reste présent sur les pistes⁶, bien que de manière de plus en plus rare, les contraintes économiques et logistiques étant fortes, la transmission difficile⁷. Il garde sa place emblématique, « totémique » dirait Sabrina Sow, dans ce cercle de sciure, protégé d'une toile et entouré de gradins, qu'un certain Philip Astley⁸ aurait dressé il y a plus de deux siècles et demi en Angleterre, inaugurant ainsi le cirque moderne. Le cheval acteur s'aventure, parfois, sur les plateaux de théâtre ou dans les rues des villes. Sa seule présence déclenche l'étonnement et l'émotion⁹.

La prochaine création d'Equinoctis, *La Bête et l'Animale*, est un conte afro-écoféministe avec deux chevaux et trois femmes¹⁰. Inspiré des travaux de Donna J. Haraway, il pose ces mêmes questions qui traversent tout le parcours de Sabrina Sow : comment sortir des processus de domination et d'assignation ? Peut-on apprendre des bêtes le *kairos* nécessaire pour vivre en harmonie avec les non-humains ? Comment habiter de manière apaisée la « chthulucène¹¹ » ? ■

9. Voir Margot Baldassi, « Quand le cheval revient en ville », *Exercice. Revue bien urbaine*, n° 1, 2021 : <https://exercice.co/Quand-le-cheval-revient-en-ville> ; les actions militantes de Brianna Noble aux États-Unis (https://www.terrafemina.com/article/black-lives-matter-brianna-noble-la-militante-a-cheval-devenue-icone-antiraciste_a354103/1) et l'épisode en 2019 de Gamart Camara, jeune rappeur de 93 qui, réalisant son rêve d'enfance, s'achète un cheval et se promène avec dans les rues de Montreuil, en casque de moto et de baskets. La police intervient et saisit la bête sous dénonciation d'une association de protection d'animaux, prétextant une malnutrition. Au-delà du motif, force est de constater que la seule image de ce jeune homme, noir et à cheval, a déclenché une polémique révélatrice à la fois de la puissance d'un animal dans un contexte urbain très normé par l'homme et de la rigidité des codes liés à l'équitation. https://www.google.com/search?q=camara+cheval&rlz=1C1GCEA_enFR958FR970&oq=camara+cheval&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIICA EQABgWGB7SAQ4xNTgyNTA5Nzhq MGoxNagCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8

10. *La Bête et l'Animale*, mise en scène Sabrina Sow, regard extérieur Rebecca Chaillon, jeu Sabrina Sow, Elise Coudurier-Bœuf, Aina Spencer, écriture Sabrina Sow, scénographie Guillaume Beaufort, lumières Gilles Faure, costumes Adèle Aigrault, régie et technique de construction Samuel Clairet, illustrations Vincente Exbrayat, création sonore et programmation Aina Spencer, production Camille Boudigues. Création 2024.

11. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucène*, Duke University Press, 2016.



© Vincente Exbrayat

« La femme poule », dessin pour une future édition de *La Bête et l'Animale*.

De bonnes graines: 125 hectares, une esthétique écologique des gestes et de la parole

L'esthétique documentaire de Florence Lazar donne forme à la connaissance sensible d'une agricultrice martiniquaise, dont le rapport au paysage entrelace gestes anciens et récit politique.

HUGO MARTIN

Historien de l'art, enseignant à l'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI - Les Ateliers)



© Courtoisie de l'artiste

Florence Lazar, *125 hectares*, 2019, France. Vidéogramme du film.

Pour éclairer les bouleversements écologiques de notre époque, le philosophe Félix Guattari appelait à l'articulation de « trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine¹ ». L'écologie est ainsi affaire de raison – les études scientifiques, les institutions politiques – et d'affects – dont certains ont été récemment conceptualisés comme la solastalgie² ou l'écoanxiété.

L'esthétique, elle aussi, comme philosophie de l'art, noue ensemble raison et sensibilité, en l'occurrence l'étude de la sensibilité artistique. Mais parce que l'art désigna longtemps et plus généralement le travail, le métier – « les règles de l'art », ses gestes –, l'esthétique s'élargit à l'étude de tout « ce qui fait le tissu de relation entre l'individu et le groupe³ ».

À quoi pourrait donc ressembler et s'intéresser une esthétique écologique ?

Le plus souvent, celle-ci se veut pédagogique et rejoue la distinction entre raison et sensibilité, d'un côté interrogeant des scientifiques, de l'autre montrant des solutions concrètes ou, au contraire, des images de catastrophe qui stupéfient et tétanisent. Tout autre est le travail documentaire de Florence Lazar qui réfute cette disjonction ; filmant l'accord du geste, de la parole et de la pensée ; cherchant même à reconnecter des corps que l'histoire a séparés de leur milieu de vie. En l'occurrence, ici, l'agricultrice Véronique Montjean et son île de Martinique⁴.

Un matin du 18 juin 1983, alors que les quatre cinquièmes des terres martiniquaises sont dévolues à la monoculture intensive de la banane et de la canne à sucre à destination de l'Hexagone, Véronique Montjean

1. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989, p. 13.

2. Conceptualisée en 2003 par le philosophe australien de l'environnement Glenn Albrecht, elle est cette douleur ressentie lorsque l'on reconnaît que l'endroit où nous vivons ou que nous aimons est menacé, voire déjà irrémédiablement dégradé, par des facteurs naturels (sécheresse, inondations, feux, liés au réchauffement climatique) ou artificiels (guerre, défrichement...).

3. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. II, La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, 1965, p. 80.

4. *125 hectares*. Réalisé par Florence Lazar, Sister productions, 2019, 33 minutes.

et une douzaine d'agriculteurs décident, comme elle le raconte, « d'inverser le cours des choses ». Ensemble, ils commencent à occuper 125 hectares en friche qu'ils rendent à une agriculture vivrière et variée – des légumes racines locaux et résistants, dachines, patates douces... pour nourrir les habitants –, appliquant la rotation des cultures sur de petites parcelles et sans pesticides⁵.

Trente-trois minutes durant, dans un dispositif de théâtre, unité de temps, de lieu et d'action, Florence Lazar filme Véronique Montjean au travail, dans son champ, gestes et parole mêlés. Rien d'étonnant à cela puisque le mot même de *geste*, qui désigne au masculin ce mouvement du corps perçu comme une forme d'existence, employé au féminin – la geste –, fait se souvenir de ces poèmes médiévaux, plus généralement de ces histoires narrant les hauts faits de personnages illustres. Un geste n'existerait-il donc qu'en étant raconté ?

En tout cas, faire entendre le récit de cette résistance qui perdure malgré les heurts passe par les gestes de l'agricultrice qui, pelle et couteau à la main, coupe, élague, tranche, arrache. Des gestes qui donnent forme à une connaissance sensible – Véronique Montjean parle même de *lecture* – historique, sociale, politique et botanique du paysage. Gestes anciens, résistants,

situés, précis, offrant à la parole ses intervalles et sa ponctuation. Survivance de la mémoire marronne, ces esclaves qui désertaient les plantations et se repliaient en forêt pour y pratiquer une agriculture vivrière, inventer une organisation collective et incorporer d'autres rythmes⁶. Gestes denses, gestes *danse*, chorégraphie rythmée et intense de l'agricultrice et de la caméra qui lui tourne autour, lentement, longs plans séquences et, l'apprivoisant, s'en rapproche imperceptiblement.

L'esthétique documentaire de Florence Lazar, qui se déploie autant dans une salle de cinéma que dans un musée d'art – le film fut montré pour la première fois au Jeu de Paume à Paris en 2019 –, tient à ce qu'elle « engage sa propre forme dans une attention au formel de la vie⁷ » – « gestes, rythmes, habitudes, habits, habitats, paroles, costumes, coutumes, pratiques du corps, pratiques du temps, partage des apparences et envoi des images⁸... ». Elle filme ici des gestes et une voix qui font varier notre rapport au monde. Des gestes et une voix qui « ressemblent à ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif⁹ ». De bonnes graines, en somme. ■

5. C'est-à-dire notamment sans chlordécone, ce pesticide très toxique utilisé entre 1972 et 1993 contre le charançon du bananier et qui, selon Santé publique France, a contaminé 90 % de la population adulte de Guadeloupe et de Martinique.

6. Dénétem Touam Bona, « Les métamorphoses du marronnage », *Lignes*, 2005, vol. 16, n° 1, p. 36-48.

7. Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, 2016, p. 336.

8. *Ibid.*, p. 29.

9. Walter Benjamin, « Le conteur » [1936], dans *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 123.

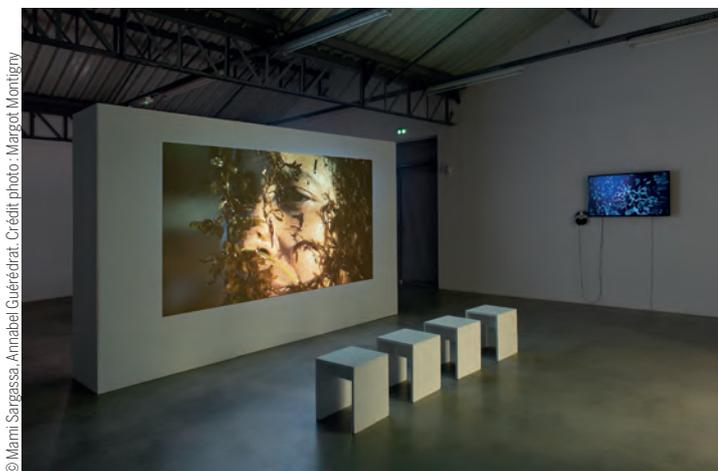


Florence Lazar, *125 hectares*, 2019, France. Vidéogramme du film.
© Courtoisie de l'artiste

ANNABEL GUÉRÉDRAT :

MWEN SE AN LIANNEZ – « JE SUIS UNE SORCIÈRE »

Au plus près de l’océan, Annabel Guérédrat est allongée parmi les rochers. Elle tient dans ses bras un bouquet de feuilles de coccoloba. *Bain à Oxun*. L’arbuste endémique détient des propriétés médicinales, il résiste aux affres des sécheresses et des vents littoraux. Les grandes feuilles séchées recouvrent partiellement son corps nu. L’enveloppe est fragile. Le vent souffle fort. L’artiste est coiffée de perles multicolores. Elle se lève, joue du tambour chamannique et chante le corps tourné vers l’océan. Annabel Guérédrat active des performances rituelles où, chaque fois, elle se connecte intimement au vivant, avec la volonté de s’y confondre. Parce que ce n’est pas dissociable, elle se connecte aux réalités coloniales et chlordéconées de la Martinique. Chaque action est un chant, une étreinte, une offrande envers et pour les entités qui peuplent son milieu. Guidée par les croyances et les pratiques Yoruba, l’artiste



© Mami Sargassa. Annabel Guérédrat. Crédit photo : Margot Montigny

JULIE CRENN

Docteure en histoire de l’art,
commissaire d’expositions indépendante

Vue de l’exposition collective *Kin(d) Relation*, film.

invoque les *orixas* (divinités) avec une intention de communion. Elle leur demande l’amour, la force, la fertilité, la santé, la puissance, la guérison. Dans un temps et un espace suspendus, l’artiste nue fait de son corps une matière sensible et disponible. Elle est à l’écoute. Dans la ravine, la marée épaisse de sargasses,

la boue, le bassin, la mangrove, la savane ou la forêt, elle s’infiltré dans une osmose où le visible et l’invisible sont conjugués. Chacune des performances rituelles participe d’une cérémonie infinie où le vivant est célébré et où les mémoires sont activées. Elle crée le personnage de *Mami Sargassa*, « la mère de la sargasse », l’algue toxique qui prolifère aux Antilles. Une mère aimante qui se love dans l’épaisseur des algues dont la présence témoigne de maltraitances des cultures, des sols, de celles et ceux qui y habitent. (*Des*) *Ensargasse-moi*. Sur les plans physique, spirituel, émotionnel et politique, elle fait corps avec son milieu. Elle se camoufle jusqu’à la dissolution de soi. Avec une approche aussi sédimentaire que somatique, Annabel Guérédrat ralentit le temps et les gestes pour amplifier le plaisir, les vibrations et l’interpénétration des corps. *Mwen se an liannez*. L’artiste sorcière « se dépose à la terre » pour en prendre soin. Les performances rituelles engendrent des moments de symbiose reflétant l’extrême vulnérabilité des êtres, des sols, des eaux. Une symbiose nourrie d’une *écologie des sens*, d’attention, de sensualité, d’amour, d’humilité et d’empathie que l’artiste déploie dans le temps long du vivant. ■



© Compagnie ArtIncidence. Crédit photo : Jean-Baptiste Barret

Annabel Guérédrat,
Ensargasse-moi #1 –
Festival international ART
Performance Martinique
(FIAP) 2017.

La musique hors les murs

J'ai vécu toute mon enfance dans un jardin à Paris, à Auteuil, dans l'école que dirigeait mon père, Emmanuel Levinas. Ces jardins avaient été la propriété de Madame Helvétius, qui recevait chez elle les grands esprits du siècle des Lumières, tels Diderot et d'Alembert. Enfant, j'entendais dans ces jardins des rumeurs, les voix et les chants des élèves qui se mêlaient au bruit du feuillage des arbres et des chants d'oiseaux.

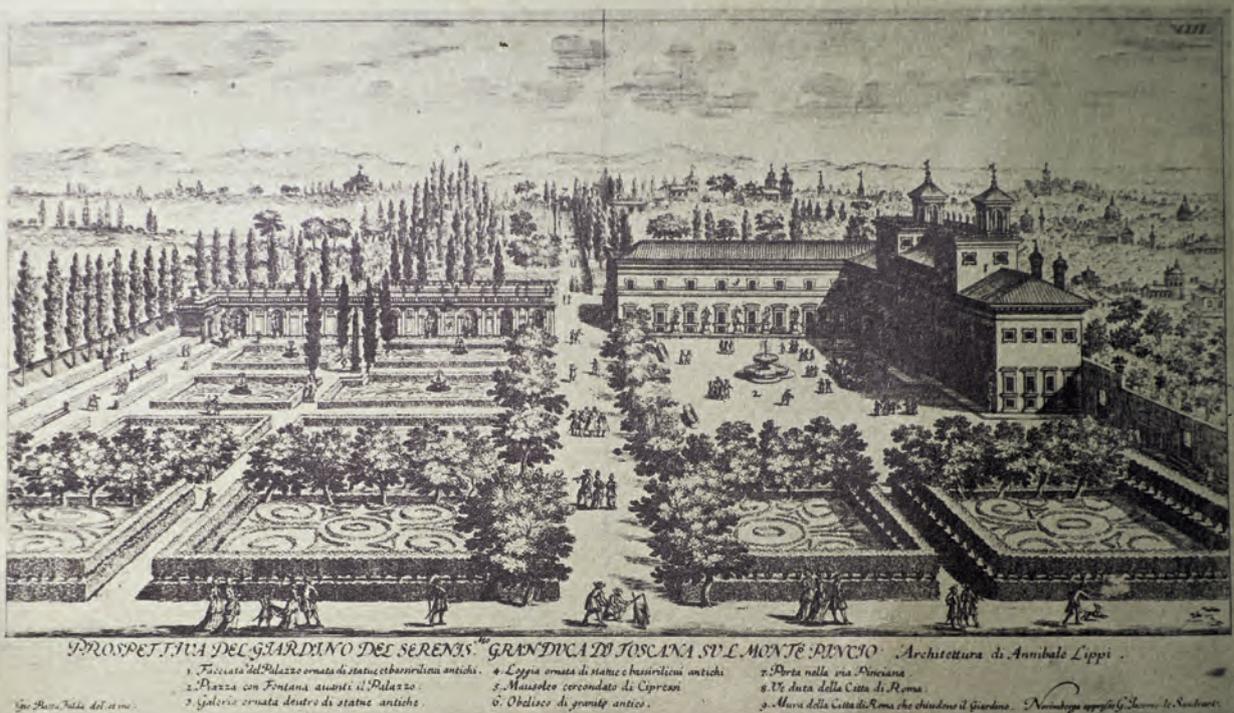
MICHAËL LEVINAS

Compositeur et pianiste concertiste, professeur honoraire du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), membre de l'Institut, président de l'Académie des Beaux-Arts

Les jardins...

Plus tard, en 1975, nommé pensionnaire à la Villa Médicis à Rome, je retrouvais l'atmosphère des jardins. Mon atelier, *La Neviera*, était situé dans une des allées du Pincio. C'est là, durant mon séjour, que j'ai conçu et élaboré, en collaboration avec Balthus, alors directeur de la Villa Médicis, et

quelques pensionnaires architectes, compositeurs et restaurateurs, ce que j'appelai « La fête des jardins ». Après plusieurs mois de travail, l'événement eut lieu la nuit du 16 juin 1977. Plus de 3 000 personnes ont franchi cette nuit-là la porte de la Villa Médicis, dont Federico Fellini. C'est également à la Villa Médicis que j'ai découvert les modèles naturels des espaces de la



JARDINS MUSICAUX

Académie de France à Rome

Villa Médicis

16 Juin 1977

Les jardins ont toujours représenté pour moi l'essence même du phénomène esthétique, en ce que leur présence suspend la notion de la fonction et pousse la musique hors les murs.

Renaissance en plein air : les loggias, les jeux d'eau de la Villa d'Este, les grottes, les mirlitons des fontaines de Bernin. Dans ce cadre écosonore, j'ai pris conscience de l'espace propre au son, qui est une constante dans mon travail à l'époque. J'ai composé le *Concerto pour un piano espace* (1976-1977) précédé par une *Étude pour un piano espace*, et plus tard *L'Ouverture pour une fête étrange* (1979).

Les jardins ont toujours représenté pour moi l'essence même du phénomène esthétique, en ce que leur présence suspend la notion de la fonction et pousse la musique hors les murs. J'ai musicalement retrouvé cette inspiration qui remonte à la tendre enfance dans les opéras de Mozart, notamment *Don Juan* et *Les Noces de Figaro*, mais également chez Claude Debussy, dans *Pelléas et Mélisande*.

La question de l'écologie est au cœur de mes pré-occupations. Si dans les débats contemporains elle tend à devenir une idéologie à part entière, la relation au modèle naturel et à sa transmutation, qui fait implicitement référence au concept rousseauiste de nature, a marqué durablement l'histoire occidentale de l'œuvre musicale, des formes, des sons et de l'espace. Ainsi, dès le début du XIX^e siècle, on trouve des découvertes majeures dans le domaine du timbre, de la modulation tonale et de la spatialisation. On peut citer les vibrations de l'orage dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ou « La scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, avec ce que j'entends comme un effet Doppler de l'éloignement du tonnerre, orchestré par quatre timbales. Il s'agit là non pas de la seule transposition réaliste et concrète de l'environnement, mais de la transmutation des bruits de la nature dans le lieu de la musique. Cette transmutation a marqué mon travail personnel sur la vibration par sympathie et sur les glissements par déplacements dans l'espace des hauteurs, notamment dans mes premières œuvres comme *Appels* (1974). Sans compter l'influence décisive d'Olivier Messiaen, dont je fus élève en composition, chez qui le rapport de la musique à la transcendance religieuse passe par le modèle naturel : les chants d'oiseaux, l'espace, la mélodie et le rythme des langues.

Sommes-nous des disciples de Rameau ?

Citons les propos de Stockhausen : « Aller plus loin, non en écrivant ma musique, mais une musique de la terre tout entière. »

Je me souviens qu'en 1972, j'étais à Darmsadt avec Gérard Grisey, un des premiers compositeurs, à la fin des années quatre-vingt, à anticiper la question de l'écologie musicale. Nous assistions au cours sur *Stimmung* de Stockhausen, qui nous expliquait comment un seul son fondamental et naturel (le si bémol) comprenait la totalité de la forme, de la résonance, ainsi que son déploiement. Le concept de « musique de la terre », si on le trouve chez Gustav Mahler avec *Les chants de la Terre*, s'avère ici un dépassement des espaces clos de la création et de l'écoute musicale. C'est pourquoi l'idée même d'espace a été peu à peu supplantée par celle de « lieu » ; comme si le « lieu » désignait une dimension cosmique du musical, tel que Wagner l'a mis en œuvre dans ses livrets et dans ses orchestrations. On songe notamment au prélude de *L'or du Rhin* ou ce qu'écrit Baudelaire du prélude de *Lohengrin*¹. On ne s'étonnera pas qu'un Claude Debussy soit en quête d'une musique « construite spécialement pour le plein air » : « Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert y prendrait certainement sa juste valeur » (*Monsieur Croche*, 1901). Sans compter la référence à deux œuvres fondatrices de la musique contemporaine, qui transcendent le modèle de la nature tout en en faisant l'éloge : *La Mer* de Debussy (1905) et *Le sacre du printemps* de Stravinsky (1913), année de publication de *L'art des bruits* de Luigi Russolo. On trouvera dans *Persephassa* (1969) de Xenakis la synthèse entre l'art des bruits de l'environnement et la relation avec le lieu de la nature.

La conscience d'une esthétique de l'écologie est le résultat d'un long cheminement. Si le modèle est intégré par l'installation dans sa concrétude, au risque de voir s'abolir la relation entre l'œuvre et son environnement, se pose alors une question inhérente à notre civilisation judéo-chrétienne : qu'en est-il de l'œuvre et du surnaturel ? ■

1. Lettre que Charles Baudelaire écrit à Richard Wagner le 17 février 1860.

Reprise d'une gravure (sans doute du XVIII^e siècle), choisie par Balthus pour « La fête des jardins » à la Villa Médicis le 16 juin 1977. Elle représente les jardins de la Villa Médicis (Pincio et Bosco), ainsi que le palais lui-même et, en arrière-plan, les loggias sous le Bosco avec l'entrée des grottes souterraines, point de départ de souterrains qui traversent une partie de la ville. Ces grottes ont été aussi une décharge des moules des pensionnaires du XIX^e siècle !

De la création musicale au temps des algorithmes

La relation intrinsèque de la musique au nombre se pose aujourd'hui comme problème politique. L'année 2022 est apparue comme un moment de bascule dans l'histoire de l'intelligence artificielle (IA), avec la démocratisation des outils de *Stable diffusion* (Dall-E, Midjourney, etc.), permettant à un utilisateur de générer des images à partir de mots, ainsi qu'avec la mise au jour de l'agent conversationnel *ChatGPT*. L'IA ne cesse depuis d'occuper les débats, qui sont toujours teintés d'une certaine inquiétude quant au risque d'une perte de contrôle, quant à l'avenir du travail humain, ou quant au sens et au devenir de la créativité humaine.

FLORENT CARON DARRAS

Compositeur

C'est que nombre de professionnels se trouvent aujourd'hui invités à se réinventer au contact de l'IA pour ne pas devenir des espèces en voie de disparition. La question touche naturellement le domaine de l'art dans ses contrées numériques.

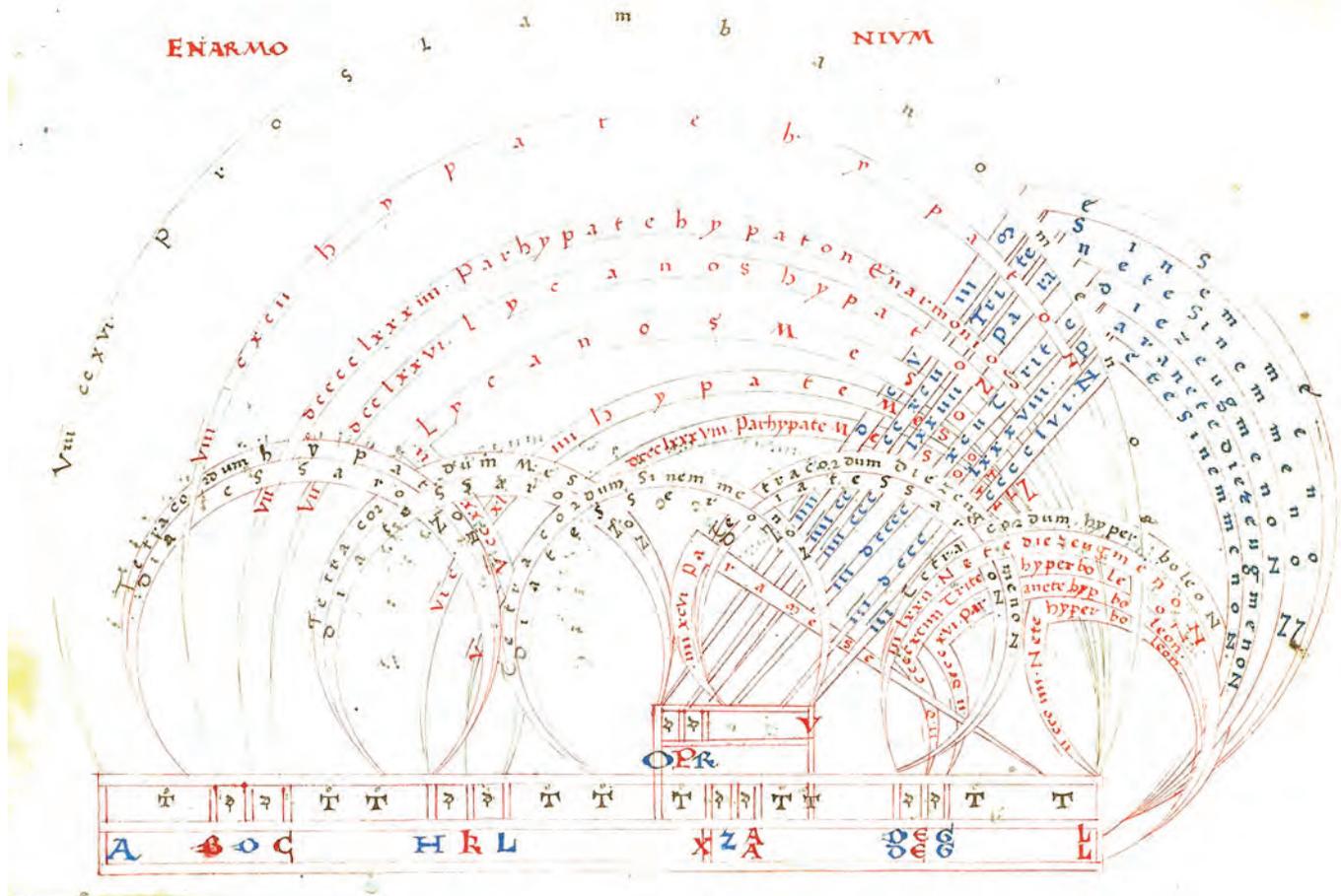
Encore pour partie attachée à l'organologie, à la technique instrumentale et à la célébration collective du son produit par des corps en scène, la création musicale semble au premier regard peu concernée par les avancées algorithmiques. Depuis 2014, les réseaux adverses génératifs (*Generative Adversarial Networks*, GAN) ont certes permis la production de musique intégralement générée, réalisant un fantasme de l'industrie : la fabrication de contenus fonctionnels, modélisés au désir des clients, et sans la moindre seconde de travail humain. Mais ces objets musicaux artificiels ne sont jamais que des fichiers numériques, contraints au paradigme de la membrane de haut-parleur, et surtout à destination de produits. Plus encore, ils appartiennent au domaine du *génératif* et non à celui du *créatif*.

Une relation intrinsèque

Ily a bien pourtant relation entre création musicale et algorithme, et cette relation dépasse largement le champ du numérique comme fin, comme lieu des œuvres et comme lieu des écoutes. L'adage attribué à Pythagore est bien connu : la musique est le « nombre rendu audible ». Art du nombre par essence, la musique est en partie art de la physique, art des proportions, des intervalles, des relations et de la combinatoire. L'intégration de la musique au sein du quadrivium dans les arts libéraux et la tripartition des *musica* par Boèce au début du VI^e siècle après J.-C. démontrent combien ce que nous appelons aujourd'hui musique n'est qu'une catégorie audible d'une ancienne conception plus vaste du musical. Nous pratiquons ce

que Boèce appelait *musica instrumentalis*, successive en son temps de la *musica humana* et de la *musica mundana*, respectivement de l'harmonie humaine et de l'harmonie des sphères. Musique était synonyme d'harmonie, de juste proportion entre les parties d'un tout. Qu'il se soit agi des opérations mathématiques de Pythagore sur le monocorde ou de la cosmogonie religieuse de Boèce, et qu'elle ait rendu intelligibles certaines lois physiques ou attesté de la perfection d'une supposée création divine, la musique supposait toujours la manifestation d'un nombre qui nous relie au monde.

En dehors de cette vue conceptuelle, l'histoire de la *musica instrumentalis* regorge d'exemples d'une relation toute particulière entre musique et formules. Pensons d'abord à Bach et particulièrement à ses canons énigmatiques dans *L'offrande musicale* (1747). Aux motets isorhythmiques de Philippe de Vitry ou de Guillaume de Machaut (XIV^e siècle). Au dodécaphonisme sériel de la seconde École de Vienne autour de 1912, à la surdétermination du sérialisme intégral après la Seconde Guerre mondiale, etc., pour en oublier mille autres. D'une relation ontologique au nombre par les principes de vibration et d'intervalles, la musique passe dans certaines pratiques à une pensée systémique du nombre, que l'on pourrait donc qualifier de pensée algorithmique. L'avènement de l'informatique dans les années 1950 a permis dans les décennies suivantes le développement d'outils de composition, particulièrement en France (à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique-IRCAM), au Groupe de recherches musicales-GRM, au Générateur de ressources et d'activités musicales exploratoires-GRAME. Ces programmes ont naturellement encouragé la pensée algorithmique en musique, nouvellement dotée d'une puissance de



calcul en constante expansion. Le *générateur* n'est cette fois pas incompatible avec le *créatif*.

Extériorisation du nombre

La nature numérique du musical le prédestinait à son adoption dans la quantification du monde: les algorithmes ne sont aujourd'hui plus seulement ceux des lois acoustiques et compositionnelles mais bien plutôt ceux qui peuvent agir sur nos découvertes, sur nos désirs et sur notre attention. Le nombre est pour ainsi dire sorti du musical pour le dominer, passant du « nombre qui relie » au nombre qui peut séparer. La musique est concernée par les algorithmes à l'extérieur d'elle-même. En nous mettant *en écoute* sur les plateformes de *streaming*, nous nous mettons *sur écoute* pour nous faire recommander artistes et morceaux dans l'illusion d'une variation qui jamais ne dévie. Dans ce nouveau règne de la *playlist* git une nouvelle modalité d'écoute qui, tout en alimentant une boucle de rétroaction, prend le risque d'engager insidieusement et tous genres confondus un retour du « son pour le son », c'est-à-dire une consommation d'ambiances au détriment d'une attention au sens. Le phénomène dit des « bulles de filtres » reste à relativiser tant la musique est une affaire sociale. Puissance de l'amitié et du surgissement, du choc et de l'écart: puissance de l'inattendu. Le temps du tout-quantifiable voit certes la formation de niches de consommation autant qu'il soumet toute pratique musicale au même jugement du compteur d'écoutes. Mais dans le même mouvement, il renforce le sens des musiques de création qui, bien qu'elles soient parfois de niches, et de niches renforcées par les algorithmes, se posent comme des alternatives vivantes au règne du nombre par la défense du concert, de l'interprétation, de l'expérience et d'une réflexion sur la vibration et sur le temps.

Idéalisme de l'IA

Cette alternative de l'expérience et de l'attitude ne peut pour autant induire un renoncement au calcul: comme art du nombre, la musique est concernée de l'intérieur par les nouveaux algorithmes. Alors que le PDG de Nvidia prédit que l'IA sera un million de fois plus puissante en 2030, il y a lieu de songer au devenir de la composition musicale. Le principe d'IA générative par mots-clés, permettant déjà la composition *live* dans le prolongement des *algoraves*¹, va pouvoir rejoindre les outils de composition pour faire gagner du temps de programmation à l'atelier. Il demeure que la génération d'image, de son, de texte ou de tout matériau par mots-clés est une domination de l'idée sur la matière. Avec ChatGPT, c'est le domaine du texte qui préside à toute pensée et à tout travail de matière, dans une sorte de rétroaction de la description. Or si l'on est ainsi tenté d'opposer l'idéalisme à l'artisanat, c'est bien parce que l'artisanat de l'art est puissamment créateur.

La mise en doute de soi dans un processus d'expérimentation et d'auto-découverte au contact de matières et de formes qui se révèlent est probablement la seule attitude qui garantisse l'élargissement de nos modalités sensibles, de nos expériences et de notre compréhension du monde. C'est la seule voie qui rende possible un monde qui déroge à la rétroaction, un monde d'échappées et d'incalculabilité. La seule voie qui nous permette d'être à la hauteur des enjeux de notre siècle. L'IA est conçue comme une alliée qui ne repose que sur ce qu'elle sait déjà. Par la relation que le musicien peut ouvrir entre les nouvelles techniques, l'artisanat et la vitesse infinie de l'imagination, il fait aujourd'hui figure de *hacker*. C'est à lui de maintenir dans l'algorithmie le pacte ô combien musical de la triple écologie guattarienne: mentale, sociale et environnementale. ■

Diagramme en arc pour une division du monochorde de Pythagore, dans *De institutione musica* de Boèce. Copie manuscrite, France, vers 1490. LJS47, p. 86.

1. Une algorave est un événement musical qui fait danser sur de la musique générée à partir d'algorithmes.



Campagne de Paris, paysage triangulaire/Plantes résistantes I
Photographie de l'action performant une peinture de Catherine Radosa (1,5 m x 10 m),
avec Nathan André, Christophe Domino, Simona Dvořák, Tania Gheerbrant
lors de la Zadimanche organisée par le Collectif pour le Triangle de Gonesse (CPTG),
sur le Triangle de Gonesse en juin 2021.
© Catherine Radosa, 2021



Actions et pratiques écoresponsables dans le champ de la création

Un nouveau métier : écoconseiller

Entretien croisé avec David Irle, le collectif Les Augures, Charlotte Rotureau et Cyril Delfosse

Inconnu ou presque il y a quelques années, le métier d'écoconseiller dans le secteur culturel s'est rapidement structuré pour répondre à une demande croissante des organisations professionnelles et des collectivités. Pour faire connaissance avec ce métier aux compétences multiples et évolutives, nous avons proposé un entretien croisé à plusieurs d'entre eux : David Irle (Aladir Conseil), le collectif Les Augures (Syvie Bétard, Marguerite Courtel, Camille Pène, Laurence Perrillat), Charlotte Rotureau (Événement vivant [EVVI]), Cyril Delfosse (Le Bureau des acclimatations).

NICOLAS VERGNEAU

Chargé de mission pour la politique des résidences, des tiers-lieux de création, et pour les programmes transversaux de soutien à la création, Direction générale de la création artistique (DGCA), Département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux, ministère de la Culture

Quel terme utilisez-vous pour désigner votre métier (ou votre activité professionnelle) et en quoi consiste-t-il ?

David Irle – Nous utilisons le terme d'« écoconseiller » qui vient de Belgique et nous semble véhiculer un autre imaginaire que celui de consultant. Notre métier consiste à accompagner toutes les composantes du secteur culturel dans leur transition écologique.

Les Augures – Pour décrire notre activité professionnelle, nous utilisons la notion d'« accompagnement » et parfois le terme de « consultante », qui est le mieux compris même si nous n'aimons pas l'image qu'il renvoie (cabinets de conseil, réponses toutes faites...).

Charlotte Rotureau – Je m'identifie à l'image de l'accompagnatrice qui est aux côtés des organisations culturelles pour construire leurs chemins vers la transition écologique. Mon rôle a plusieurs facettes : recommandation stratégique, formation, accompagnement collectif au changement.

Cyril Delfosse – Le terme qui s'impose progressivement est celui d'« écoconseiller ». Il me convient, même si la notion de conseil renvoie à une position de sachant peu opérationnelle. Il rend assez mal compte du fait que le travail est avant tout un travail

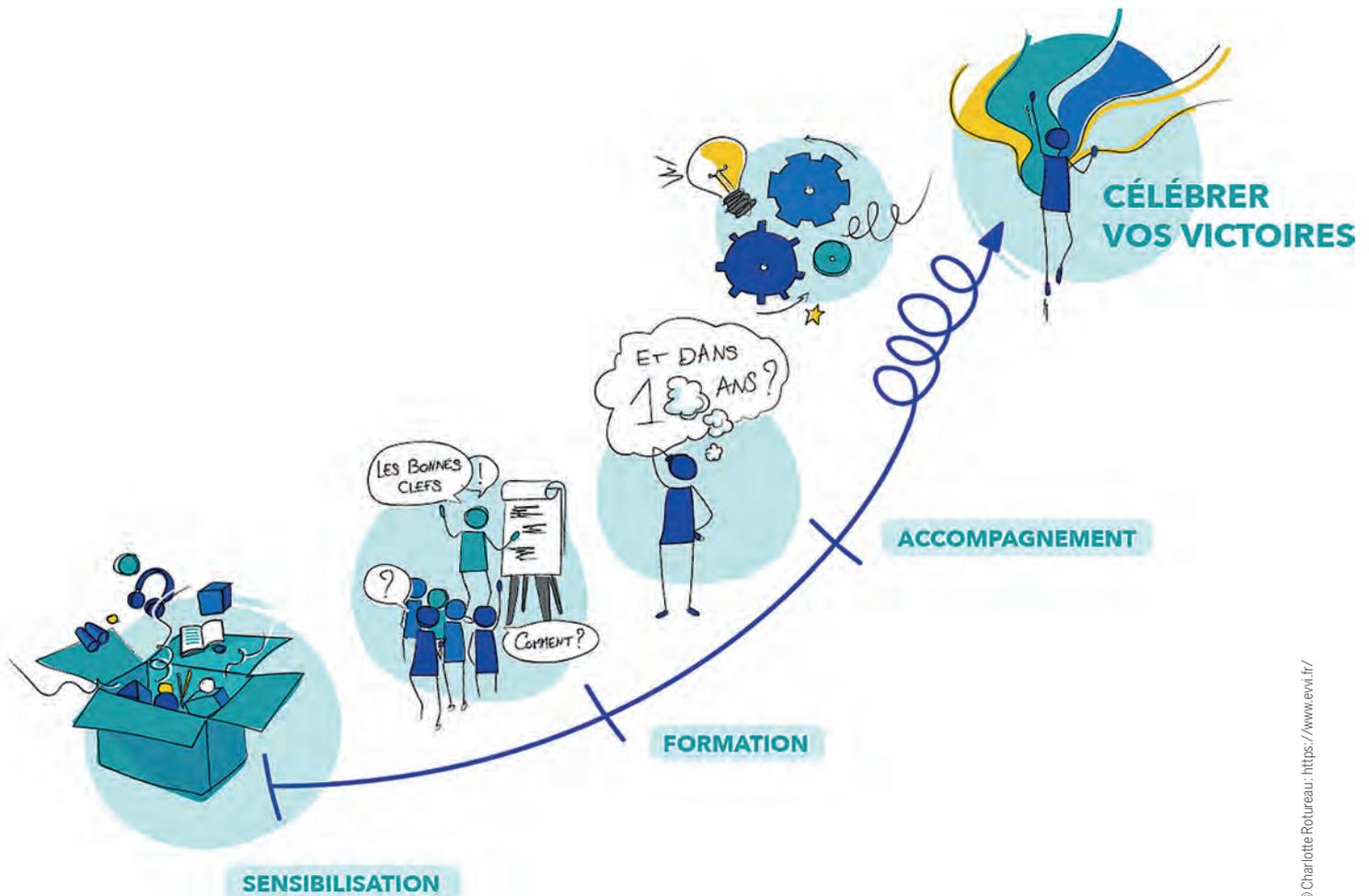
de coconstruction avec les structures que nous accompagnons.

Quelle est la principale difficulté rencontrée dans l'exercice de votre métier et par voie de conséquence la compétence clé à posséder ?

D.I. – Le facteur humain. Les enjeux de transition écologique impliquent de fortes transformations pour les organisations, mais au bout du compte, ce sont des humains à qui nous proposons d'anticiper le changement. Parfois c'est une évidence, parfois il y a des résistances, du déni. La principale compétence, outre le besoin permanent de se former sur des sujets incandescents, c'est la capacité à accompagner avec bienveillance une équipe, une direction, dans ces transformations.

L.A. – Dans le secteur culturel, la transition écologique n'est pas tant un sujet technique qu'un sujet de transformation organisationnelle. Nous proposons une approche fondée sur l'intelligence collective et la collaboration pour traiter les sujets transverses et casser les silos entre les métiers. La difficulté est de dégager des temps collectifs d'une part, de faire comprendre que la transformation viendra d'une démarche coconstruite d'autre part.

Ch.R. – La principale difficulté est d'amener les organisations à voir que l'écologie va bien au-delà



© Charlotte Rotureau: <https://www.evvi.fr/>

Schéma d'accompagnement d'Événement vivant (EVV).

de l'écocup ou du tri des déchets. Sa prise en compte nécessite des changements plus profonds, que ce soit dans la gouvernance, la structuration des équipes ou la qualité de vie au travail. Des sujets peu ou pas considérés jusqu'à présent, qui deviennent essentiels. Le frein le plus fréquent est le manque de temps, qui rend primordial de s'interroger sur la pertinence du cadre de travail et sa capacité à faire face aux enjeux écologiques.

C.D. – Il est difficile pour les structures de porter au bon niveau les exigences de transformation écologique. Il faut donc mobiliser plusieurs compétences pour avancer avec elles. Disposer d'outils de diagnostic, d'analyse pour partager les constats. Allier pédagogie et persuasion pour définir la stratégie et les actions. Et faire preuve de patience, même dans l'urgence environnementale, car les changements demandent du temps. L'urgence est d'abord celle de se mettre en mouvement collectivement.

Doù viendra le changement, le déclic, l'effet de bascule, le cas échéant ?

D.I. – Souvent, des événements personnels et intimes dans le parcours des personnes jouent le rôle de déclic et permettent de décoller les regards. Cela peut également venir d'une relation plus forte à la nature ou au vivant. Notre rôle, c'est d'apporter les données rationnelles du problème pour accélérer les prises de

conscience. Et puis, il y a l'état de l'environnement, qui peut générer des effets de bascule. Le processus est toujours un peu mystérieux et multifactoriel.

L.A. – La surchauffe et la sécheresse de l'été 2022 ont constitué un point de bascule dans la compréhension de l'urgence d'agir pour chacun. Mais les personnes au sein des organisations sont démunies et ne parviennent pas encore à concevoir ce que cela signifie en termes d'adaptation et de transformations profondes pour le secteur, au-delà de l'écoresponsabilité.

Ch.R. – Le fait d'être de plus en plus directement confronté aux conséquences du dérèglement climatique amène une prise de conscience. Mais ce qui fait la bascule, c'est le collectif. Le sujet écologique est un enjeu systémique, c'est-à-dire qu'il touche toute la filière; les réponses ne pourront pas être isolées, elles devront être collectives pour permettre l'évolution de la filière culturelle. Le changement vient en faisant, il est donc essentiel d'agir au niveau des politiques publiques et des organisations. La solution magique n'existe pas, nous allons devoir prendre des risques, tester, expérimenter, nous donner le droit à l'erreur pour construire les organisations culturelles de demain.

C.D. – L'effet de bascule sera rendu possible par la combinaison de trois facteurs: la prise de conscience

individuelle et la volonté d'agir des acteurs, une évolution concertée des modes de production et de diffusion et la mobilisation de moyens humains, financiers, réglementaires. Plus fondamentalement, une bascule verra le jour lorsque le secteur renversera la question de la responsabilité environnementale en responsabilité culturelle. La transformation écologique de la société est l'occasion de réaffirmer le rôle et la place des arts et de la culture. Dans un monde en transition, il est nécessaire d'assumer ce rôle de construction d'une culture commune, d'une autre façon de voir le monde.

Une image, un exemple pour illustrer ce à quoi pourrait ressembler le secteur de la création artistique en 2035 ?

L.A. – C'est notre capacité à agir radicalement maintenant qui va dessiner le paysage de 2035. Ce qui est certain, c'est que le secteur culturel est soumis à des contraintes majeures qui vont redessiner son activité – crise environnementale, raréfaction des ressources publiques, pénuries. Ne sous-estimons pas non plus la puissance d'une révolution sociale à l'œuvre. L'empouvoirement féminin, les luttes contre toutes formes de domination, les communs sont comme une lame de fond porteuse de renouvellement.

C.D. – On peut penser que les contraintes, tensions et exigences sociétales seront élevées au regard d'un contexte environnemental plus difficile. J'imagine que la possibilité d'avoir des activités humaines qui s'engagent à « réduire leur impact sur l'environnement » ne sera plus suffisante. Il faudra sans doute contribuer à la restauration de conditions de vie acceptables

pour tous. Certains projets iront vers le régénératif. Des artistes et des équipements s'engagent déjà dans cette voie avec des projets inscrits en proximité, dans la durée, souvent hybrides, à la rencontre de plusieurs disciplines. Des projets d'art-gri-culture, de ren-arturation des écosystèmes, de dans-ification douce... des projets de reconnexion aux vivants, humains compris. Il s'agira de trouver un équilibre entre la capacité à proposer des modèles et des visions alternatives aux discours et représentations dominantes, tout en maintenant le collectif, ce qui fait société.

Quelle question auriez-vous aimé qu'on vous pose ? Qu'auriez-vous répondu ?

D.I. – « Vous êtes un réseau d'indépendants, on pourrait vous imaginer en concurrence et en compétition les uns avec les autres, comment expliquez-vous votre capacité à coopérer ? » Nous tentons de construire une relation de confiance entre nous et de travailler en réseau pour sortir de l'isolement et développer une vraie complémentarité entre nos compétences. Nous tentons ainsi d'être alignés avec les valeurs de coopération que nous défendons comme essentielles pour réussir la transformation écologique et sortir d'un modèle ultra-compétitif qui épuise les ressources.

L.A. – « Que peut-on faire pour vous aider, en tant qu'écoconseillères, à transformer profondément le secteur, les métiers et les compétences ? »

Ch.R. – « Vous intervenez également dans le secteur sportif, constatez-vous des similitudes avec le secteur culturel ? » Outre le fait d'être exposé aux mêmes impacts (canicule, crise énergétique, difficulté de

Le Centre international
d'art et du paysage –
île de Vassivière.



© CIAPV

recruter), avec des enjeux forts au niveau du maintien des pratiques, je vois beaucoup de similitudes dans les enjeux de gouvernance, de qualité de vie au travail pour maintenir l'attractivité du secteur, que ce soit pour les salariés ou les bénévoles. Comme dans le secteur culturel, les modèles économiques sont fragiles et très variables avec un système à deux vitesses entre le sport professionnel et le sport amateur. Je plaide pour un travail collectif entre le sport et la culture sur ces sujets écologiques ; les territoires ont tout à gagner à favoriser la coopération entre ces deux secteurs confrontés aux mêmes difficultés.

C.D. – « Vous accompagnez plusieurs collectivités territoriales, comment voyez-vous leur positionnement, leur engagement ? » Un grand nombre d'acteurs n'ont pas attendu que les politiques culturelles s'intéressent aux questions écologiques pour faire évoluer leurs pratiques. Alors quelle peut être la valeur ajoutée de la puissance publique ? Je pense qu'elle se matérialise à deux endroits : la capacité à embarquer collectivement les acteurs (un secteur, une filière, un territoire) et la capacité à mettre sur la table les questions organisationnelles et systémiques. Des questions que les acteurs ne peuvent pas traiter individuellement. Plusieurs collectivités sont sur cette voie, avec une volonté d'harmoniser et de coordonner leurs interventions.

Un conseil de lecture ?

D.I. – *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* de Stefan Zweig (Livre de poche, 1996), un livre qui nous rappelle, à travers l'exemple des années 1930, qu'une société très cultivée peut complètement passer à côté d'un danger majeur et rester dans l'illusion de sa sécurité et de sa continuité.

L.A. – La biologiste états-unienne Rachel Carson dénonçait dès 1962 le scandale des pesticides dans *Printemps silencieux* (Wildproject, 2020). Deux millions d'exemplaires ont été vendus et sa publication a entraîné l'interdiction du dichlorodiphényltrichloro-éthane (DDT). Une lecture qui donne envie d'agir.

Ch.R. – François Dupuy, *Lost in management 3. On ne change pas les entreprises par décret* (Points Essais, 2022). Une bonne manière de comprendre que l'organisation et le management sont des points cruciaux dans le changement de modèle.

C.D. – *Une histoire des luttes pour l'environnement. Trois siècles de combats et de débats, XVIII^e-XX^e siècle* (Textuel, 2021). Cent focus historiques pour se rappeler que la protection de l'environnement est aussi une question de résistance et d'engagement. Les pollutions, la privatisation des communs, l'appropriation et les tensions autour des ressources naturelles ne sont pas nouvelles. Et les sociétés humaines y ont toujours répondu par des contestations, des oppositions et l'émergence de propositions alternatives. On est encore là. ■



Laurent Tixador, *Fours à pain et à céramique*, en terre argileuse de Malakoff, 2023. Pièce réalisée dans le cadre d'un workshop avec les étudiantes et étudiants de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne (ÉESAB) – site de Rennes : Amaia Brunet, Julie Le Meur, Ronan Le Saout, Eugénie Chat, Fanny Latge, Luena Santiago, Marie Ganter. Coproduction Centre d'art contemporain de Malakoff, avec le soutien des Directions des sports, des techniques, des parcs et jardins, des services techniques et du garage de la ville de Malakoff. Projet « Couper les fluides », réalisé du 12 février au 8 juillet 2023.

© Ville de Malakoff – Clément Leroyer

Je plaide pour un travail collectif entre le sport et la culture sur ces sujets écologiques ; les territoires ont tout à gagner à favoriser la coopération entre ces deux secteurs confrontés aux mêmes difficultés.

L'association ARVIVA – Arts vivants, Arts durables : questions/réponses

NICOLAS VERGNEAU

Chargé de mission pour la politique des résidences, des tiers-lieux de création, et pour les programmes transversaux de soutien à la création. Direction générale de la création artistique (DGCA), Département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux, ministère de la Culture

C'est quoi, ARVIVA ? Quelle est votre feuille de route après trois ans d'existence ?

ARVIVA est une association fondée en 2020 à l'initiative de professionnels du spectacle vivant prenant acte de l'urgence écologique. Dès l'origine, une attention particulière est portée à joindre le geste à la parole, enrichie par des situations variées qui ne permettent pas une uniformité des modalités d'engagement. Aujourd'hui forte de 350 adhérents, ARVIVA illustre tant la mobilisation du secteur que l'intérêt général d'un espace neutre de réflexions, débats et accompagnement.

En moins de trois ans, ARVIVA a œuvré à la sensibilisation massive du secteur, au développement d'outils spécialisés, à l'organisation d'événements fédérateurs et inspirants, à la corédaction de plaidoyers collectifs ou encore à l'expérimentation de nouveaux modèles de financement.

Aujourd'hui, priorité est donnée à la construction et au renforcement d'une perspective commune désirable, au soutien à l'expérimentation de formes propices à l'émergence de nouveaux modèles et à l'augmentation de notre compréhension collective des enjeux à affronter. Ces trois axes fonctionnent de concert : mieux (s'y) connaître pour définir où « atterrir », évaluer la faisabilité de nos trajectoires, éprouver de nouvelles manières de « planer » en cultivant la joie d'arriver un jour peut-être à destination.

Quelles dynamiques observez-vous dans le secteur culturel sur la question de la transition écologique ?

Si la nécessité pour le secteur de penser sa transformation est désormais acquise, la conscience de l'ampleur et des contours de cette mutation reste disparate. L'un des défis importants est de catalyser le passage d'une transition basée sur les écocgestes à une transformation profonde rendant cohérentes nos activités avec les réalités environnementales.

Il ne s'agit pas d'envisager uniquement les aspects contraignants liés à l'essoufflement d'un modèle, mais de voir, dans cette contrainte, l'opportunité de questionner la raison de nos engagements artistiques et professionnels. Les productions culturelles ont un



impact concret sur l'environnement – principalement négatif –, mais aussi un impact – positif, cette fois – sur la cohésion sociale, nos imaginaires, notre ouverture au monde, notre épanouissement. C'est aussi là que se nichent les enjeux actuels, plus larges qu'une réduction d'empreinte carbone, mais interrogeant également les critères entendus de succès artistique, l'organisation du travail, les modalités d'accès aux œuvres... Les cobénéfices sociaux permis par la construction de schémas nouveaux de création, de production et de diffusion en sont un exemple, c'est notamment ce que montre l'étude sur la coopération comme levier de transformation que nous menons avec l'Institut européen de l'économie de la fonctionnalité et de la coopération (IE-EFC).

Comment fait-on coopérer autant d'acteurs différents (lieux, équipes artistiques, organisations professionnelles, syndicats, chercheurs) ? Quels enjeux formulez-vous à cet égard ?

Les concertations et groupes de travail que nous animons depuis la création de l'association nous ont permis de tirer quelques enseignements et de nombreuses joies. D'abord, la complexité et l'intersectionnalité des enjeux écologiques impliquent un temps incompressible d'appropriation qui peut s'organiser mais ne doit pas aboutir à un traitement en silos hermétiques. Nous nous appuyons notamment sur la facilitation d'échanges réguliers entre pairs et l'accompagnement collectif pour éviter cet écueil. Nous n'occultons pas l'investissement nécessaire, mais rappelons sa nécessité et l'alignement qu'il apporte.



Atelier lors des Rencontres nationales ARVIVA, Marseille, Friche Belle de Mai, 28, 29, 30 novembre 2022.

© ARVIVA

Nous incarnons l'intérêt du secteur à mettre la transformation écologique au premier plan, et rappelons qu'il n'est pas trop tard pour passer à l'action.

Par ailleurs, il est trompeur de penser que la concurrence et les intérêts propres se dissolvent dans la volonté de coopérer. Des temps nombreux de débat, cadrés par des règles de fonctionnement définies collectivement et aux ambitions articulées, sont indispensables à l'émergence d'engagements communs. L'intervention de facilitateurs à cet endroit a plusieurs fois montré sa valeur au sein d'ARVIVA.

Comment ARVIVA conçoit-elle son rôle vis-à-vis de l'action publique en matière de transition écologique ?

D'une part en *éclairateur*, en utilisant l'agilité de notre organisation pour défricher et faire connaître les succès de nos expérimentations. C'est le cas par exemple de la grille d'indicateurs de financement développée pour les Tremplins que nous organisons chaque année en partenariat avec la Caisse des dépôts pour récompenser des initiatives durables dans le spectacle vivant.

D'autre part en *observateur*, grâce aux liens tissés avec nos membres, aux concertations, enquêtes et études que nous menons. L'une de nos ambitions est de rendre possible une observation objectivée de l'état de

la transition du secteur. Une première édition de cette observation, prévue en 2024, est pensée « en boussole » pour rendre compte de l'efficacité de ce qui est mis en œuvre et pointer les ajustements nécessaires.

Enfin, notre croissance rapide agit comme catalyseur. Nous incarnons l'intérêt du secteur à mettre la transformation écologique au premier plan, et rappelons qu'il n'est pas trop tard pour passer à l'action. La sortie de l'outil SEEDS (Simulation d'empreinte environnementale pour le spectacle) en moins de deux ans et son succès en sont des exemples.

Quels sont les axes de recherche à développer selon vous dans le spectacle vivant sur les questions de transition écologique ?

Ils sont nombreux, mais penser la transformation du secteur culturel sans l'intégrer à une stratégie globale complique fondamentalement la tâche. La culture en tant que secteur est absente de toutes les modélisations existantes, à commencer par la Stratégie nationale bas-carbone. C'est une prise en compte qui sera rapidement nécessaire pour construire une feuille de route réaliste et à long terme. ■

Pour des pratiques de redirection écologique : retour d'expériences

Par où commencer pour une redirection écologique de la culture (et plus largement de notre société, puisque nous devons nous éloigner au plus vite de l'Anthropocène)? En listant quelques expériences qui furent autant d'essais de mise en pratique de cette exigence, puis en faisant quatre remarques plus générales, le texte suivant veut contribuer au débat et à la construction d'une culture professionnelle partagée.



Invocor (Anne Kawala, Sheila Atala et sept étudiantes de l'ESAAA : Marie Boudet, Marguerite de Poret, Zazie Grasset, Pauline Maignan, Louise Singla, Lyse Vuillemin et Margot Wolff) : performances les 2 et 3 juin 2021 dans le cadre de l'exposition IRLéRL - *Effondrement des Alpes* au Maclyon. Pendant deux jours, différents rituels collectifs furent organisés au cœur du Musée combinant pétrissage de pain, sculpture de nourriture, lutte gréco-romaine, etc.

Lister des actions...

Ce court texte se veut un partage de « mes expériences » en matière de redirection écologique – cela parce qu'entre 2009 et 2022 j'ai dirigé une école supérieure d'art au cœur des Alpes, entourée de forêts, bordée par un lac (l'ESAAA – École supérieure d'art Annecy Alpes) et que j'ai contribué à la transformer en institution-manifeste sur le sujet; parce que j'y ai conduit un ambitieux programme de recherche collectif, « Effondrement des Alpes », sur la surchauffe climatique et ses conséquences sur nos milieux, nos attachements et pour l'art¹; parce que, alors que j'étais coprésident de l'Association nationale des écoles supérieures d'art et design (ANdEA), j'ai créé puis animé sa « commission transition » donnant lieu aux deux séminaires « Transitions, réalités », en 2020 et 2021²; parce que j'ai organisé des expositions expérimentant des formats post-Anthropocène (pour le dire vite, donc mal), *IRL é RL* au MacLyon³ et *Gallery of Futures* à Bozar à Bruxelles⁴; parce que je copréside l'association Les Augures, structure plurielle accompagnant

les institutions culturelles dans leurs transformations écologiques, association avec laquelle s'invente, en altitude, un lieu « art, écologie et montagne⁵ »; et enfin parce que depuis ces différents endroits j'ai pris de nombreuses fois la parole publiquement pour raconter, questionner, stimuler, etc.

... Et faire quatre remarques

Je propose donc d'abord cette liste rapide d'actions indiquant des mots-clefs qui permettent, à qui s'y intéresse, d'en trouver puis déplier les objets.

Et puis je souhaiterais faire quatre remarques :

1) D'abord dire que toutes ces « expériences » ont en commun leur caractère collectif: les questions d'écologie sont toujours des histoires plurielles, faites d'entremêlements, de liens et de relations. Parce que c'est la définition même de l'écologie (« étude des interactions des êtres vivants entre eux et avec leur milieu » – *Wikipédia*), mais aussi parce que tous les problèmes qui s'imposent à nous sont complexes, troubles⁶ et que la pratique de la redirection écologique exige des mobilisations croisées, collectives, partagées. Aussi, j'invite les lectrices⁷ qui souhaiteraient observer « mes expériences » listées ci-dessus à suivre les arborescences et les génériques dont elles sont issues et qu'elles ont occasionnés.

2) Deuxième remarque: ces dernières années, comme tout le monde, j'ai vu l'écologie s'imposer partout comme une thématique incontournable, et si évidemment je m'en réjouis, j'aimerais cependant dire que ce que je considère réussi dans « mes expériences » a toujours eu à voir avec des pratiques et pas des thématiques: c'est toujours l'organisation concrète des dispositifs matériels, des lieux et des temporalités, du vocabulaire et des méthodologies, des alliances passées et des économies inventées, qui ont permis des déplacements et de l'apprentissage. Donc si l'on veut produire une redirection réelle de nos activités (et de nos mondes), l'écologie doit s'occuper des éléments structurants, être le point de départ ou le prisme de toute action. Cela paraît évident, mais les pratiques réellement transformatrices sont toujours très minoritaires alors que l'écologie comme sujet est omniprésente. J'imagine donc qu'il faut continuer de pointer cela – *deep ecology* versus *shallow ecology*, *again*⁸.

3) Troisième remarque: en travaillant les pratiques, les dispositifs et les éléments structurants, j'ai systématiquement été conduit à détricoter et rettricoter autrement des liens tissés entre nous les vivants et dans la matérialité du monde (D. Haraway à nouveau). Le commencement de ce type de gestes relève toujours de l'enquête et de la description de l'existant (B. Latour⁹), puis, lorsque apparaît clairement comment nous sommes reliés, attachés et même parfois enchaînés, et que nous avons suivi les fils et les toiles jusqu'au bout, lorsque nous avons vu les lieux de frictions (A.L. Tsing)¹⁰ et de désastre, apparaît évident ce que sont les « technologies zombies » (J. Halloy)¹¹ qu'il faudra progressivement désinvestir, collectivement, et de préférence avec soin (A. Monnin)¹².

STÉPHANE SAUZEDDE

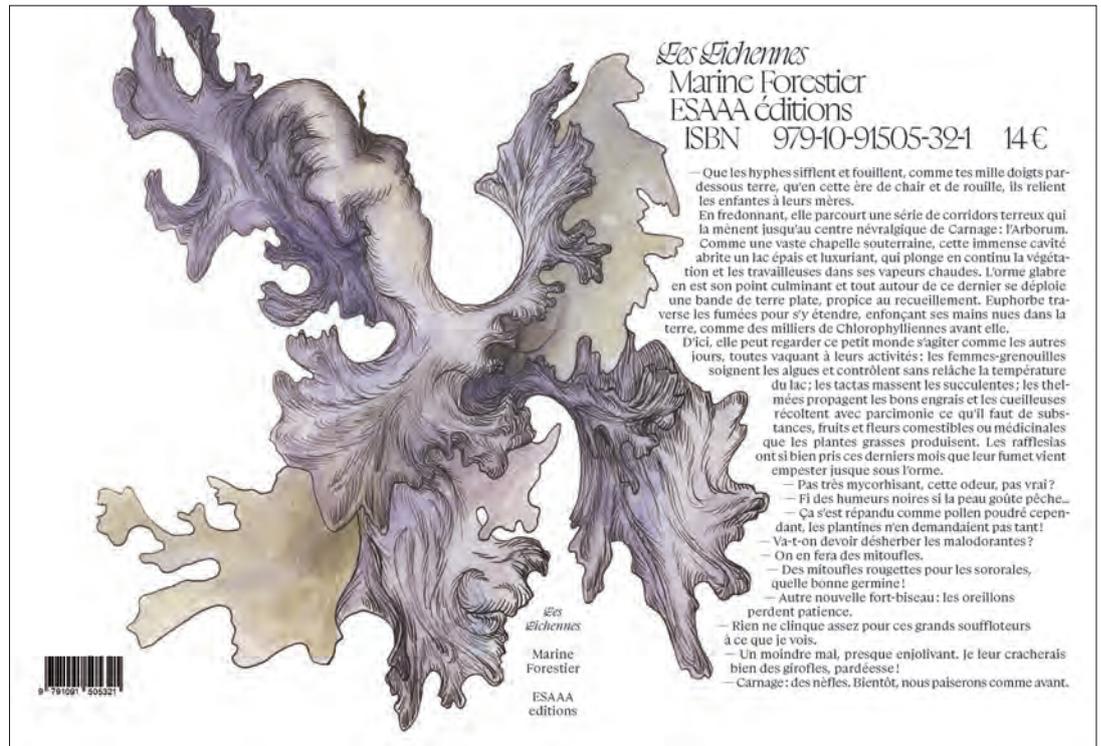
Directeur de la Haute École des arts du Rhin (HEAR)

- <https://www.esaaa.fr/eda/> et les deux ouvrages *Effondrement des Alpes*. *Premier journal*, ESAAA éditions, 2020 : <https://www.esaaa.fr/esaaa/editions/catalogue/effondrement-des-alpes-1er-journal/>; *Deuxième journal*, ESAAA éditions, 2022 : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=9507>
- « Transitions, réalités », Séminaire d'automne 2020 puis de printemps 2021 de l'Association nationale des écoles supérieures d'art, <http://andea.fr/seminaire2020/> et <http://andea.fr/seminaire2021/>
- <https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/irl-e-rl>
- <https://www.esaaa.fr/eda/expositions/galerie-des-futures/>
- <https://lesaugures.com/>
- On ne redira jamais assez l'importance décisive de l'ouvrage dorénavant bien connu de Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Les Éditions des mondes à faire, 2020.
- Puisque la revue *Culture et Recherche* n'autorise pas l'écriture inclusive, du fait qu'elle est un obstacle aux aides et outils à la lecture utilisés par les malvoyants », j'ai choisi de générer ou d'accorder ce qui doit l'être à la majorité statistique du genre des personnes citées – ici en l'occurrence, les études sur le sujet de la lecture le disent (cf. par exemple l'étude biennale, *Les Français et le livre*, du Centre national du livre), les lecteurs sont majoritairement des lectrices.
- Cf. Arne Naess, « The shallow and the deep long range ecology movement », *Inquiry*, n° 16, texte fondateur de 1973, et Arne Naess (avec David Rothenberg), *Vers l'écologie profonde*, Wildproject, 2009.
- Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, 2012.
- Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction. Délires et faux-semblants de la globalité*, La Découverte, 2020.
- « des technologies mortes à l'aune de la durabilité mais envahissant frénétiquement encore le monde au détriment des humaines et des humains et de la biosphère » : José Halloy dans « Au-delà du low tech : technologies zombies, soutenabilité et inventions », interview croisée de José Halloy et Nicolas Nova par Alexandre Monnin, *Ritimo*, 14 septembre 2020 : <https://www.ritimo.org/Au-dela-du-low-tech-technologies-zombies-soutenabilite-et-inventions>
- Alexandre Monnin, *Politiser le renoncement*, Éditions Divergences, 2023.



© Blaise Adillon

Couverture du roman
de Marine Forestier, *Les lichennes*,
ESAAA éditions, 2023.
Graphisme : Camille Garnier ;
Illustration : Valentine Cotte. DR.



4) ... et parce qu'il s'agit de délier et relier autrement, de séparer et de couper des attachements pour assembler et combiner différemment, j'ai pu voir l'importance d'engager cela dans des cadres où le débat contradictoire est possible : si les choses ne sont pas construites, parlées et débattues avec les attachées concernées, les dés-attachements sont vus comme des agressions.

Il faut dans tous les cas se préparer à des tensions, des crises, des conflits et de la violence – mais il est possible de symétriquement se former au débat posé et à l'argumentation, à la communication non violente, à l'autodéfense féministe, etc.

J'en profite pour glisser, sur ce sujet, une excellente nouvelle pour ces « débats-futurs-déjà-là » : « la merveilleuse façon de se parler « politique » qu'ont les étudiantes en école d'art des années 2020 – lentement, intimement, respectueusement, radicalement (Merci au féminisme et à l'activisme post #MeToo) ».

Enfin, pour conclure, une remarque supplémentaire de ce que je crois savoir aujourd'hui : dans le jeu de dés-attachement et de ré-attachement (c'est-à-dire une pratique politique écologiste au cœur de notre champ professionnel), nous allons vraiment avoir besoin des formes artistiques, et c'est une deuxième excellente nouvelle. Cela pas uniquement pour créer un « nouvel imaginaire », mais parce qu'il va falloir des objets pour nous faire parler, débattre et soliloquer, nous faire rire, et aussi (surtout ?) nous divertir : remplir le temps dont nous ne savons plus supporter la vacance, habituées que nous sommes à voir toutes les minutes de notre vie éveillée¹³ remplies d'images, de mails, de SMS, de notifications, ou pour la *Gen Z*, de *posts*, de *threads*, de *reels*, de *TikTok*, de flammes, etc.

Il nous faudra donc de l'art pour remplir le monde qui refuse le vide, et par conséquent, nous, professionnelles de la culture, devons utiliser notre énergie à soutenir des espaces radicalement ouverts aux formes qui se présenteront. C'est la raison pour laquelle, par exemple, l'ESAAA publiait il y a quelques mois l'incredible roman de Marine Forestier, *Les lichennes*¹⁴ : cette artiste y fait pousser une langue botanique pour ses chlorophylliennes, femmes-plantes vivant sur « la croûte terrestre qui n'est plus que cela, une croûte ».

L'invention de cette langue est plus importante qu'un bilan carbone – faire de l'art est plus important que la techno-gestion de l'augmentation des températures. ■

Il va falloir des objets pour nous faire parler, débattre et soliloquer, nous faire rire, et aussi (surtout ?) nous divertir.

Recherche et écologie en écoles d'art

Les enjeux de transition écologique sont au cœur des préoccupations des écoles supérieures d'art et de design. Cette préoccupation écologique se traduit notamment dans les projets de recherche qui y sont menés. En 2022, l'appel à projets biennal de la Direction générale de la création artistique en faveur du développement de la recherche dans les écoles supérieures d'art et de design a souhaité soutenir plus particulièrement les projets relevant de la thématique des transitions écologiques. Voici trois projets portés par les écoles de Grenoble-Valence, d'Orléans et de Tours-Angers-Le Mans, qui mettent en lumière les spécificités de recherches sur la transition écologique menées en école d'art à partir de pratiques artistiques.

Le projet « Médium, milieu, écoutes, récits » (MMER) à l'ESAD TALM Le Mans

Ce projet de recherche-action aborde le phénomène sonore comme possibilité d'analyse des imbrications écologiques et sociétales au regard des enjeux contemporains. Il est porté par une réflexion autour de l'écologie des organismes et de l'écologie des médias. Nous mettons au centre l'écoute, la captation et la création sonore comme un vecteur d'expression artistique et réflexif. Nous nous emparons de la radiophonie comme outil de création-médiation des savoirs *via*

l'expérience collective d'élaborations de formes esthétiques et critiques. Durant cette première année, nous avons mené un atelier avec des étudiantes et étudiants qui a abouti à un échange inter-écoles TALM Le Mans / Villa Arson École nationale supérieure d'art de Nice, dont la restitution s'est déroulée sous la forme d'émissions en direct¹. Une restitution de l'exploration de la ville et de ses acteurs s'est déroulée en réunissant enregistrements de terrain, entretiens, cartographie sensible, pièces électroacoustiques et chroniques. Avec *Radio Campus*, nous avons coorganisé les rencontres

SOLÈNE BELLANGER

Cheffe de la Mission Recherche, Direction générale de la création artistique (DGCA), Sous-direction des enseignements spécialisé et supérieur et de la recherche, ministère de la Culture

FLORENCE ROY

Adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique, membre du groupe « Défis environnementaux », Direction générale de la création artistique (DGCA), ministère de la Culture



© Olivier Houix pour le projet MMER

1. <https://radio-on.org/podcast/radio-arson/>

Enregistrements et captations.

2. <https://esad-talm.fr/fr/actualites/radiotopiques-journee-d-etude-sur-la-creation-radiophonique-au-sein-des-territoires>

3. <http://occ.esadorleans.fr>

4. Voir dans ce numéro l'article d'Hugo Martin, p. 55.

5. Agence nationale de rénovation urbaine

6. Diplôme national supérieur d'expression plastique

Radiotopiques² au sein de l'école, réunissant des radios en écoles d'arts, des structures indépendantes et des tiers-lieux. En deuxième année, nous réaliserons la poursuite de l'échange inter-écoles en clôturant par l'organisation de journées d'étude pendant la Biennale *Le Mans sonore* en janvier 2024.

Olivier Houix,

chercheur à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM).
Professeur à l'École supérieure d'art et de design – Tours Angers Le Mans (TALM-Le Mans),
coordinateur de la mention design sonore
Rodolphe Alexis,
artiste sonore, professeur à TALM-Le Mans

Le projet DATA_VESSEL de l'École supérieure d'art et de design d'Orléans (ESAD Orléans)

Notre rapport moderne à la mort, qui prend la forme d'un véritable déni, ne serait-il pas un symptôme de notre incapacité à accepter notre condition terrestre ? Comment, dès lors, activer des pratiques et des récits fondés sur notre coappartenance à la Terre ? Initié dès la création du programme de recherche *Objects, Crafts and Computation* (OCC) en 2020 au sein de l'ESAD Orléans³, le projet DATA_VESSEL prend pour objet la conception d'un monument funéraire prospectif par un processus articulant savoir-faire plastiques, artisanaux, voire vernaculaires, et pratiques numériques. Il s'agit de renouer, par le design, avec des approches écologiques de nos grands processus de civilisation.

Composé de trois éléments (oya en céramique microporeuse, urne cinéraire en matériau biosourcé et biodégradable, pierre tombale formée par fraisage numérique et dont la forme unique est déterminée par des données propres au défunt), DATA_VESSEL est un objet performatif, perméable, diffusant les écoulements de nos corps dont s'imbibe la vie moderne.

DATA_VESSEL – Prototype de la pierre tombale.
Bois sculpté sur CNC
(machine-outil à commande numérique).



© Olivier Bouton – ESAD Orléans, 2022. CC-BY-NC 4.0



© Olivier Bouton – ESAD Orléans, 2022. CC-BY-NC 4.0

Cohabitant au sein du milieu écologique avec lequel il est en interaction, il agit aussi sur le milieu social qui en a l'usage, en déterminant de nouvelles formes rituelles. Partant de ce geste initial, et *via* la production de prototypes itératifs, se déploie un cadre de recherche où les rapports pluriels à la technique préfigurent d'autres stratégies désirantes pour habiter la Terre.

Olivier Bouton,

designer, enseignant chercheur, ÉCOLAB,
ESAD Orléans

Sylvia Fredriksson,

designer, enseignante chercheuse, ÉCOLAB,
ESAD Orléans

Caroline Zahnd,

artiste, enseignante chercheuse, directrice de
l'ÉCOLAB et du programme de recherche OCC,
ESAD Orléans

Le projet Weather Report de l'École supérieure d'art et de design Grenoble-Valence (ESAD Grenoble-Valence)

Ce projet est un exemple de la manière dont les questions de transition des pratiques et des modes de production peuvent naître en école d'art. *Weather Report* a d'abord été un Atelier de recherche et création (ARC) créé par l'artiste Florence Lazar⁴ et l'historienne de l'art Lotte Arndt au croisement de leurs préoccupations respectives dans le champ de l'écologie décoloniale. L'articulation avec les spécificités du territoire de la Drôme, et en particulier de l'écovallée, lieu d'expérimentation de démocratie participative (comme à Saillans) et d'installation d'artistes en milieu rural, a été essentielle pour situer la recherche sur un territoire élargi. La deuxième spécificité forte de l'école est d'être implantée depuis 1995 à Fontbarlettes, un quartier populaire multiculturel, bâti sur d'anciens vergers, et en mutation récente dans le cadre de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine (ANRU)⁵, ce qui a permis la création de jardins partagés. Avec l'arrivée de l'historienne de l'art Johanna Renard, *Weather Report* est devenu un projet de recherche associant des partenaires divers, issus du monde militant, agricole, scientifique, artistique ou intellectuel, construit en articulation avec la mention « Porosité des mondes » de l'option Art du diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) de Valence⁶. Avec la complicité de deux autres artistes, Lucie Chaumont et Thierry Boutonnier, *Weather Report* a expérimenté « les arts de subsister dans un monde abîmé ». L'écologie y est envisagée de manière « sociale, politique et située » et « traversée par les pensées et luttes féministes, *queer* et décoloniale ». Les actions reflètent une volonté d'horizontalité émancipatrice au travers par exemple de l'arpentage-lecture ou de la création d'un jardin écoartistique. La rencontre des mondes a été féconde et inspirante et constitue désormais un axe de recherche et de création fédérateur au sein de l'ESAD Valence.

Amel Nafti,

directrice générale de l'ESAD Grenoble-Valence
entre 2018 et 2023

UN RÉFÉRENTIEL CARBONE POUR LES ÉCOLES SUPÉRIEURES DU SPECTACLE VIVANT

L'Association nationale d'établissements supérieurs de la création arts de la scène (ANESCAS) est une association créée en 2014 regroupant le réseau d'écoles supérieures de danse, de cirque et de musique sous tutelle du ministère de la Culture. En novembre 2022, la Direction générale de la création artistique (DGCA) lui confie, dans le cadre de son plan d'action pour la transition écologique de la création artistique, la mise en place du chantier « référentiel carbone » pour les écoles supérieures du spectacle vivant réunies au sein de l'ANESCAS et de l'Association nationale des écoles supérieures d'art dramatique (ANESAD).

LUNAI PRAWERMAN

Chargé de mission référentiel carbone à l'Association nationale d'établissements d'enseignement supérieur de la création artistique arts de la scène (ANESCAS)

Ce référentiel carbone s'appuie sur la méthodologie de bilan carbone portée par l'Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie (ADEME). Ce type de démarche permet d'évaluer les émissions de gaz à effet de serre directes ou indirectes d'une organisation dans le but d'identifier les secteurs les plus émetteurs et de définir un plan d'action visant à les réduire. Dans le cas de nos réseaux, rassemblant à eux deux une trentaine d'écoles supérieures Culture, réaliser le bilan carbone de tous nos établissements aurait été chronophage et coûteux. L'un des principes de ce référentiel carbone est, d'une part, d'alléger cette démarche en réalisant des bilans carbone auprès d'un échantillon représentatif d'écoles – ici neuf – afin d'établir un « profil carbone » par type de structure, ce qui nous permettra de mettre en place une feuille de route à la fois commune et propre à chaque établissement. D'autre part, ce référentiel collectif engage une démarche de coopération et de mutualisation entre les établissements.

Les établissements représentatifs ont été sélectionnés en fonction de leurs types d'activités (danse, musique, théâtre, cirque), de l'intensité de celles-ci, de leur localisation géographique (accès par les transports en



© Anescas - WeCount

commun ou non, par exemple), s'ils ont des bâtiments en propre ou non, s'ils sont multisites, s'ils reçoivent du public ou diffusent des spectacles dans le cadre de leur activité, s'ils ont des activités secondaires comme des espaces de restauration ou un centre de documentation...

Pour cette mission, nous sommes accompagnés par un cabinet de conseil lyonnais, WeCount, qui nous aide à consolider notre méthodo-

logie, à faciliter la collecte de données dans chaque établissement sur une plateforme dédiée et à sensibiliser nos collaborateurs grâce à des webinaires thématiques hebdomadaires. La prochaine étape est de partager cette sensibilisation et les résultats du référentiel à l'ensemble de nos deux réseaux. Cette seconde phase conduira sûrement à l'élaboration d'une stratégie bas-carbone à l'ensemble du réseau. ■

Participant·es et participants à la première journée de travail commune sur le référentiel carbone à Paris.

Du climat et des conférences

Ou comment l'observation d'un brouillard pyrénéen matinal et celle d'une cravate malencontreusement coincée dans une carte de géographie du Cambodge, finirent par nourrir le désir et la pratique de conférences artistiques pour questionner les changements climatiques et l'Anthropocène (notamment les dérives des canards, des lapins et des experts de l'Organisation des Nations unies [ONU]).

FRÉDÉRIC FERRER

Auteur, acteur, metteur en scène et géographe, fondateur de la compagnie Vertical Détour

La géographie, mais pour quoi faire ?

Étudiant en géographie, j'ai travaillé sur la couche d'inversion thermique d'une vallée pyrénéenne dans le cadre d'un mémoire de climatologie. J'avais grimpé et rejoint tôt le matin une prairie d'altitude afin de photographier au mieux l'émergence des nuages de condensation en contrebas. Les clichés à intervalles réguliers saisissaient les déploiements et étirements

*La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*¹ titrait le géographe Yves Lacoste en 1976, dans un livre fondateur de la géopolitique contemporaine. Et s'il s'était trompé ? Si la géographie, ça servait, d'abord, à faire du théâtre ? Et à composer et mettre en jeu des mondes ?

L'art de la conférence

J'ai commencé à mettre le climat sur scène avec le spectacle *Mauvais temps* en 2005. Je proposais alors un état des lieux du changement climatique dans un dispositif théâtral qui mettait en scène un conférencier à la dérive et des assistants peu coopératifs envoyés aux quatre coins d'une géographie climato-intime censée témoigner des bouleversements en cours. Ce premier spectacle en a appelé un deuxième, puis un troisième, et puis d'autres ensuite, chaque projet donnant l'idée et le désir du suivant. Les rencontres avec les scientifiques et connaisseurs des sujets abordés, l'incroyable profusion des nouvelles questions que pose l'Anthropocène, le fait de pouvoir constater des bouleversements écosystémiques majeurs à l'échelle de sa propre vie, la possibilité de se rendre sur les lieux pour *faire son terrain*, comme disent les géographes, tout cela excitait mon désir d'enquêtes, et de nouvelles scènes pour les dire. Le changement climatique est un accélérateur de mutations et de boucles et j'avais envie de mettre en scène ces *ici et maintenant* du monde.

Cette urgence théâtrale du changement climatique devait passer par l'art de la conférence. Peut-être parce que j'avais chevillé en moi le souvenir de cet amphithéâtre de l'Institut de géographie de Paris, où un vieux mandarin de la Sorbonne, « pape » de l'École française d'Extrême-Orient, nous décrivit un jour la disparition des pêcheurs du Tonlé Sap. Tout en disséquant la catastrophe des Khmers rouges à son auditoire, il réenroula devant lui sa vieille carte des espaces naturels du Cambodge, comme pour en finir avec ce pays qui sombrait, mais piègea malencontreusement sa cravate dans le rouleau, et remonta ainsi jusqu'au cou sans jamais cesser de parler, se retrouvant



Le Problème lapin. Cartographie 7, spectacle-conférence de Frédéric Ferrer, avec Frédéric Ferrer et Hélène Schwartz, compagnie Vertical Détour, 2021.

progressifs de l'inversion. Il faisait froid, le ciel était bleu métallique et le voile blanc posé sur les pentes vertes des conifères séparait deux mondes, celui des sommets baignés de lumière, et celui du fond de la vallée plongé encore dans une semi-obscurité, trouée seulement par quelques lumières anthropiques. Entre deux prises de vues, mes pensées escaladaient les rochers et dévalaient les pentes afin de lutter contre le froid et l'engourdissement. C'était le moment propice pour imaginer des spectacles qui puissent dire l'étagement des versants et l'instabilité des ravins, les vols d'oiseaux et les orages, les conflits, les alliances et les controverses.

1. Yves Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, La Découverte, 2014 (première édition 1976).



© Mathilde Delahaye

soudain avec la carte coincée sous le menton, dans une situation aussi désespérée et sans issue que celle qu'il décrivait. Tout était là dans cette prise de parole sans quatrième mur, l'intime et l'universel, le tragique et l'absurdité du monde.

Si les conférences données dans les institutions du savoir véhiculent essentiellement des contenus, elles acquièrent une nouvelle dimension quand elles deviennent acte artistique. Elles décalent et mettent à distance, autorisent des *agencements* singuliers de contenus et de sens, frayent avec le réel mais en ouvrant de nouvelles pistes, permettent la glissade et le pas de côté, jouent de l'espace et du temps, et sont *in fine* de merveilleux outils de fabrication de nouveaux récits du monde.

C'est précisément ce que les *Cartographies*² tentent d'explorer en mettant en scène un territoire et une question non résolue, à travers une dramaturgie du PowerPoint et de l'oralité qui permet d'adapter et d'ajuster en permanence le discours à la rapidité des changements observés. Car ce qui caractérise l'Anthropocène, ce n'est pas seulement l'accélération et la multiplicité des bouleversements écologiques, c'est aussi celles des travaux qui les documentent, et donc celles de nos perceptions, avec la profusion des courbes, graphiques, mesures et cartes pour les dire. Les faits et les enjeux étant de plus en plus complexes, systémiques et multiscalaires à mesure que croît notre capacité d'appréhension du monde, ils ne cessent d'augmenter en retour les jeux possibles entre eux. Les conférences – et l'oralité – deviennent alors des procédés formels idéals pour expérimenter et capter la célérité des phénomènes, les ruptures d'équilibre et le foisonnement des nouvelles relations. Il y aurait ainsi une accointance heureuse entre l'art de la conférence et l'Anthropocène.

Mais ne nous y trompons pas, la conférence n'est pas qu'un art solitaire. Elle peut prendre des chemins de traverses, devenir plurielle et se faire « colloque », comme dans les *Borderline(s) investigations* (cycle de spectacles qui interroge depuis 2018 la notion de

Tout était là dans cette prise de parole sans quatrième mur, l'intime et l'universel, le tragique et l'absurdité du monde.

limites). La dramaturgie juxtapose et entremêle ici les discours de plusieurs conférenciers et procède par parenthèses et digressions, afin de toujours augmenter l'énoncé d'autres réalités possibles et argumentées, qui documentent autant qu'elles pistent de nouvelles perspectives. La narration avance ainsi, semblant fuir en permanence son sujet et y revenir sans cesse par des boucles de rétroaction, révélant des alliances et enchevêtrements qui composent peu à peu un tableau, que j'espère aussi absurde que le monde qu'il cherche à dire.

Autres conférences encore, les grandes messes de l'ONU, ces fameuses Conférences des parties (COP), réunions internationales et formidables « fabriques de la lenteur³ » où les émissaires de l'humanité négocient chaque année le devenir climatique du monde. Dans *Kyoto forever* 2⁴, créé en 2015 à l'occasion de la tenue de la COP21 à Paris, neuf acteurs et actrices internationaux représentant les grandes aires climatogéopolitiques du monde tentaient aussi de *faire conférence* et de s'entendre pour réduire les émissions de CO₂. L'accord trouvé sur scène, comme ailleurs, n'ayant pas permis d'éteindre le feu, il est probable que ces nouveaux « théâtres du Globe » que Shakespeare ne pouvait imaginer continuent longtemps de nous occuper. ■

Borderline(s) investigation #1, spectacle-colloque de Frédéric Ferrer, compagnie Vertical Détour, 2018.

2. Les *cartographies* de l'*atlas de l'Anthropocène* réunissent plusieurs conférences théâtrales :

À la recherche des canards perdus (2010), *Les Vikings et les satellites* (2010), *Les déterritorialisations du vecteur* (2012), *Pôle Nord* (2013), *Wow!* (2015), *De la morue* (2017), *Le problème lapin* (2021).

3. Selon l'expression de Stefan C. Aykut et Amy Dahan dans *Gouverner le climat ? Vingt ans de négociations internationales*, Les Presses de Sciences Po, coll. « Développement durable », 2015.

4. Cycle des « Chroniques du réchauffement ».

Vers un centre d'art durable : l'exemple de l'Espace de l'Art Concret (eac.)

Face aux impératifs environnementaux comme aux pressions économiques, de plus en plus de lieux dédiés aux arts visuels amorcent, quand ils ne l'ont pas déjà résolument engagée, une réflexion allant dans le sens de la « transition écologique¹ ». Depuis fin 2021, l'Espace de l'Art Concret (eac.), centre d'art contemporain labellisé d'intérêt national situé à Mouans-Sartoux, dans les Alpes-Maritimes, formalise sa démarche écoresponsable.

MARIE CHÉNEL

Critique d'art et secrétaire générale de l'Association française de développement des centres d'art contemporain (DCA)

Le cadre bucolique offre un espace de fraîcheur bienvenu en cette journée d'été caniculaire. Créé en 1990, l'eac. déploie ses activités dans un château du XVI^e siècle et deux bâtiments contemporains, au sein d'un parc public réaménagé par le jardinier-planétaire Gilles Clément². À l'édifice historique a été adjointe

dès 1998 une construction dévolue aux ateliers pédagogiques, avant l'inauguration en 2004 d'un bâtiment vert vif, signé des architectes suisses Annette Gigon et Mike Guyer. Celui-ci a été conçu pour accueillir une collection majoritairement issue d'une donation, la Donation Albers-Honegger, comptant près de

1. En suivant une récente publication du Syndeac, on aura tendance à préférer au terme de « transition » celui de « mutation », qui sous-entend un changement de cadre plus global.

2. Ce réaménagement datant de 2004 a été réalisé dans le cadre d'une commande publique de la Ville et a bénéficié de plusieurs aides, dont celles du ministère de la Culture. En 2022, Gilles Clément a de nouveau été sollicité pour une extension du parc.



© eac

Le château.



© Bruno Gros

Extension amenant le parc au contact de la ville, Gilles Clément, 2022.

700 œuvres inscrites à l’inventaire du Centre national des arts plastiques (CNAAP). Cette mission de conservation et de valorisation d’une collection en dépôt, si elle est intimement liée à l’histoire de l’eac., revêt une dimension exceptionnelle dans un projet de centre d’art.

En septembre 2021, la directrice de l’eac., Fabienne Fulchéri, rencontre Laurence Perrillat lors d’un événement organisé par le réseau d’art contemporain territorial BOTOX(S). Établie à Toulon, cette dernière a cofondé courant 2020 le collectif Les Augures, qui vise à accompagner les acteurs du monde culturel dans leur transition écologique. Laurence Perrillat, bien que très sollicitée, n’a pas encore œuvré à l’accompagnement « complet » d’un centre d’art, de la sensibilisation des équipes et de la pose d’un diagnostic, à l’élaboration d’une stratégie adaptée avec un plan d’actions dans la durée. La démarche dans laquelle l’eac. souhaite se lancer lui offre donc l’opportunité d’expérimenter un format complet tout en étant resserré, adapté en cela au budget qu’une structure de ce type peut dégager. De fait, comme Fabienne Fulchéri me le dira, « l’exemple de l’eac. a la vertu de montrer que même un lieu de taille moyenne peut passer à l’acte, qu’il est possible de travailler à toutes les échelles. » Autre constat : d’emblée, la directrice prend soin d’impliquer son équipe comme sa gouvernance – car si un impératif à la réussite d’une démarche de transition est pareillement souligné par Laurence Perrillat, c’est celui de la nécessaire implication de toutes et tous, et non d’une seule personne. L’eac. a de plus l’atout de pouvoir compter sur le soutien de la municipalité de Mouans-Sartoux, sensible à la question écologique³.

L’année 2022 est ainsi marquée par des séances de travail régulières et, très vite, une mise en œuvre concrète. Le centre d’art a structuré sa démarche en cinq axes⁴, que l’on peut aussi saisir selon trois grandes entrées : les actions en interne, les actions envers les publics, et la mise en adéquation avec la

L’exemple de l’eac. a la vertu de montrer que même un lieu de taille moyenne peut passer à l’acte, qu’il est possible de travailler à toutes les échelles.

programmation. Dans le détail, le plan qui est dessiné sur quatre années (2022-2025) englobe de nombreux points, d’une politique d’achat responsable et éthique à la gestion des déchets, des actions menées pour réduire les consommations d’énergie et de ressources (la question bâtementaire étant un volet en soi) à l’importance de l’inscription au sein des dynamiques de réseaux professionnels. Enfin, dressant le constat de l’importance primordiale de la collecte de données (« Quand on arrive à avoir des informations précises, on obtient des avancées »), Fabienne Fulchéri conclut avec optimisme qu’il existe toujours des leviers à actionner pour initier un changement.

Aux initiatives individuelles (d’autres centres d’art, dont le Palais de Tokyo à Paris et la Maison des arts de Malakoff, ont défriché le sujet) peut désormais s’ajouter une réflexion plus globale. Ainsi, grâce à une subvention exceptionnelle délivrée par le ministère de la Culture fin 2022, DCA, Association de développement des centres d’art contemporain, pilote en cette année 2023 le diagnostic environnemental de cinq centres d’art contemporain, avec l’expertise des Augures⁵. Les conclusions et préconisations de l’étude seront partagées et discutées au sein du réseau des centres d’art. Formulons ici le souhait que cette démarche rayonne bien au-delà, et apporte sa pierre à une stratégie à l’échelle du secteur culturel. ■

3. La commune, qui compte 10 000 habitants environ, multiplie les distinctions dans le domaine. Elle est, début 2023, la première à obtenir le label Ecocert pour son engagement en faveur d’une cuisine entièrement locale et bio dans les cantines des établissements scolaires.

4. Ces cinq axes sont détaillés dans le rapport d’activité 2022 de l’eac., accessible en ligne : <https://www.espacedelartconcret.fr/fr/presentation-de-leac/missions>

5. Les cinq centres d’art bénéficiaires sont : le Crédac à Ivry-sur-Seine, le Centre de création contemporaine Olivier-Debré (CCC OD) à Tours, la Criée à Rennes, le Centre international d’art du paysage sur l’Île de Vassivière, la Maison des arts Georges & Claude Pompidou à Cajarc.

« Campagne de Paris, paysage triangulaire »

Un paysage disputé, un lieu de confrontation de visions de monde : le Triangle de Gonesse². C'est en 2017 que je m'y rends pour la première fois et que j'y fais mes premières images. Depuis, j'intègre et je vis ce paysage, j'y cultive ma présence, je fais du lieu mon atelier, mon école, un espace d'exposition, un lieu de tournage et de projection.

CATHERINE RADOSA

Artiste plasticienne et réalisatrice¹

Par l'immersion et les rencontres, par l'enquête, en filmant, en organisant des performances participatives, des actions de terrain, je m'attache à divers éléments, faits et personnages qui traversent ou habitent cette zone à différents moments. Je filme des

personnes actives au sein du Collectif pour le Triangle de Gonesse (CPTG)³ dans sa défense des terres agricoles, dont Bernard et Michelle Loup, Aline⁴, Laurence, Jeff, Jacqueline, Jean-Marc, Stéphane⁵, les membres du projet alternatif Coopération pour une ambition agricole, rurale et métropolitaine d'avenir (CARMA)⁶, et tant d'autres. Elles et ils deviennent les personnages de mon film, à travers un dialogue durable, ouvert, engagé, créatif. Un biotope hétérogène se constitue et résiste sur cet îlot encore organique. J'y sème des graines, j'observe la flore et la faune d'une saison à l'autre. Je constitue un herbier de « plantes résistantes ».

La pression monte, le milieu des plantes résistantes change. Le chantier en plein champ impose ses énormes outils et moyens. Devant le manque de dialogue, prend forme une zone à défendre (ZAD), bientôt balayée.

Au centre du Triangle, une tranchée est tracée, aussitôt bétonnée. Sur la plaine fertile s'érige une chaîne d'énormes monticules géométriques composés d'une terre extraite, morte. Pourtant, les chardons veillent, Bernard veille, de nombreux yeux veillent, humains et animaux. Puis, quand le mot écoterrorisme apparaît dans le vocabulaire de l'État, la question s'impose : comment retourner le miroir ? En filmant, je pourrais compter les scarifications du paysage, les rides qui apparaissent progressivement sur les visages, mais aussi les années d'inventivité et d'imaginaire politiques, écologiques, créatifs, constituant une culture permanente. J'en tiens une chronique filmée, j'en propose une image, un miroir rétrospectif comme prospectif.

Les saisons changent, les chants militants continuent à habiter ces aires, avec ceux des oëdicnèmes criards et des linottes mélodieuses. Le dernier mot n'a pas été dit, le dernier chant n'a pas été chanté. ■



© Catherine Radosa, 2021

Campagne de Paris, paysage triangulaire/Plantes résistantes I

Photographie de l'action performant une peinture de Catherine Radosa (1,5 m x 10 m), avec Nathan André, Christophe Domino, Simona Dvořák, Tania Gheerbrant lors de la Zadimanche organisée par le CPTG sur le Triangle de Gonesse en juin 2021.

1. Catherine Radosa travaille au croisement des lieux et des images, des paroles et des situations, qu'elle rencontre ou provoque, souvent dans l'espace public, notamment par l'image et la performance, à l'échelle du paysage. Ses œuvres, volontiers contextuelles et participatives, sont montrées depuis plus de dix en Europe et au-delà. Née en 1984 à Prague, elle vit à Paris.

2. Vaste aire agricole avec une terre connue depuis le XIII^e siècle pour sa fertilité exceptionnelle, aujourd'hui dessinée par les autoroutes, les aéroports (Charles-de-Gaule et Le Bourget) et autres marques de

l'étalement urbain qu'entend prolonger le Grand Paris. Divers projets – abandonnés (ainsi le mégacomplexe EuropaCity ; un circuit de formule 1) comme actuels (dont le projet agricole alternatif CARMA ou la construction de la ligne 17 du métro) – tracent les devenir contradictoires et conflictuels de ce paysage.

3. Le CPTG acte pour la sauvegarde de terres agricoles fertiles du Triangle de Gonesse depuis 2011. Il est présidé par Bernard Loup.

<https://ouiiauxterresdegonesse.fr/>

4. Aline est une « artiste » engagée durablement sur le Triangle de Gonesse.

5. Stéphane Tonnelat, chargé de recherche au CNRS : Centre de recherche sur l'habitat (CRH) – Laboratoire Architecture Ville Urbanisme Environnement (LAVUE), Unité mixte de recherche 7218.

6. CARMA a démarré fin 2016 à l'occasion de l'appel à projets « Inventons la métropole du Grand Paris ».

À la place des bureaux demandés, CARMA a proposé un projet agricole, écologique et social circulaire pour les 670 hectares des terres agricoles du Triangle de Gonesse.



© Catherine Radosa, 2022

Campagne de Paris, paysage triangulaire/Plantes résistantes II
Photographie réalisée lors de l'action participative sur le Triangle de Gonesse le 8 mai 2022 à l'occasion du rassemblement citoyen organisé par le CPTG. *Plantes résistantes II* est composé d'une série photographique et d'objets.



© Catherine Radosa, 2022

Campagne de Paris, paysage triangulaire/Témoin (cardère sauvage)
Photographie et montage (2021).



© Catherine Radosa, 2022

Campagne de Paris, paysage triangulaire/Dans les tranchées, les cœdicnèmes criards
Photographie du happening collectif sur le Triangle de Gonesse (mars 2021) avec les membres du CPTG.



© Catherine Radosa, 2022

Campagne de Paris, paysage triangulaire/Témoin (œdicnème criard)
Photographie et montage (2022).

Tiphaine Calmettes, de la terre à la langue (où la question de l'écoresponsabilité est si vitale qu'elle n'est plus mesurable)

Se nourrir, comme les autres fonctions vitales que sont se loger et se soigner, fonde le travail de Tiphaine Calmettes. Depuis dix ans, elle a conçu des repas-performances issus de cueillette urbaines, travaillé avec des cheffes, des universitaires, des artisans, étudié la fermentation, invité l'eau, le feu, des terres, lichens, mousses et bactéries à insuffler de la vie à des sculptures et objets-récipients qu'elle a fabriqués. Des personnes ont vécu des expériences gustatives et sensorielles de *narrations comestibles*, et le public de ses expositions récentes a pu traverser des lieux emplis d'odeurs de matières en transformation, boire l'eau d'un lac distillée dans un alambic zoomorphe avec quelques gouttes de teinture mère de plantes locales, et manger soupe ou breuvage présenté dans un mobilier en terre en forme de bestiaire personnel et archaïque.

CORINNE GAMBI

Conseillère pour les arts plastiques,
Direction régionale des affaires
culturelles (DRAC) de Bourgogne-
Franche-Comté, ministère de la Culture



Vue de la narration comestible
(cuisinée par Amélie Rossetot)
dans l'exposition « Il y avait des odeurs
qui marchaient », Ygrec, 2020.
Table en céramique, *energy balls*
(fruit sec et oléagineux),
graines de sarrasin grillées,
feuilles de pimprenelle.

© Nathalia Chatzigianni



dans leurs relations interspécifiques. C'est la nécessité de manger qui constitue une communauté universelle au-delà des différences d'espèces. Si nous buvons poétiquement l'esprit du lac et l'âme des plantes, nous ne nous modifions pas que symboliquement. C'est le cœur de l'approche intimement responsable de l'alimentation de Tiphaine Calmettes. Et elle ne peut exister sans un accord tacite de confiance.

Vue de la performance lors du vernissage de l'exposition *Dans la basse lueur humide*, Zoo Galerie, Nantes, 2019. Casque en pain, sauce miso et sésame noir.

Responsabilité écologique et sociale

Coopérer avec le vivant, comestible ou non, soulève quelques questions sociales. Pourquoi une artiste qui crée une performance comestible est-elle moins rémunérée qu'une cheffe cuisinière ? Comment vendre une œuvre en vie ? Comment transmettre ? Travailler avec le vivant, c'est aussi travailler avec la mort. Les salariés des lieux d'exposition, garants du maintien de la vie, doivent expliquer ce qui peut être perçu comme une dégradation négative des formes. Une sculpture en terre qui se craquelle, une fermentation proliférante inquiètent le public. De nouvelles compétences, aptitudes, sont nécessaires pour prendre soin des œuvres.

Un engagement en évolution

L'urgence écologique a déterminé son renoncement aux matériaux polluants et l'ouverture à un champ d'expériences plein d'incertitudes et de surprises. Regarder rétrospectivement ses œuvres, c'est suivre le parcours d'une prise de conscience écologique qui se travaille pas à pas par la création. La production initiale de textes et de nouveaux récits visant à modifier les comportements individuels s'est peu à peu effacée derrière l'observation de la matière vivante et de ses comportements. Finalement est remis en question ce qui est encore attendu majoritairement d'une œuvre : une certaine stabilité des formes dans le temps.

Des aliments qui nous transforment

Tiphaine Calmettes a conçu des repas de plantes, mais elle a refusé les invitations à les multiplier. La nourriture se partage de plusieurs manières. Qu'ont à nous raconter les plantes que nous ingérons ? Une histoire longue de l'humanité, certes, mais les plantes ont une potentialité d'action et on oublie qu'elles sont sujets agissant sur nos corps. Ce que Tiphaine Calmettes offre à manger est toujours bon, mais faire l'expérience de goûter une préparation légèrement irritante, anesthésiante ou intense réveille la réalité d'une relation plus complexe.

Elle est développée par Emanuele Coccia depuis sa conférence intitulée *Alimentation, réincarnation, politique*¹. Personne n'est jamais soi surtout dans son propre corps et la nourriture marque l'espace d'ouverture le plus radical propre à tous les vivants



L'humilité de l'humain

Au fil de cet apprentissage, l'échelle des œuvres s'est modifiée. Quand les hôtes se penchaient vers des paysages comestibles, le public arpente désormais de vastes salles ; la présence humaine rétrécit. L'envahissante mère de kombucha se développe sur plusieurs mètres carrés, les sculptures sont enveloppantes, un arbre mort sculpté sur pied en pleine forêt devient un trône d'un style baroque populaire où se joue le théâtre de l'appétit des insectes. Tiphaine Calmettes nourrit aussi le projet ambitieux de concevoir un jour un repas comme un spectacle chorégraphique dont les aliments et objets seraient les personnages principaux. Mais le vivant, le comestible, s'ils défient les usages des lieux d'exposition, nécessitent en amont un travail exigeant en laboratoire plus qu'en atelier, nouvelle difficulté matérielle à l'essor de cette pratique artistique. ■

Vue de l'exposition *Soupe primordiale*, Bétonsalon, 2022.
 Fauteuil à pattes d'ours, 2022 (terre crue, béton, grillage, fer, liner, eau, ca. 165 x 135 x 85 cm).
 Théière poisson dragon, 2022 (céramique, tisane de fleur, environ 40 x 40 x 30 cm).
 Fontaine à dent de crocodile, 2022 (céramique, dimensions variables).

1. Vendredi 10 août 2018, banquet d'été à Lagrasse « Dans la confusion des temps » : https://www.youtube.com/watch?v=wlVtVH8_29rQ

COALITION POUR UNE ÉCOLOGIE CULTURELLE (COAL): QUINZE ANNÉES ARDENTES PAR CELLES ET CEUX QUI LES ONT VÉCUES

MAXIME GUEUDET

Chargé de mission, groupe « Défis environnementaux », Direction générale de la création artistique (DGCA), ministère de la Culture

Depuis 2008, la Coalition pour une écologie culturelle noue des relations entre les acteurs de la nature et la création artistique. Lauranne Germond, Loïc Fel, Clément Willemain et l'équipe de COAL sont tout à la fois commissaires d'expositions, défricheurs, chercheurs, pionniers, aventuriers et bien sûr indispensables. Pour fêter ces quinze ans d'écologie culturelle et nous aider à les raconter, nous avons convoqué ici leurs compagnons de route.



© Andrea Olga Martovatti

tionnaire au développement durable à la DRAC Île-de-France. Mais aussi, l'art pourrait-être un horizon pour l'écologie, puisque « notre problème avec la nature est notre incapacité à comprendre et à ressentir notre appartenance à un tout qui nous dépasse » selon Dominique Bourg, philosophe et écologiste, qui poursuit : « N'est-ce pas le domaine même de l'expression artistique ? » Résumer COAL, c'est constater une fine association entre écologie et culture, augmentée d'un certain goût pour les intrusions dans les instances scientifiques : à la COP21³, au Congrès mondial de la nature⁴ ou encore à l'Office national des forêts⁵.

Un mélange des genres essentiel selon Nathalie Blanc, géographe et directrice de recherche au CNRS, qui met en avant le « rôle des expérimentations de recherche-crédation dans la transformation des mentalités et des territoires ».

Bon anniversaire COAL! ■

Présentation à Zone Sensible du livre *Récits-Recettes* réalisé dans le cadre du programme européen « La Table et le Territoire ». De gauche à droite : Jessica Leclercq (COAL), Estelle Vanmalle, Ranwa Stephan, Lauranne Germond (COAL), Olivier Darné et Nathalie Blanc.

1. « Prenez racines » est un projet artistique qui continue de se développer au sein du quartier Mermoz de Lyon : www.prenez-racines.org/ et <https://projetcoal.org/prix/thierry-boutonnier-lauranne-germond-du-prix-coal-2010/>

2. Voir dans ce numéro l'article de Stéphanie Sagot, p. 92.

3. Le projet ArtCOP21 a réuni plus de 25 événements sur la culture et le climat en Île-de-France à l'occasion de la COP21 : www.gaite-lyrique.net/en/festival/artcop21

4. De mars 2020 à janvier 2021, dans un contexte de pandémie mondiale, 300 événements composent la saison VIVANT : www.vivant2020.com/vivant/

5. En 2021, COAL a créé et assume depuis la direction artistique de la Nuit des forêts, festival d'envergure nationale dédié aux forêts : www.nuitsdesforets.com

Thierry Boutonnier, artiste arboriculteur, est le premier des « coalas », lauréat du prix COAL en 2010 pour son projet « Prenez Racines¹ ». En retraçant ces quinze années, il mesure « la chance de partager les fèces de renards dans les bois de Vincennes, les allaitements singuliers des couypus dans le domaine de Chamarande, les déserts de maïs dans les Ardennes, les souffles tendus des paulownias du Grand Paris » Des débuts de COAL en 2008, Suzanne Husky², artiste et paysagiste, nous rappelle pourtant « l'hostilité surprenante » vis-à-vis de la coalition, qu'elle considère aujourd'hui comme « une ressource

centrale pour toute une jeune génération d'artistes et de commissaires en mal d'un changement de paradigme et de conversation artistique ». « Si l'écologie n'est sans doute pas l'unique avenir de l'art, elle constitue pour ce dernier un vaste horizon », nous dit Olivier Lerude, haut fonc-



© Julie Bourges

Thierry Boutonnier végétalisant le chantier d'une gare du Grand Paris Express : Thierry Boutonnier, *Appel d'air*, 2021, chantiers des gares du Grand Paris Express, France.

Planter des arbres, cultiver des champignons et jardiner ensemble, pratiques permaculturelles...

Plusieurs « plasticiens » français jardinent. Cette pratique relève du soin et de la réparation des milieux de vie. Elle démontre que semer, planter, cultiver ou laisser faire, c'est aussi dessiner, peindre, sculpter et composer par d'autres moyens...

Selon le dernier rapport 2023 du Haut Conseil pour le climat, l'absorption de CO₂ par les puits de carbone forestiers sur le territoire de la France s'est fortement dégradée entre 2013 et 2019, 75 000 hectares de forêt ont brûlé en 2022 et la mortalité des arbres a augmenté de 50 % au cours de la dernière décennie¹. Cet aspect de la dégradation de l'habitabilité de la Terre invite à considérer autrement celles des œuvres qui contribuent au renouvellement des imaginaires, des formes artistiques et de l'air que nous respirons.

Planter..., une seconde nature

Inspiré par le programme d'un centre d'art qui met en avant les notions de territoire et de participation, Erik Samakh proposait en 2002 de planter 2 500 arbres et arbustes de 54 espèces différentes sur l'île de Vassivière afin de réensauvager une parcelle en monoculture qui, dévastée par la tempête de 1999, allait être replantée à l'identique par l'Office national des forêts. Ne réalisant pas de plans, il invitait les amis du centre d'art devenu « Centre d'art et du paysage » à

planter l'essence de leur choix à l'endroit de leur choix, au moyen de quelques outils dont un cerceau servant à faire en sorte que chaque plant dispose d'un espace à soi. Ce qui se dessinait *in situ* ressemblait à un *all-over*, à un projet politique, à une fête, et, ultime et paradoxale forme d'anthropisation, à la réintroduction de la nature dans la nature ou, pour reprendre les mots de Cicéron, dans la « seconde nature » (*altera natura*)².

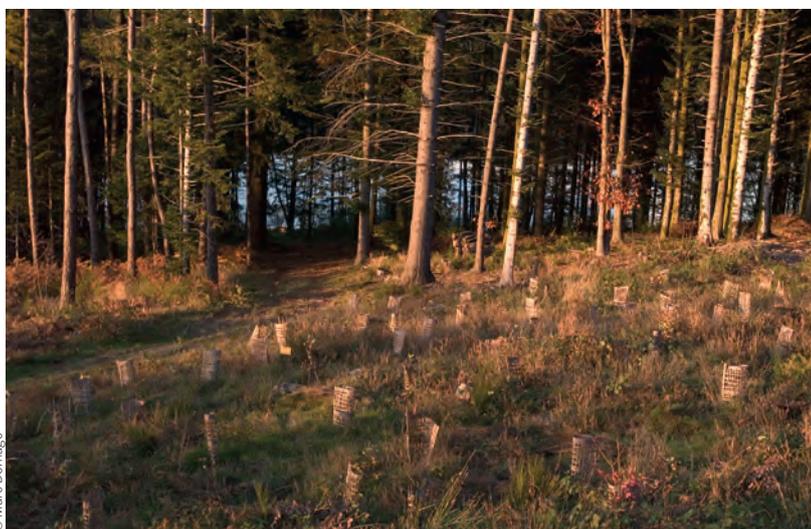
Le « milieu » de l'art cultive les paradoxes. Il s'attache souvent davantage aux mots, aux concepts et aux métaphores qu'aux situations concrètes. Il parle d'« écosystèmes », de « clouds », de « rhizomes » ou de « plateaux », mais ne reconnaît pas toujours une tourbière sur un plateau, celui de Millevaches par exemple, dont l'étymologie viendrait de « mille vasques » ou « mille sources »... Le régime de la métaphore est néanmoins important. On le voit chez les auteurs de *Mille plateaux*, Gilles Deleuze, qui vivait et écrivait en Limousin, et Félix Guattari :

« Pas facile de percevoir les choses par le milieu, écrivent-ils, et non de haut en bas ou inversement,

GUY TORTOSA

Inspecteur, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, ministère de la Culture

1. <https://www.hautconseilclimat.fr/publications/rapport-annuel-2023-acter-lurgence-engager-les-moyens/>
2. « Nous semons du blé, plantons des arbres, fertilisons le sol par l'irrigation, maîtrisons les fleuves ou détournons leur cours. En résumé, par le travail de nos mains, nous essayons, pour ainsi dire, de créer une seconde nature au sein du monde naturel. » Cicéron, *De natura deorum*, II, 60, 151-2, cité par John Dixon Hunt dans *L'art du jardin et son histoire*, Odile Jacob, 1996.



Plantation avec chemin, ceinture de résineux et lac EDF.



Chêne rouge d'Amérique dans sa protection, 2004.

Érik Samakh, *Les rêves de Tijuca, après la tempête* (2002-), plantation de 2 500 arbres et arbustes de 54 espèces différentes, Centre international d'art et du paysage, île de Vassivière, Limousin, Nouvelle-Aquitaine.

de gauche à droite ou inversement : essayez et vous verrez que tout change. Ce n'est pas facile de voir l'herbe dans les choses et les mots (Nietzsche disait de la même façon qu'un aphorisme devait être "ruminé", et jamais un plateau n'est séparable des vaches qui le peuplent, et qui sont aussi les nuages du ciel)³. »

Cultiver...

Le milieu de l'art prise aussi les œuvres *indoor* de préférence aux créations *outdoor*⁴, le cube blanc plutôt que la friche, et la production d'objets à base d'énergies fossiles plutôt que la plantation d'arbres et arbustes, fussent-ils, comme ceux des *Rêves de Tijuca*⁵, attirer des animaux (insectes, oiseaux, etc.), afin qu'associés à la pluie et au vent, soit produit ce qu'en hommage au compositeur John Cage (1912-1992), auteur de *4'33"*, Erik Samakh appelait dans les années 1980 des « zones de silence » ou des « opéras biotiques ».

Nombreuses sont les œuvres qu'on pourrait dire « vertes », si le terme n'était si souvent galvaudé par les politiques de la publicité et si, par trop appréciée par le modernisme, la monochromie et ses variantes (les espaces verts, etc.) n'avaient tant de fois empêché la rencontre des publics avec la diversité biologique et sensorielle (visuelle, sonore, olfactive, etc.). Rien à voir cependant avec la contre-exposition *Post Patman* proposée par Michel Blazy⁶ au Palais de Tokyo en 2007.

Avec ses sculptures et ses murs recouverts de purée de betterave ou de carotte bientôt envahis par les moisissures, ses *Bars à oranges* ou son *Désert de pommes de terre*⁷, annonçant à sa manière les soulèvements de la terre de l'artiste et anarchiste autrichien Lois Weinberger (1947-2020), sous l'apparence de son contraire, la moisissure, la pourriture ou la putréfaction, la dégradation opérait une agradation. Dans le centre d'art devenu pareil à une serre, sous l'effet du réchauffement et de l'humidité, le morbide manifestait sa part maudite, la fertilité.

Avec les mouches, les oiseaux, les bactéries et les spores de champignons que nous respirons, nous étions dans l'« informé »⁸ et peut-être aussi dans l'hyperforme, pas si loin d'un *ready-made* ou d'un *happening* naturels. Nous découvrons un art qui, en accueillant des « formes de vie » que les conservateurs rejettent habituellement, semblait un théâtre annonciateur de ceux qu'un autre artiste, Pierre Huyghe, allait bientôt concevoir sous la forme de délaissés organisés, à l'image d'*Untilled* (« non cultivé »)⁹, l'un de ces *Umwelt* dans lesquels, de façon rétrofuturiste, nous est donné à voir quelque chose de l'actualisation des paysages de ruines d'Hubert Robert (1773-1808) ou de Robert Smithson (1938-1973), en prévision d'un temps où il y aura encore de l'art sur Terre, mais sans nous...

Régénérer...

On cite toujours *7000 chênes* de Joseph Beuys (1921-1986), sculpture sociale et réparatrice initiée à la dOCUMENTA de Cassel en 1982, ou le *Champ de blé* de l'artiste hongroise née en 1931 Ágnes Dénes, *Wheatfield – A confrontation: Battery Park landfill, Downtown Manhattan*, réalisé durant le même été 1982¹⁰. On cite moins souvent le jardin communautaire de Liz Christy (1950-1985) à New York, né de la « guérilla verte » menée au début des années 1970 par l'artiste et ses amis dans un contexte de crise économique (chocs monétaire et pétrolier). Les militants jetaient des « bombes de graines » par-dessus les palissades interdisant l'accès aux dents creuses apparues dans la Grosse Pomme après la destruction d'immeubles que les promoteurs ne pouvaient plus remplacer. À cette action de renaturalisation, succéda la création du premier jardin communautaire new-yorkais dont les historiens disent qu'il fut à l'origine du réseau mondial des « jardins partagés ».

Que ne parle-t-on également de la *Proposition phyto-ornementale* imaginée par Paul-Armand Gette lors de la *Documenta Urbana* de 1977 et réalisée vingt ans plus tard, grâce à la commande publique du ministère de la Culture, dans le parc de la Gourjade à Castres ? Comment ne pas citer de même le *Jardin aux habitant-e-s* de Robert Milin localisé depuis 2002 dans le 16^e arrondissement à Paris¹¹, l'un des plus beaux exemples d'« associationnisme participatif » appliqué à la création et à la maintenance d'une œuvre d'art public¹². Citons une autre œuvre à dimension permaculturelle aidée par la commande publique, elle aussi, *La Nourrice* d'Olivier Nattes, jardin forêt, convivial et comestible, créé en 2014 dans la commune d'Aubiet (Gers)¹³.

Nombreuses sont les œuvres qu'on pourrait dire « vertes », si le terme n'était si souvent galvaudé...



Pierre Huyghe, *Untilled (Liegender Frauenakt)*, 2012, Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York, Paris; Esther Schipper, Berlin. Commissioned and produced by dOCUMENTA (13) with the support of Colección CIAC AC, México; Fondation Louis Vuitton pour la création, Paris; Ishikawa Collection, Okayama, Japan.
© Pierre Huyghe

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, 1980, p. 32-34.

4. Joëlle Zask, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2013.

5. Plus grande forêt urbaine au monde (95 000 arbres, 3 200 hectares), située au cœur de Rio de Janeiro, la forêt de Tijuca a résulté d'un programme réussi de reboisement sur des coteaux dont la végétation originelle avait été détruite au début du xix^e siècle par la culture du café.

6. Voir dans ce numéro l'article de Michel Blazy et Baptiste Brun p. 48.

7. Michel Blazy, *Post Patman*, reportage du journal de France 2, archive INA: <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/3314746001031/exposition-michel-blazy-au-palais-de-tokyo>

8. Je renvoie le lecteur à ce que Georges Bataille dit de cette notion (*Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 217).

9. *Untilled*, création environnementale présentée dans la zone de compost du Karlsaue Park lors de la dOCUMENTA (13) à Cassel en 2011-2012.

10. <https://beside.media/fr/besiders/agnes-denes/>

11. Cf. Robert Milin. *Le Jardin aux habitant-e-s*, ouvrage collectif, Palais de Tokyo/CNAP, 2022.

12. L'expression « associationnisme coopératif » est empruntée à l'introduction du livre de Joëlle Zask, *La démocratie aux champs. Du jardin d'Eden aux jardins partagés, comment l'agriculture cultive les valeurs démocratiques* (La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2016).

13. Au sujet de l'œuvre d'Olivier Nattes : *Paysages sensibles. Art et écologie*, ouvrage collectif sous la direction de Camille Prunet, Eterotopia, coll. « Parcours », 2023.



© Isabelle Sourimont

Olivier Nattes, *La Nourrice* (2014-), jardin public, commande publique de la commune d'Aubiet, Pays Portes de Gascogne (Gers), et du ministère de la Culture-DRAC Occitanie. Serre refuge à vocation d'atelier de recherche et de micro-ferme semi enterrée, buttes de cultures arborées de fruitiers et de boissons comestibles, et dispositifs permaculturels à haute teneur synergétique (bassins, puits artésien, système d'ensoleillement renforcé, niches à faune et flore, zone de compostage, etc.), juillet 2019.

Le projet vendéen de Fabrice Hyber exposé par la Fondation Cartier en 2023 relève pour sa part d'une réparation par la reforestation. Pour cet artiste à l'œuvre protéiforme influencée par Fluxus et le pop art, l'achat de terrains dans les années 1990 et la plantation de quelques dizaines de milliers d'arbres participent d'une revanche heureuse sur la condition qui fut celle de ses parents métayers mais aussi sur l'histoire, deux cents ans après l'abattage de la forêt et la destruction d'une partie du bocage vendéen par le général révolutionnaire devenu empereur Napoléon.

Fabrice Hyber manifeste à sa façon, à la fois grave et légère. Semblable à l'International Klein Blue déposé en 1960 par le nouveau réaliste Yves Klein, le « Vert Hyber » est sa marque depuis les années 1980. Aux abords du château communal dont il est désormais propriétaire, celui qui porte depuis peu l'« habit vert » entretient la mémoire sensible et libertaire de ses parents éleveurs de moutons et cultivateurs de paysages. Jardin-paysage d'un nouveau type, sorte de double du territoire dans lequel, en observant la lune et les animaux (martin-pêcheurs, renards, moutons, etc.), le petit paysan a trouvé son premier terrain d'expérience et son éco-logis, « La Vallée », nom qu'il lui donne désormais, est à la fois un paysage pittoresque¹⁴ et un tableau de paysage.

Bifurquer

On n'en finirait pas d'inventorier les tentatives de réparation écologique par la création. Notons parmi elles les rapprochements se produisant dans certains territoires riches de biodiversité et de solidarités humaines entre des résistants altermondialistes et



© Guy Tortosa

Fabrice Hyber, *Paysage biographique de la Vallée*, 2022, fusain, peinture à l'huile et pastel sur toile (détail), La Vallée, 8 décembre 2022-30 avril 2023, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

des « bifurqueurs » diplômés des écoles supérieures d'art. Ces jeunes générations ont appris de l'histoire de l'art mais aussi de la sociologie, de l'anthropologie et de l'écologie sporadiquement enseignées dans ces établissements. Préoccupation des avant-gardes du début du xx^e siècle, la synthèse des arts a muté en recherche d'associations symbiotiques entre vivants humains et non humains.

Comme le champignon, le ver de terre ou la patate, le lichen, cette espèce qui couvre près de 10 % de la surface de la Terre et pèse 130 000 000 000 000 tonnes (plus que l'ensemble de la biomasse océanique)¹⁵, leur enseigne à ensemble de nouvelles manières d'être au monde. ■

14. Né dans les grands jardins paysages anglais (domaines agricoles avec fabriques néoclassiques, jardins anglo-chinois, etc.) et généralement opposé au jardin baroque français, géométrique et régulier, le jardin pittoresque s'inspire en France, à la fin du xviii^e siècle, des peintures de paysages de quelques maîtres de la peinture (Claude Lorrain, Hubert Robert, etc.)

15. Extrait de l'article « Intimité entre étrangers », dans *Common dreams 2022-2024*, site de l'association Laboratoire écologie et art pour une société en transition (LEAST), Genève : <https://www.least.eco/fr>



Festival Cabaret vert à Charleville-Mézières d'après un entretien avec Julien Sauvage et Jean Perrissin¹

Le Cabaret vert, festival dédié aux musiques actuelles à Charleville-Mézières, est pionnier dans la prise en compte des questions liées à la transition écologique. En effet, dès sa création en 2005, une charte environnementale déclinait les défis de ce festival, implanté au sein du territoire vert et forestier des Ardennes, traduisant l'implication de bénévoles fortement investis dans le respect de la nature.

SYLVIE SIERRA-MARKIEWICZ

Inspectrice, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, coordinatrice du Collège musique, ministère de la Culture

Peu à peu, cet événement s'est professionnalisé avec l'arrivée d'un premier salarié en 2008 et la création en 2013 d'un poste à plein temps consacré au développement durable, attestant que l'écoresponsabilité fait partie de l'ADN du festival.

Cette mobilisation s'est concrétisée au fil des ans par la définition d'une stratégie dans la durée et d'un programme d'action matérialisé par douze engagements. Cet état d'esprit, encouragé par des formations et l'appropriation de nouveaux outils, infuse tant chez les professionnels que chez les bénévoles.

Développer une stratégie bas-carbone, transformer les modèles d'approvisionnement énergétique

Guidé, par de nombreuses études, dont celle du cabinet Sowatt, mais aussi par l'accompagnement de

partenaires comme Énedis ou Énercoop, des expérimentations régulières permettent au festival de s'engager dans la voie des énergies bas-carbone. La prochaine étude d'opportunité devrait permettre, en lien avec l'installation d'un réseau haute tension en 2024, de tester un groupe hydrogène sur le site du festival ainsi qu'un système de batterie capable prendre le relais en cas de coupure afin de supprimer la vingtaine de groupes électrogènes actuellement dévolus aux scènes.

Spécificité de ce festival, il est implanté sur une ancienne usine datant de 1894, une centrale hydro-électrique. Le projet en cours, soutenu par la communauté d'agglomération Ardenne Métropole consistera à réhabiliter la centrale et à mettre en place des panneaux photovoltaïques sur l'ensemble des bâtiments (10 000 m²). L'objectif à terme sera de relancer les anciennes turbines pour produire de l'électricité verte.

1. Entretien conduit par l'auteur de l'article.



© Festival du Cabaret Vert

Édition 2023 du Cabaret Vert.

Le festival en chiffres

Équipe interne :	20 salariés ; 500 bénévoles, dont 60 « barbouzes »
Artistes :	69 équipes artistiques accueillies
Public :	125 000 spectateurs
Durée :	5 jours
Budget :	10 M€ dont 5 % de fonds publics

Autant de perspectives qui ont retenu l'attention du *Greener Festival Award*, un label récompensant les festivals les plus audacieux dans leur démarche écoresponsable.

Par ailleurs, l'équipement en domotique permet d'avoir un impact en temps réel sur les consommations d'électricité, avec allumage et extinction des zones à distance.

La gestion de l'eau a débouché sur l'installation de fontaines à eau, en libre accès mais servies par les bénévoles pour éviter le gaspillage. Le plastique fait l'objet d'une traque drastique.

Le numérique raisonné

Un autre enjeu pour réduire le bilan carbone du festival passe par une gestion administrative économe (baisse des impressions papier y compris pour les programmes, chasse au suréquipement) et par une communication numérique maîtrisée (poids des lettres d'information...). Les marges de manœuvre existent encore.

Ancrage territorial et mise en avant des produits locaux

Débutant classiquement par la gestion et le tri des déchets, on arrive aujourd'hui à 80 % des déchets valorisés ou recyclés avec la constitution d'une équipe locale de 60 bénévoles référents développement durable sensibilisés aux écogestes, les « barbouzes verts ». Les déchets sont en baisse de 5 % en deux ans.

Le Cabaret vert, revendiquant son ancrage territorial, a décidé de mettre en avant les produits du terroir en termes de restauration et de boisson et de privilégier les circuits courts. Les producteurs sont retenus dans un rayon de moins de 200 km. Le Cabaret vert a refusé tout *sponsoring* de grandes marques de bière pour ne valoriser que des brasseurs locaux et ne propose aucune boisson industrielle sucrée. L'alimentation se veut responsable, 50 % des plats proposés sont sans viande et une totale transparence de la provenance des ingrédients est imposée.

La mobilité des publics

En dépit d'une implantation urbaine, d'une infrastructures existantes et d'un ancrage territorial (48 % du public est ardennais) se pose la question des transports. Le festival mène une politique incitative en faveur des mobilités douces (priorité au vélo, mise en place de bus au départ de Lille, Bruxelles, Metz, Nancy et Paris).

Avec la région Grand Est, plusieurs initiatives ont vu le jour ; ainsi, par exemple, toute personne achetant un billet aller en transport express régional (TER) bénéficie du billet retour à 1 euro ; un train de nuit part de Charleville et va jusqu'à Reims en desservant toutes les petites gares entre les deux agglomérations qui sont les deux premières pourvoyeuses de festivaliers.

La limite concerne le déplacement des équipes artistiques, notamment les artistes étrangers et surtout les grosses productions américaines. Aujourd'hui, les producteurs sont incapables de déterminer le volume du matériel qui sera sur la route pour une tournée.

Il va falloir que les artistes s'emparent de cette question pour mutualiser des productions. Il est d'ailleurs envisagé d'ajouter au budget artistique des équipes un budget carbone pour que les intentions se déclinent en actes.

Dans cette optique de mutualisation raisonnable et raisonnée, le festival bénéficie d'une zone de stockage (3 600 m²) qui permet d'entreposer un important matériel. Géré par un salarié à plein temps, cet entrepôt joue un rôle de ressourcerie favorisant le réemploi et la mise à disposition de matériel pour les associations ou les événements locaux.

La biodiversité respectée

La préservation du site est aussi un enjeu majeur. Au-delà de se trouver en zone inondable, le festival est situé sur une zone naturelle d'intérêt écologique, faunistique et floristique (ZNIEFF) et cohabite avec des castors, espèce protégée le long de la Meuse. Des opérations de reboisement ont également eu lieu pour compenser des aménagements du camping. La dépollution du site se poursuivra par celle des bâtiments. ■

Pour une écosophie des œuvres publiques

Il arrive que des œuvres, dans l'espace public, nous parlent d'écologie. Mais pour que ces œuvres deviennent partie prenante de nos écosystèmes sociaux, leur production, leur appropriation, leur maintenance doivent aussi répondre à certains principes écologiques.

LUCIE MARINIER

Professeure au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), titulaire de la chaire d'ingénierie de la culture et de la création, Laboratoire interdisciplinaire de recherche en sciences de l'action (LIRSA)

Les œuvres d'art peuvent participer à résoudre notre crise de la sensibilité¹, à prendre conscience de nos « concernements » au sein de la « zone critique² », cette petite couche de terre que nous occupons. Situées dans l'espace public, elles nous aident à saisir la nature du problème, qui est d'ailleurs souvent un problème avec la nature, dans l'habitat même de la majorité d'entre nous.

Il faut rendre hommage aux pionniers, qui ont produit des œuvres encore fécondes pour penser ce que pourrait être aujourd'hui un art authentiquement écologique : Uriburu déversant, en 1968, de la fluorescéine dans le Grand Canal, ou les artistes de l'art écologique américain³ comme Agnes Dénes faisant pousser en 1982 un champ de blé en plein cœur de New York. Aujourd'hui, le projet arboricole de Thierry Boutonnier⁴ ou *Le sentier* de Stéphane Thidet montrent, à travers la commande publique, un visage plus sage mais tout aussi impliquant, et répondant à des exigences environnementales élevées.

Cycle de vie, économie de la fonctionnalité, sobriété

Pour satisfaire à de telles exigences, il est essentiel d'*écoproduire* mais aussi d'analyser le *cycle de vie* des œuvres, pour qu'enfin elles « survivent à leur inauguration⁵ », quand beaucoup vivent mal dans leur environnement. La *sobriété* peut être au cœur même du projet artistique, en dépassant le principe de l'ajout d'un objet. L'œuvre participe alors directement à l'espace urbain : à sa mise en espaces (les *Traverses* d'Aurélien Bory à Nantes), en regards (La *station* d'Anita Molinero Porte de la Villette à Paris) ou en pratiques (La *table gronde* d'Yves Chaudouët à Rennes).

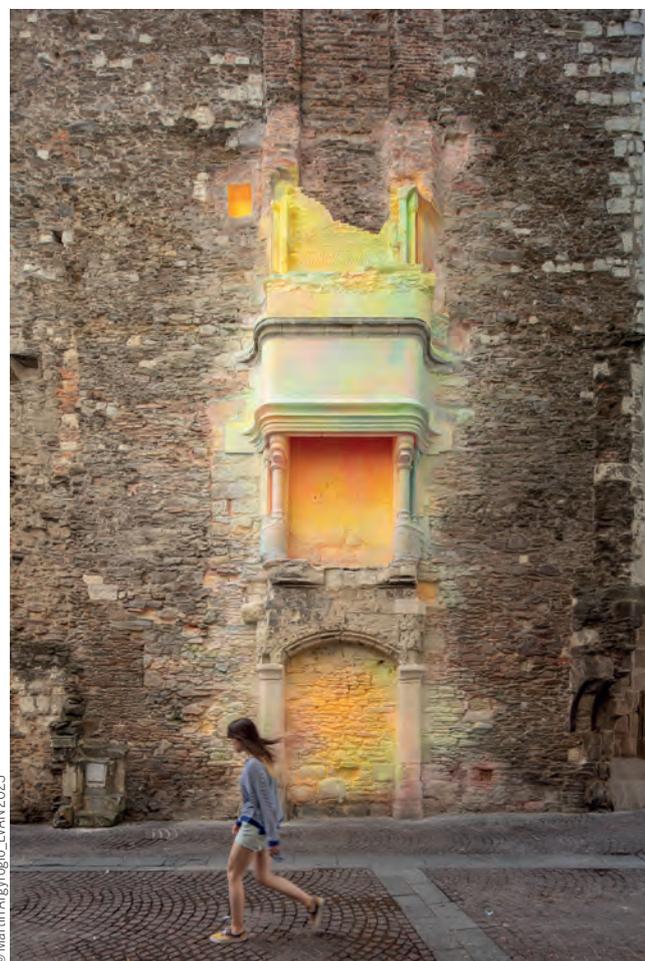
Certains projets très réussis s'appuient sur l'*économie de la fonctionnalité*, au fondement du principe des *communs* qui permet l'appropriation, sans possession ou instrumentalisation, par l'usage. Ils associent les publics, qui deviennent ainsi usagers voire, si les artistes le souhaitent, coauteurs comme pour le parc urbain Superkilen à Copenhague du collectif Superflex. Ces œuvres participent incontestablement à l'expérience⁶ urbaine et artistique, et à de nouvelles esthétiques environnementales⁷.

Écosystème, (bio)diversité et collaboration

Quand une œuvre advient dans l'urbain, c'est au sein d'un paysage existant, et d'un *écosystème*, avec ses données techniques, climatiques, mais aussi humaines : usages et rapports de force. En tenir compte permet de ne pas porter atteinte à ce biotope mais aussi que l'œuvre s'y intègre. L'espace public n'est ni stérile ni neutre et si, nous dit Thierry Paquot⁸, les conditions de la ville heureuse sont l'urbanité, la diversité et l'altérité, alors l'œuvre peut en être partie prenante, mais aussi bénéficiaire.

1. Voir Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Actes Sud, 2020 p. 17-21.
2. Bruno Latour, « Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique », *L'Observatoire*, n° 57, 2021/1, p. 23-26.
3. Voir Bénédicte Ramade, *Vers un art anthropocène. L'art écologique américain pour prototype*, Les Presses du réel, 2022.
4. Voir dans ce numéro l'article de Maxime Gueudet, p. 84.
5. Laurent Le Bon, « Commandes au risque du temps », dans Caroline Cros et L. Le Bon (dir.), *L'art à ciel ouvert*, t. I, Flammarion, 2008.
6. En tant que partie prenante de la vie quotidienne et démocratique, au sens de John Dewey, *Art as experience*, [1934], traduction française Gallimard, coll. « Folio », 2010.
7. Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale*, Quae, 2008.
8. Thierry Paquot, *Terre urbaine. Cinq défis pour le devenir urbain de la planète*, La Découverte, 2016.

Flora Moscovici,
*Le temps entre les pierres,
le Voyage à Nantes* 2019.



© Martin Argyroglou, L'VAN 2023

Randa Maroufi. *Les intruses*, projet Embellir Paris 2019.

La première condition pour cela est la *collaboration*, de plus en plus valorisée, entre artistes, paysagistes, architectes, tous créateurs en ville. Mais les projets les plus réussis, dans le temps, sont ceux qui résultent d'une collaboration, moins souvent mise en avant, avec les techniciens et agents de la voirie, de la démocratie locale ou des régies de transports. Au même titre que le soin d'une terre nécessite la connaissance des hommes et des femmes qui la travaillent depuis longtemps, sans pour autant refuser toute innovation, l'implantation et la maintenance d'une œuvre implique les savoir-faire et l'engagement de ceux qui « travaillent » la ville.

Quand Randa Maroufi crée le projet *Les intruses* à Barbès, elle ne peut produire, puis afficher, sans qu'elles soient dégradées, ses images de femmes remplaçant les hommes que parce qu'elle a compris et s'est appuyée sur l'écosystème, sans l'accepter comme tel. La durée prévue du projet, dix-huit mois, s'est aussi avérée juste.

Penser l'espace mais aussi le temps, prendre soin

La question du temps demeure en effet un impensé : les projets dans l'espace public sont pour une nuit ou pour toujours. Or la consommation de ressources nous oblige à questionner l'éphémère, et dans la rue, les œuvres ne durent pas sans souffrir.

Là aussi, les principes écologiques peuvent être mobilisés en créant des œuvres mobiles, réutilisables, une économie de la circularité, comme les œuvres réactivables du Centre national des arts plastiques⁹. On peut aussi imaginer des durées adaptées, quelques mois à quelques années, anticiper les usages et prévoir, avec l'artiste, des temps de revoyure et de maintenance technique mais aussi artistique¹⁰ pour les usages non prévus, qu'ils soient positifs ou nuisibles aux œuvres.

Le projet doit être pensé comme un processus. L'amont n'est pas du temps perdu : il peut même être du temps artistique en particulier pour les projets mémoriels¹¹.

Nous pourrions aussi porter plus d'attention aux œuvres qui intègrent en leur sein même leur durée de vie, comme les pigments qui s'effacent doucement du *Temps entre les pierres* de Flora Moscovici. Il y a aussi les projets qui ne voient pas le jour « en grand » parce



© Gurfiat_Ville de Paris

que l'on parvient parfois à *ne pas faire*, en domptant notre peur du vide, mais dont le travail préparatoire fait œuvre : comment faire connaître et réutiliser le *compost artistique* que constituent tous les projets finalement non retenus ?

Enfin, il nous reste à inventer des dispositifs pour continuer à prendre soin des œuvres quand leur présence dans l'espace public prend fin. Mentionnons à cet égard le projet cONcErN qui se décrit comment un « environnement hôte » à Cosne-d'Allier pour les œuvres qui risquent la destruction ou l'abandon. « Davantage une collecte qu'une collection », cONcErN les accueille dans un espace de stockage et de visibilité, après la mise en scène de leur voyage, en réfléchissant à la manière dont elles peuvent continuer d'exister.

Conclusion

Petit à petit, appuyons-nous sur une écosophie féconde pour un « *outdoor art*¹² » dont les œuvres peuvent être présentes sans être monumentales, afin de constituer une commande publique « au pluriel » faite de diversité, de participation et d'expérimentation¹³, en étant attentifs aux initiatives justes, pas forcément prescriptives, dans l'espace urbain. Prenons soin de l'œuvre comme une entité évolutive et agissante, afin qu'elle puisse participer à prendre soin de nous. ■

9. Le programme de commande publique d'œuvres réactivables du CNAP pour l'espace public a été lancé en 2019. Les œuvres sont installées de manière temporaire sur la base des protocoles fixés par les 15 artistes et collectifs lauréats, en partenariat avec les collectivités locales qui les accueillent.

10. Voir Jérôme Denis et David Pontille, *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*, La Découverte, 2022.

11. Voir Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, La Découverte, 2023. Voir dans ce numéro l'article de David Moinard, p. 30.

12. Joëlle Zask, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, éditions La Découverte, 2013. Voir dans ce numéro l'article de Joëlle Zask, p. 28.

13. Thierry Dufrène, « La commande publique au pluriel, diversité, participation, expérimentations », dans Th. Dufrène (dir.), *L'Art à ciel ouvert*, t. II, Flammarion, 2019, p. 11-15.

Cartographier le Tendre, pour une écosensibilité amoureuse

Dans sa Carte de Tendre (1654), Madeleine de Scudéry revisite par une allégorie topographique l'amour courtois du Moyen Âge en souhaitant rénover les mœurs de son temps par la réification de structures de sensibilité.

STÉPHANIE SAGOT

Artiste, maîtresse de conférences en art à l'Université de Nîmes, fondatrice du centre d'art et de design La cuisine, cofondatrice du Nouveau Ministère de l'Agriculture¹

1. Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, fondé en 2016 par les artistes Suzanne Husky et Stéphanie Sagot, est une institution fictive qui étudie, documente les politiques agricoles depuis la création du ministère de l'Agriculture français en 1829 et cherche à leur laisser entrevoir un autre possible, un mode d'être au monde en amour de la terre, notamment à travers des écotopies concrètes.

2. L'amour dont nous parlons ici est à entendre comme dégagé des dominations patriarcales et proposé comme acte et théorie politique dans le sens où le propose bell hooks dans *À propos d'amour*, Divergences, 2022, 1^{re} édition américaine 2000.

3. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2010.

4. Charlotte Cosson, *Férale. Réensauvager l'art pour mieux cultiver la terre*, Actes Sud, 2023.

Réengager aujourd'hui ce lien entre territoires et sentiments, entre terre et tendresse, me permet de documenter le réel et de donner à voir une série de récits écosensibles, amoureux² et situés témoignant de l'engagement de personnes cultivant une esthétique du soin portée à l'ensemble du vivant. Il reprend également un des sens anciens du mot « Amour », qui définit une terre fertile vers 1200. En 1805 apparaît l'expression « Terre amoureuse » en technique agricole pour désigner une terre bien ameublie et rendue fertile. Elle disparaît des dictionnaires en 1928, alors même que l'agriculture intensive prend son essor³.

« Terre amoureuse » est pour moi une manière de situer la création comme une écologie politique évoquant un monde qui se réforme, se fertilise et dont les lieux sont constitués de la matérialisation des sentiments. Parcourir, rencontrer et cartographier est ainsi une invitation à embrasser le monde et à engager une pratique de la relation.

La carte *Férale* présentée ici est inspirée des lieux, pensées et actions de l'historienne de l'art et passeuse

de transe Charlotte Cosson avec qui j'ai pu vivre l'expérience de la transe comme mode de soin et de partage du sensible.

Signifiant « réensauvagé », *Férale* nomme son lieu de vie *permaculturel* en Provence qu'elle partage avec un ensemble de terrestres, dont Hugo, maraîcher, et Inès, sage-femme. C'est également le titre de son essai qui vient de paraître et dans lequel elle « répond à des problématiques concrètes avec des œuvres issues de cette nouvelle sensibilité d'amour pour les vivants⁴ ».

Ma topographie de ces lieux prend pied dans un réel nourri de nos imaginaires, elle arpente des terres d'autant plus amoureuses qu'elles sont aussi celles de l'art, c'est à ce titre que celles de *Férale* côtoient le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch ou la fleur cyclopéenne de Jacques Demy. Cette première aquarelle inaugure une série qui a vocation à documenter un ensemble d'initiatives témoignant de la manière dont les écotopies prennent pied dans le réel. ■



© Stéphanie Sagot-Nouveau Ministère de l'Agriculture. Remerciements à l'artiste

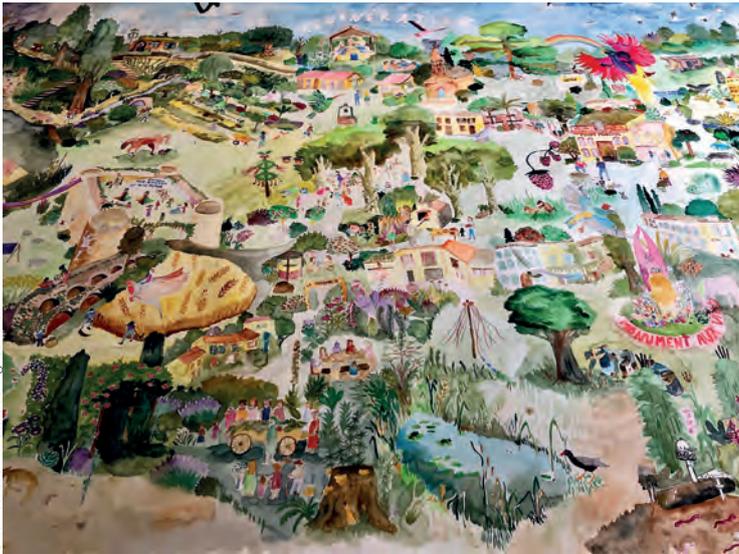
Stéphanie Sagot pour le Nouveau Ministère de l'Agriculture, *Carte de Tendre, Terre amoureuse, Férale*, fresque aquarelle, 150 x 100 cm, 2023



Logo du Nouveau Ministère de l'Agriculture, 2016.
© Le Nouveau Ministère de l'Agriculture

Contrôler • Innover • Exploiter • Capitaliser

LE NOUVEAU MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE



© Le Nouveau Ministère de l'Agriculture

Aux arbres ! Écotopie pour Nègrepelisse, aquarelle (détail), 300 x 150 cm, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, 2020.



© Margot Montigny

Aux arbres ! Jardin agroforestier pour Nègrepelisse et le centre d'art et de design La cuisine, signalétique, céramique émaillée, environ 35 x 30 cm, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, 2020.



© Le Nouveau Ministère de l'Agriculture

Aux arbres ! Plantation d'un jardin agroforestier pour Nègrepelisse et le centre d'art et de design La cuisine, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture et l'équipe des espaces verts de la ville, 2020.

Tentatives pour une plus grande durabilité dans le spectacle vivant (compagnie R. B. Jérôme Bel)

En 2019, Jérôme Bel prend la décision que ni lui ni ses collaborateurs n'utiliseraient dorénavant l'avion pour leurs déplacements professionnels. Pour cette compagnie, la mobilité constitue en effet le poste le plus impactant écologiquement, sachant que ni décor ni costumes ne sont créés pour ses spectacles. Depuis, la compagnie expérimente des modalités alternatives de création et de diffusion en faveur d'une circulation plus durable des œuvres à l'international.

REBECCA LASSELIN

Directrice exécutive et conseillère artistique de la compagnie R. B. Jérôme Bel.

Revaloriser les tournées en train

En Europe, les déplacements de l'équipe se font en train. Sur les plus longs trajets, la préférence va au train de nuit et la compagnie cherche, autant que possible, à associer plusieurs théâtres et festivals partenaires, pour organiser des tournées avec des étapes. La pièce *Isadora Duncan* a ainsi tourné en Allemagne et en Scandinavie, en train et en ferry, pendant trois semaines, grâce à la coopération de six lieux partenaires et avec l'aide de l'Institut français¹. Cette transition écologique est, en effet, celle de tout un écosystème.

Collaborer avec des artistes à l'étranger pour (re)créer à distance

L'une des premières pistes explorées pour les tournées extra-européennes a été celle de la création simultanée de deux versions d'une même pièce. En 2019, le spectacle *Isadora Duncan* a ainsi été répété, en studio à Paris, avec Elisabeth Schwartz qui tourne la pièce en Europe. Simultanément, une version de ce spectacle a été créée, par visioconférence, avec une danseuse basée à New York, Catherine Gallant, qui joue la pièce sur le territoire nord-américain.

1. Pour plus d'information sur les spectacles de Jérôme Bel : <http://www.jeromebel.fr>

Isadora Duncan, un spectacle de Jérôme Bel.



© Véronique Eliena



© Bernhard Müller

Gala, un spectacle de Jérôme Bel.

Au plus fort de la pandémie de Covid-19, cette modalité de création à distance et de collaboration avec des artistes à l'étranger s'est avérée d'autant plus adaptée que les frontières se refermaient. Plusieurs spectacles, qui ont pris la forme de portraits de chorégraphes et d'interprètes, ont été répétés avec eux par visioconférence et ils les jouent maintenant dans leur langue et leur pays. Ainsi, *Xiao Ke*, portrait de la performeuse chinoise du même nom, a été produit en 2021 à l'invitation du Centre Pompidou × West Bund Museum à Shanghai et continue à tourner en Chine en train. Une version, en français, du spectacle a aussi vu le jour en 2022 au Centre Pompidou Paris, avec Xiao Ke présente en visioconférence depuis son appartement à Shanghai, et Jérôme Bel sur scène, qui la traduit et contextualise son propos. Si l'ontologie du théâtre repose historiquement sur le *hic et nunc* (« ici et maintenant »), la pièce opère ainsi un déplacement vers le « ailleurs et maintenant ».

Les pièces de répertoire *The show must go on* et *Gala*, regroupant une vingtaine d'interprètes, sont remontées dans chaque ville, avec une distribution locale et avec l'aide de chorégraphes locaux. Pour chacune, un « protocole de remontage » a été rédigé, comportant notamment une transcription détaillée de la pièce. Durant le remontage, la compagnie reste en échange régulier avec les chorégraphes locaux pour les guider dans le choix des interprètes et lors des répétitions. Plutôt que d'imposer une conception du théâtre, c'est une collaboration interculturelle qui s'engage, impliquant un plus grand partage de la responsabilité artistique.

La dernière création du chorégraphe, intitulée *Jérôme Bel* et partie prenante du projet *Sustainable Theatre?*, approfondit encore ce principe de délégation². Elle est constituée d'un texte autobiographique et d'extraits vidéo de ses spectacles les plus marquants. Il l'a travaillée avec l'idée qu'elle pourrait être remontée dans chaque pays par un *performer* dans sa propre langue. Une partition, des notes et des vidéos sont transmises par la compagnie. Chaque occurrence est entièrement produite par un théâtre, qui en choisit aussi l'interprète. Jérôme Bel n'en est que l'auteur.

Adopter un nouveau paradigme, celui de l'écologie

Dans son livre *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, l'universitaire Julie Sermon analyse les résonances des problématiques écologiques dans le champ des arts vivants et distingue plusieurs modalités d'action en théâtre : thématique, dramaturgique et pragmatique³. C'est cette dernière, qui s'attache à passer tous les éléments de la production et de la diffusion d'un spectacle au prisme de l'écologie, que la compagnie R.B. Jérôme Bel a engagée. Marqueur de ce nouveau paradigme, les émissions de gaz à effets de serre de la compagnie pour ses déplacements et ses visioconférences sont ainsi passées de 54 tonnes équivalent CO₂ en 2018 à 1 tonne équivalent CO₂ depuis 2020, avec un nombre similaire de représentations à l'étranger⁴.

En trois ans, cette décision de ne plus voyager en avion, prise par Jérôme Bel sous le coup de la solastalgie, s'est révélée une contrainte agissante, un terrain d'expérimentation et d'invention de formes. ■

2. *Sustainable Theatre?* est un projet conçu par Katie Mitchell, Jérôme Bel et Théâtre Vidy-Lausanne, et coproduit par STAGES – Sustainable Theatre, Alliance for a Green Environmental Shift cofinancé par l'Union européenne : Dramaten Stockholm, National Theater & Concert Hall Taipei, NTGent, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Teatro Nacional D. Maria II Lisbonne, Théâtre de Liège, Théâtre national d'art dramatique de Lituanie, Théâtre national de Croatie Zagreb, Théâtre national slovène Maribor, Trafo Budapest, MC93 Maison de la culture de Seine-Saint-Denis.

3. Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Éditions B42, 2021. Voir dans ce numéro l'article de Julie Sermon, p. 19.

4. La tonne équivalent CO₂ est un indice introduit dans le *First Assessment Report* du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC). Il permet de comparer les impacts que les gaz à effet de serre (GES) ont sur l'environnement.

Véronique Doisneau, un spectacle de Jérôme Bel.



© Jérôme Bel

C'est quoi l'écoconception ?

Souvent reléguée à la construction des décors, l'écoconception mérite de trouver une place plus grande dans nos théâtres. En élargissant la notion à l'esthétique, aux récits et même à la direction de nos institutions, l'écoconception prend tout son sens.

VALENTINA BRESSAN

Scénographe, consultante en transition écologique, directrice générale de l'Agence Farabello, cofondatrice de l'association R comme Culture

Un éclairage nécessaire

Il existe une possible mécompréhension, voire un risque d'instrumentalisation du concept d'écoconception.

On peut ainsi entendre parler d'écoconception alors que l'effort se limite aux décors, comme si l'impact des costumes ou des accessoires était négligeable, ce qui est loin d'être le cas. La démarche d'analyse du cycle de vie qui fonde l'écoconception d'une œuvre suppose de prendre en compte l'intégralité de ses impacts écologiques.

Au-delà, il est nécessaire de veiller à une cohérence de l'œuvre écoconçue avec son esthétique, le récit, voire avec le projet global de l'institution qui la porte.

Pour une esthétique de l'écoconception : l'illusion du naturel du plastique et de l'immatérialité du virtuel

La question esthétique n'est pas du tout anodine car elle contribue à façonner notre représentation du monde. Aucune esthétique de l'écoconception n'a été définie mais, trop souvent, cela rime avec du bricolage en palettes recyclées, avec une démonstration surfaite

Un amour en guerre.
Décors : Valentina Bressan –
Opéra de Metz, 2014.



de végétal (quitte à le remplacer par du plastique pour plus de commodité), ou encore avec une projection numérique pour s'économiser la construction d'un décor.

Aujourd'hui le plastique et le numérique ont envahi l'espace public et privé et nous avons un besoin urgent de sortir de l'illusion de la naturalité du plastique et de l'immatérialité du numérique.

Il faut que nous puissions construire une autre image de l'écoconception pour que le secteur culturel soit en capacité de véhiculer un nouvel imaginaire esthétique. Les artistes sont tout à fait capables d'y contribuer, notamment en créant à partir du réemploi, si on leur offre les conditions nécessaires. Le réemploi est un exercice complexe, mais extrêmement créatif qui doit être favorisé et valorisé.

Dans l'exemple retenu, la production *Bohème* de l'Opéra de Metz en 2017, le public n'avait pas été informé de cet exercice de réemploi. Aujourd'hui, ces pratiques doivent être mises à l'honneur et revendiquées, afin d'accompagner l'évolution de la perception esthétique du public et des artistes.

Pourquoi le récit ?

La transformation écologique comprend un facteur sociologique fondamental : prendre en compte le récit dans une démarche d'écoconception de l'œuvre consiste à évaluer l'impact sociologique que celle-ci aura sur son public, et plus généralement sur la société. L'objectif est alors de veiller à ce que le message explicite ou implicite n'exalte pas des modes de vie

ou des comportements néfastes pour la préservation de l'habitabilité de la planète.

C'est cette étape, ainsi que la sincérité de la description, qui rendront l'ensemble de la démarche cohérent et crédible, ou incohérent et parfaitement inaudible (le défilé Yves Saint Laurent¹ en plein désert 2022 en est un bon exemple).

Un rôle essentiel

Plus globalement, écoconcevoir une œuvre suppose de dépasser la réduction de son impact environnemental et de s'interroger sur la manière dont nos actions, nos métiers et nos productions peuvent contribuer à provoquer et à accompagner une transformation sociétale pacifique vers un avenir viable, sain, sûr, et collectivement désiré. Cette posture permettra au secteur culturel d'incarner un rôle « essentiel » d'inspirateur de la transformation. En lui donnant forme avec une vision poétique, émotionnelle et sensible, il pourra créer les conditions d'une adhésion sociétale beaucoup plus forte aux pratiques de réemploi².

Dès lors, l'écoconception ne peut pas être simplement déléguée aux ateliers et aux artistes, mais doit concerner l'ensemble des services de chaque institution culturelle et s'inscrire dans la stratégie responsabilité sociétale des entreprises (RSE) de la direction. Pour transformer les pratiques, il s'agit donc de réaligner chacune de nos institutions au sein d'un paradigme que nos sociétés ont omis de prendre en compte : celui des limites planétaires. ■

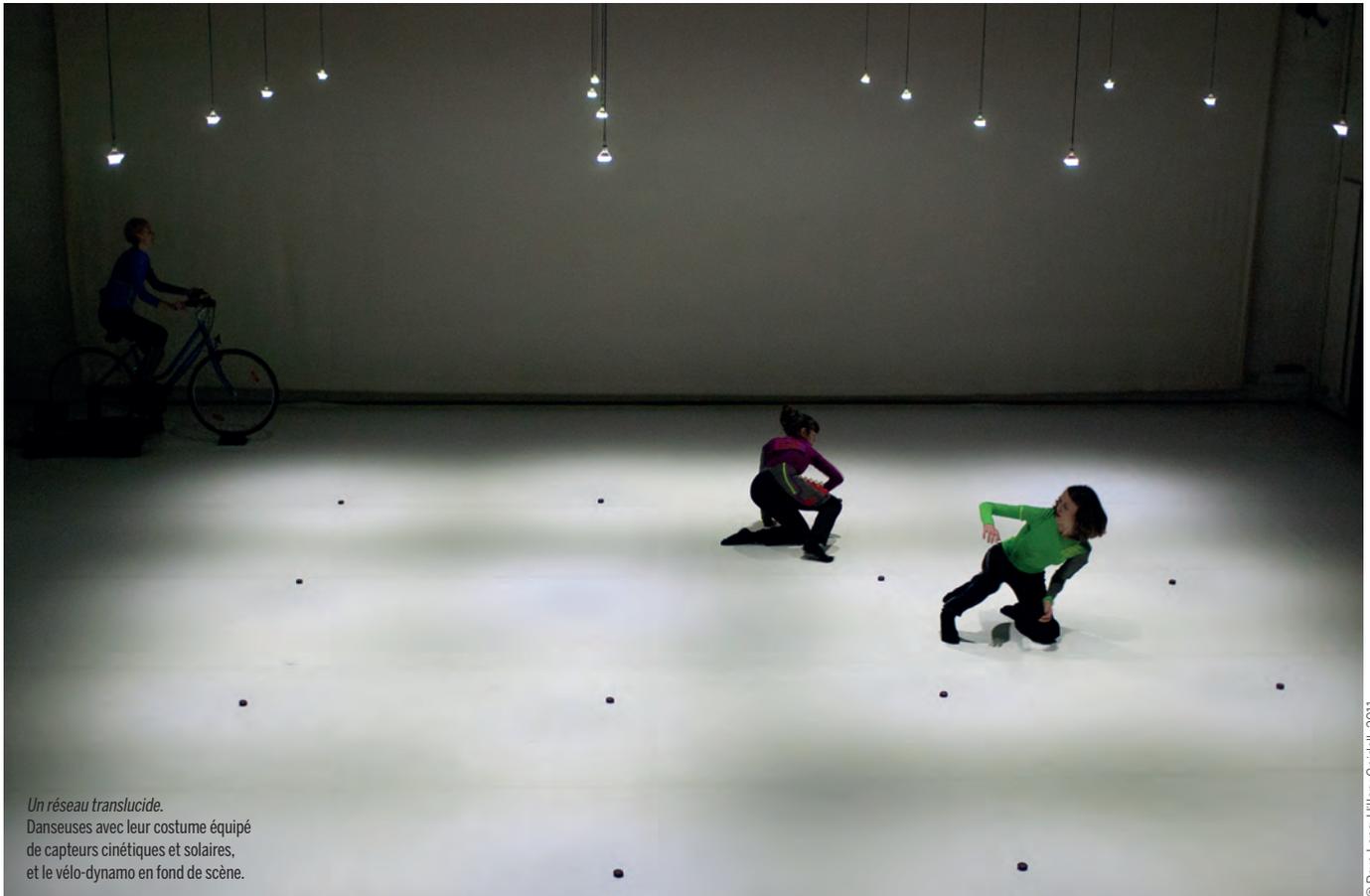
1. <https://www.sudouest.fr/environnement/video-piscine-climatiseurs-batiments-ephemeres-yves-saint-laurent-choque-avec-son-defile-en-plein-desert-11835300.php>

2. Voir dans ce numéro les articles d'Isabelle Fuchs et de Julia Krisch, respectivement p. 104 et p. 102.



La Bohème. Décors : Valentina Bressan – Opéra de Metz, 2017. Écoconception du décor de *La Bohème* par réemploi partiel d'éléments du décor de l'opéra *Un amour en guerre*.

PRUE LANG : L'INVENTION D'UNE PRÉCURSEURE



Un réseau translucide.
Danseuses avec leur costume équipé de capteurs cinétiques et solaires, et le vélo-dynamo en fond de scène.

© Prue Lang-Hilary Goidell, 2011

ISABELLE FUCHS

Inspectrice, Direction générale de la création artistique, Service de l'inspection de la création artistique, coordinatrice du Collège danse, danseuse et chorégraphe, ministère de la Culture

Comme on dit d'un trésor qu'il a été inventé par celui qui le découvre, la pièce *Un réseau translucide* présentée en 2011 dans le cadre du Festival Faits d'hiver à Paris et à la Tanzhaus à Düsseldorf pourrait être l'invention d'une précurseure.

Il s'agit d'un spectacle de danse énergétiquement autonome, basé sur la dépense physique de trois danseuses, conçu par la danseuse et chorégraphe australienne Prue Lang, qui met ainsi au jour la boucle énergétique (fabrication, consommation) appliquée au spectacle vivant.

Les danseuses, équipées de costumes qui contiennent des capteurs cinétiques et solaires et se nourrissent régulièrement de macarons disposés sur scène, produisent l'énergie qui sert à l'éclairage et au son de la pièce. Engagées dans un système chorégraphique complexe, elles s'en extraient à tour de rôle pour aller pédaler sur un vélo-dynamo.

Ce spectacle prototype fait partie d'une démarche au long cours

nommée *Sustainable Dance Performance* et commencée en 2008 par Prue Lang. L'artiste s'est adjoind les services de deux ingénieurs-concepteurs spécialisés dans les démarches de développement durable et de l'innovation, Charles Goyard et Amanda Parkes (Massachusetts Institute of Technology – Media lab), alliant ainsi la *high* et la *low tech* dans une recherche de dialogue entre la technologie et le corps dansant.

Si *Un réseau translucide* n'a pas beaucoup tourné, c'est que les contraintes de transport s'opposaient aux critères « zéro déchet » que déjà Prue lang s'était fixés. Mais il a marqué tout autant l'audience de l'époque, qui a assisté à un spectacle de danse contemporaine novateur dans ses modalités, que le jury du prix *Ars Electronica for Hybrid Art* (Linz, Autriche) qui a attribué à Prue Lang une mention d'honneur.

Prue Lang n'en est pas à son premier prix, aux côtés de William For-

sythe, dont elle a été une interprète incontournable au Ballett Frankfurt entre 1999 et 2006, comme pour son travail de création souvent interdisciplinaire, collaboratif et international, au travers duquel elle a circulé entre les formes et les formats (performance, film, installation, nouveaux médias et technologies). Aujourd'hui, Prue Lang poursuit sa recherche et ses projets artistiques, toujours mue par une conscience environnementale, présente dès l'enfance quand, en Australie, sa maison natale avait dû laisser place à une autoroute. Dans tous les lieux où elle joue seule ou accompagnée, Prue Lang fournit une fiche technique verte et ses spectacles tiennent dans une valise. L'intrépide australienne a l'engagement chevillé au corps ; les questions et défis relatifs au climat sont pour elle comme une seconde nature, quels que soient les sujets qu'elle aborde. ■

POUR UNE ÉCOLOGIE SEXY

Le cabaret, dans son insolente liberté de parole, a toujours été un reflet immédiat, cru, faussement futile et réellement engagé des problématiques de son temps.

Aux côtés des revendications autour du genre se dessine aujourd'hui par endroits une attention marquée à l'écologie, dans sa dimension plastique (recyclage de costumes et de décors, création de boas véganes, notamment par Lilyverda.com) ou dans le propos d'une soirée festive, décalée voire déjantée.

La Métamorphose des pédoncules – cabaret écolo-queer, orchestré par Patachtouille, revendique la subversion à traiter le sujet et l'humour vert jusque dans le lombricompost qui trône sur scène, réceptacle des maux d'une société dans ses errances

virilistes, sa déroute individualiste et, de fait, consumériste.

Le vivre en commun, qui n'est ici ni générationnel, ni politique, se pose en engagement envers l'autre, envers tous, toutes et tout l'univers.

Concilier économie et écologie semble naturel à l'équipe, depuis l'administratrice (également permacultrice) jusqu'au maître de cérémonie, qui cultive en permanence des pousses de lentilles dont il se coiffe sur scène, en étendard du vivant (et, de surcroît, rafraîchissant).

Une sorte de « Gaïa punk », nous dit-il, dans une inspiration-germination qu'il verse en tache d'huile : s'en imprègne qui peut, depuis les enfants auxquels il apprend la danse de la germination dans les ateliers qu'il anime en Ardèche,

jusqu'au public attablé des scènes nationales, dérouter par les bruits de nature qui s'envolent du micro...

Garder la joie face à l'écoanxiété parce que le vivant est infini ; aborder ce sujet tabou dans bien des milieux de la création sans craindre de ne pas être à la hauteur ; considérer l'écologie jusque dans l'organisation du travail à travers le rapport à la pauvreté, à la décroissance, mais aussi au juste prix du labeur ; embaucher une équipe entière pour une tournée qui sera nécessairement raisonnée.

Julien Fanthou construit sa créature comme sa création en tendant vers l'exemplarité, en muse d'un rhizome de pratiques renouvelées de la scène, affranchies des héritages pour une réinvention du vivant – avant *Le tout dernier hiver*¹. ■

ANNABEL POINCHEVAL

Inspectrice, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège théâtre et arts associés, ministère de la Culture

1. Chanson de clôture de la revue, signée Martin Dust.



© Vincent VDH

La métamorphose des pédoncules, par Patachtouille.

Garder la joie face à l'écoanxiété
parce que le vivant est infini...

Collectif 17 h 25 : une nouvelle manière de penser le décor d'opéra

« *L'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté*¹. »

Repenser les modes de création pour inscrire la production lyrique, par définition éphémère, dans une logique de durabilité : tel est l'enjeu qui se pose désormais à de nombreuses institutions d'opéra, qui, soucieuses de réduire leur empreinte environnementale, se trouvent confrontées à la dimension énergivore de leurs scénographies.

AGATHE CHAMBOREDON

Directrice financière,
Théâtre de la Monnaie

VIOLAINE CHARPY

Directrice déléguée stratégie,
investissements et développement
durable, Opéra national de Paris

AURÉLIEN COCHE

Directeur administratif et financier,
Théâtre du Châtelet

CLAIRE HÉBERT

Directrice générale adjointe,
Opéra de Lyon

FRANÇOIS VIENNE

Directeur général adjoint,
Festival d'Aix-en-Provence

Depuis une dizaine d'années, l'écoconception des décors émerge dans le débat culturel comme une piste d'évolution fertile, tant d'un point de vue environnemental qu'artistique. Cependant, les projets menés en la matière restent relativement localisés, souvent réalisés à l'échelle d'une production ou d'une institution. Un vaste champ reste donc à exploiter pour proposer des alternatives applicables à l'ensemble de la filière.

L'appel à projet « Alternatives vertes 1 », lancé dans le cadre du plan d'investissement public France 2030, constitue une opportunité rare de rassembler plusieurs acteurs culturels autour des thématiques de l'écoconception et du réemploi. Le Collectif 17 h 25, fondé en 2019 par cinq institutions européennes – le Théâtre du Châtelet, le Festival d'Aix-en-Provence, l'Opéra de Lyon, la Monnaie de Bruxelles et l'Opéra national de Paris –, a ainsi décidé de porter un ambitieux projet de standardisation d'éléments structurels de décors.

Dans le domaine lyrique ou chorégraphique, les productions impliquent la fabrication puis le stockage d'importants volumes de décors, ainsi que leur transport *via* des conteneurs acheminés par semi-remorques. La variété des structures porteuses du décor en fonction des théâtres contraint les institutions à faire voyager, en cas de coproductions ou de locations, non seulement les éléments scénographiques

(visibles du public), mais également les éléments structurels des décors (non visibles du public). En créant un socle commun de structures standards compatibles avec les spécificités d'accueil des différents théâtres, ainsi qu'avec un grand nombre de productions, le Collectif 17 h 25 entend réduire la consommation de ressources par le réemploi des mêmes structures d'un décor à l'autre, la quantité de déchets générée par leur construction ainsi que le volume de stockage et d'éléments à transporter, sans pour autant brider la liberté de création artistique ou compromettre le rendu scénographique.

Un tel projet suppose de dépasser les pratiques individuelles pour proposer un cadre de réflexion commun qui intègre les équipes des cinq théâtres partenaires à différents niveaux hiérarchiques. Les deux premiers laboratoires de réflexion en 2022 et 2023 ont ainsi permis de coconstruire une méthode de travail et une gouvernance transverse.

Quatre comités (comité de direction, comité de direction technique, comité des référents techniques et comité administratif) structurent les échanges et valident les différents scénarios. Ce modèle de coopération relativement inédit dans le secteur culturel ouvre la voie à des perspectives de collaboration pérennes. Déployés sur trois ans, les échanges

Dans le domaine lyrique ou chorégraphique, les productions impliquent la fabrication puis le stockage d'importants volumes de décors, ainsi que leur transport *via* des conteneurs acheminés par semi-remorques.

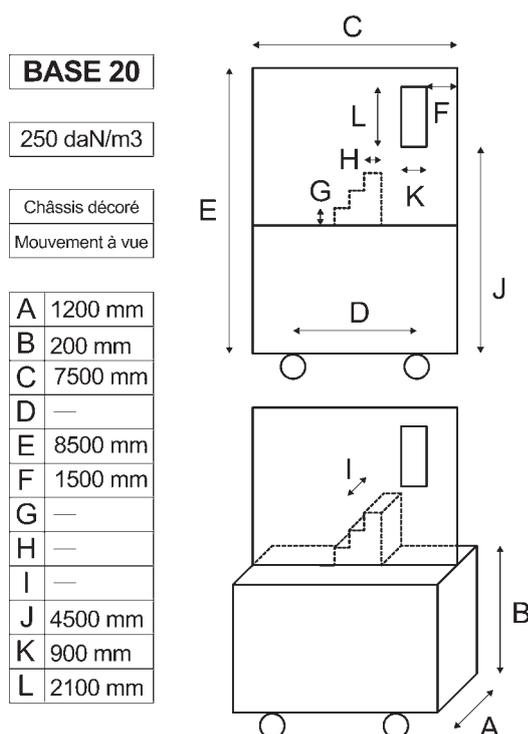
1. André Gide, *De l'évolution du théâtre*, conférence de 1904, parue dans *Nouveaux prétextes*, Mercure de France, 1911.

À la fois laboratoire de solutions innovantes, lieu de partage de bonnes pratiques et groupe test pour le secteur, le Collectif 17 h 25 fait progressivement évoluer le vocabulaire de la construction de décors.

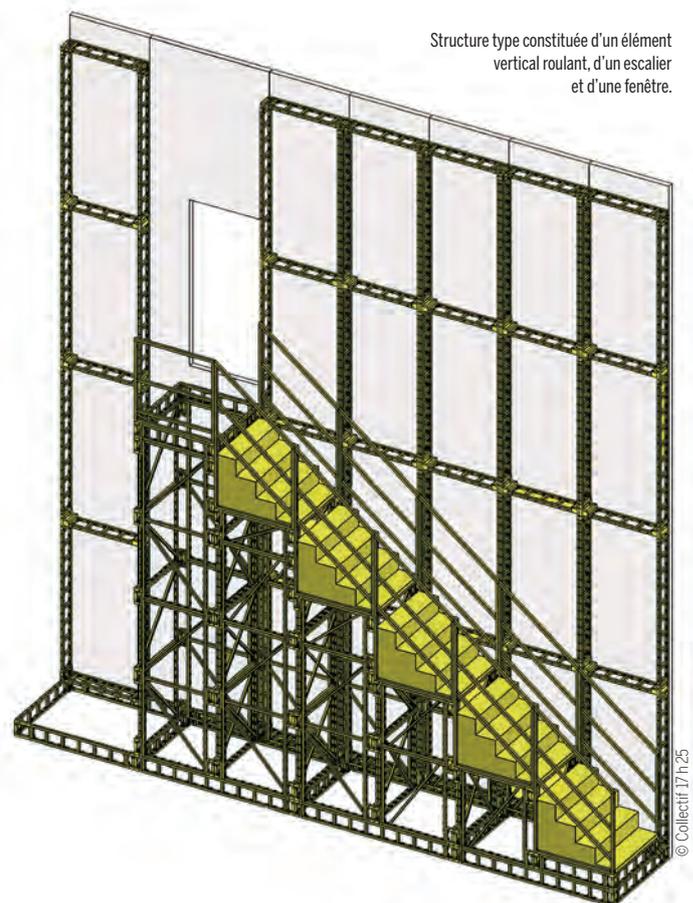
nourris entre les cinq institutions permettront de réaliser une analyse sectorielle des pratiques et solutions existantes en Europe, et de concevoir des prototypes de structures standards, avant de mettre en production les modèles validés et de partager les résultats et enseignements du projet pour en apprécier le caractère et les conditions de répliquabilité.

À l'été 2023, les équipes du projet ont décidé d'une première expérimentation en base unitaire 20, portant sur une structure type constituée d'un élément vertical roulant, d'un escalier et d'une fenêtre. Les solutions développées par chaque maison à partir de ce cahier des charges ont été mises en commun et évaluées selon des critères de masse, de facilité de montage, d'encombrement, de pérennité et de coût. Les premières hypothèses s'orientent vers une conception en modules 1D ou 2D connectés par des pièces 3D, qui rendrait également possible l'adaptation des éléments de répertoire existants avec les éléments standardisés. Un prototype harmonisé devrait être rendu à la fin de l'année 2023.

À la fois laboratoire de solutions innovantes, lieu de partage de bonnes pratiques et groupe test pour le secteur, le Collectif 17 h 25 fait progressivement évoluer le vocabulaire de la construction de décors. Mais la réussite de cette évolution suppose sa bonne appropriation par l'ensemble des acteurs impliqués dans la production du spectacle, en particulier les metteurs en scène, scénographes, costumiers et décorateurs dont les décisions lors de la phase de conception déterminent largement l'impact environnemental d'une production. Un dialogue continu avec les équipes artistiques est nécessaire afin d'atteindre un savant compromis entre l'expression originale d'une vision artistique et l'intégration des enjeux environnementaux au cahier des charges des productions lyriques et chorégraphiques. ■



Expérimentation en base unitaire 20.
© Collectif 17 h 25





La Fédération des récupérathèques des écoles supérieures d'art : un espace coopératif dédié à l'échange de matériaux de réemploi

Aujourd'hui, les enjeux écologiques et sociaux actuels nous enjoignent de revoir en profondeur nos manières de produire. Dans ce contexte, le secteur de la création artistique doit s'adapter tout en composant avec certaines réalités qui lui sont propres. À cette fin, une remise en question des pratiques actuelles en écoles d'art est essentielle. La mise en place par les étudiants de projets Récupérathèques se dessine alors comme un levier d'action pour répondre à ces enjeux.

JULIA KRISCH

Coordinatrice à la Fédération
des récupérathèques

Des humains et des matériaux...

Une récupérathèque est un espace coopératif dédié à l'échange de matériaux de réemploi au sein d'une communauté de créatrices et créateurs, fonctionnant avec sa propre monnaie (ou système d'échange), que l'on acquiert soit en déposant des matériaux, soit en donnant de son temps.

Elle a pour ambition de promouvoir un modèle économique soutenable basé sur la gouvernance partagée, la solidarité et le lien social. Son fonctionnement repose en effet sur une équipe d'étudiants bénévoles qui se chargent du bon fonctionnement du lieu, et assurent des permanences quotidiennes pour ouvrir la récupérathèque et faciliter les échanges de matériaux de réemploi au sein de leur lieu.



Rares, illustration réalisée dans le cadre des Résidences artistiques des récupérathèques © Lorraine Legrand

Le projet pilote Récupérathèque est né à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon (ENSBA Lyon) en 2015, à la suite de deux constats :

- la production massive de déchets du fait de la courte durée d'utilisation des matériaux¹ ;
- l'obstacle financier à la création pour les créateurs.

La volonté d'étudiants d'autres écoles à s'emparer du modèle a conduit à la création de la Fédération des récupérathèques (FDR), une association fondée en 2016 par deux étudiants qui se sont lancés dans un projet répondant à ces deux problématiques des écoles d'art.

Aujourd'hui, la FDR rassemble un réseau de 23 récupérathèques en Europe, dont 10 en France ; elles se nichent majoritairement en école d'art, de design et en école nationale supérieure d'architecture².

Pour un nouvel écosystème de la création artistique

Le projet s'inscrit comme une véritable ligne de conduite pour repenser les relations entre l'art, l'environnement et les comportements citoyens.

La récupérathèque repose sur les principes de l'autogestion et de la gouvernance partagée, contribuant ainsi à construire un nouveau modèle de société reposant sur les initiatives citoyennes, le collectif et la résilience. On assiste, par conséquent, à un réel déplacement des rapports d'implication des étudiantes et étudiants dans la vie de l'école et au-delà. Une récupérathèque, c'est aussi réfléchir à d'autres usages relatifs aux modes de créations, d'apprentissages, et à d'autres utilisations des matériaux.

Ce laboratoire de créations et d'expérimentations autour du réemploi permet d'amorcer une réflexion autour de nos manières de produire et de consommer dans le secteur créatif, tout en réenchantant les « rebuts » d'un territoire.

Retour d'expérience de Chloé Boulet, l'une des créatrices du projet Récupérathèque : « Le Déambulateur » à l'École supérieure d'art/Dunkerque – Tourcoing (ESA)

« En tant que futurs artistes, nous devons être précurseurs du changement. Une école d'art est selon moi le lieu où l'avenir s'invente et où nous ne nous préparons pas à réussir, mais à nous construire et par conséquent, à penser un futur. Nous, étudiants, appartenons à une génération ayant grandi avec une forte conscience des crises climatiques et écologiques qui nous menacent. C'est pourquoi nous avons pu facilement nous entendre sur la nécessité de changer nos façons de consommer les matériaux au sein de l'école. Mais l'idée d'une récupérathèque, ce n'est pas seulement de réemployer des matériaux. C'est aussi apprendre à se défaire du fonctionnement individualiste que la société capitaliste met en place et, ainsi, pouvoir penser à de nouvelles manières de collaborer.

Participer à un projet de récupérathèque, c'est déjà se préparer à proposer un monde différent lorsque nous sortirons de l'école. Car, *via* le projet de récupérathèque, nous faisons l'expérience de la possibilité d'un projet collectif mené sans hiérarchie. Nous apprenons à travers ce projet à mieux nous connaître et à apprendre à travailler intelligemment avec les qualités propres des uns et des autres.

Je pense que c'est ainsi que doit s'entendre l'idée d'une transition écologique au sein d'une école d'art, non pas simplement en pensant à une consommation plus vertueuse des ressources, chose à laquelle nous sommes désormais tous sensibilisés, mais en commençant à réfléchir à une écologie différente des êtres. C'est-à-dire en repensant les compositions que nous élaborons entre nos individualités et notre milieu. » ■

1. On comptabilise une production de 35 kg de déchets en moyenne produite par un étudiant en art par an ; soit 345 tonnes de déchets à l'échelle de la ville de Bruxelles.

2. Une cartographie du réseau est disponible sous le lien suivant : recuperatheque.org

La Réserve des arts, un outil du faire

Une marelle est dessinée à l'entrée du site pantinois de la Réserve des Arts¹. Si l'on file la métaphore de ce jeu enfantin, la terre pourrait figurer la mission que se sont donnée ses fondatrices Sylvie Bétard et Jeanne Granger en 2008 : relier art contemporain et écologie.

ISABELLE FUCHS

Inspectrice, Direction générale de la création artistique, Service de l'inspection de la création artistique, coordinatrice du Collège danse, ministère de la Culture

Les marches de la marelle figureraient l'écosystème qui s'est bâti au fil de cette conviction profonde, tenace, imperturbable, sur trois sites (la Grande Halle à Marseille, l'Entrepôt à Pantin, la Boutique à Paris 20^e), et aujourd'hui confié à près de trente salariés tout aussi motivés par l'économie circulaire et solidaire au sein du secteur culturel.

Si la collecte et la récupération de matériaux (plus de 700 tonnes en 2022), leur traitement logistique, leur valorisation à près de 75 % pour réemploi et leur vente est le cœur du projet, la Réserve des arts a également diversifié ses activités vers la formation à l'écoscénographie (labélisation Qualiopi² depuis fin 2021), la location d'ateliers professionnels équipés mis

1. <https://www.lareservedesarts.org/>
2. Qualiopi est la marque de certification qualité des prestataires de formation, obligatoire depuis le 1^{er} janvier 2022. Conformément à la loi n° 2018-771 du 5 septembre 2018 pour la liberté de choisir son avenir professionnel, qui prévoit dans son article 6 une obligation de certification, par un organisme tiers, des organismes réalisant des actions concourant au développement des compétences (formations, bilans de compétences, VAE, formation par apprentissage) sur la base d'un référentiel national unique, s'ils veulent bénéficier de fonds publics ou mutualisés.



© Isabelle Fuchs

Mar.elle – Réserve des arts,
Isabelle Fuchs, 4 juillet 2023.

à disposition d'artisans et de créateurs et les résidences d'artistes³. Ce qui en fait un véritable outil du faire.

Le ciel (de la marelle) est un véritable paradis pour la chineuse ou le chineur culturels, qu'elle ou il soit étudiante ou étudiant en art, metteuse ou metteur en scène, décoratrice ou décorateur, scénographe, ensemblière ou ensemblier, ou encore costumière ou costumier.

Car sur 5000 m² on trouve de tout: matériaux en bois, métal, carrelage, moquette, cuirs, tissus, mercerie, éléments de décor ou objets tout faits. Pour s'y fournir, il suffit d'être professionnel de la culture et s'acquitter de frais d'adhésion modiques. À ce jour, 13 000 adhérentes et adhérents sont répertoriés et, même en ce jour de pluie à Pantin, la fréquentation était soutenue. Il faut dire qu'il y avait un arrivage de perruques multicolores!

Les donneurs, partenaires historiques du projet, sont principalement issus du secteur de la mode et du

luxe, mais également de l'événementiel, des musées ou plus ponctuellement du spectacle vivant. Ils demeurent sous le strict sceau de l'anonymat, car c'est avant tout la qualité intrinsèque des matériaux récupérés qui est au centre de la démarche plutôt que leur provenance.

Mais le palet a glissé hors de la case. Après quatre années passées à Pantin, la Réserve des arts y vit ses derniers instants. Le terrain appartenant à la SNCF a en effet été cédé à la municipalité qui prévoit d'y construire un écoquartier. La relocalisation est donc prochaine et inévitable.

Que lui souhaiter alors? De retrouver vite un lieu en petite couronne, pour qu'elle reste l'un de ces endroits à intérêt artistique général où l'on vient trouver ce que l'on cherche, mais également où l'on trouve ce que l'on ne cherche pas... l'inspiration, la surprise, la découverte et la créativité en prime. ■

3. La Réserve des Arts fait partie du Réseau national des ressourceries artistiques et culturelles (RESSAC), créé en 2020, qui réunit l'ensemble des acteurs du réemploi culturel, pour travailler collectivement sur des enjeux communs et mettre en partage leur expertise et expérience.



Les donneurs, partenaires historiques du projet, sont principalement issus du secteur de la mode et du luxe, mais également de l'événementiel, des musées ou plus ponctuellement du spectacle vivant.

*Leather Galore – Réserve des Arts,
Isabelle Fuchs, 4 juillet 2023.
© Isabelle Fuchs*

Dans la filière mode, une politique publique de soutien à une création écoresponsable

Des questionnements sur la responsabilité de l'industrie de la mode, l'usage du vêtement et de l'accessoire ont redéfini la notion même de création de mode.

FLORENT KIEFFER

Chef du Bureau des industries créatives des métiers d'art, du design et de la mode, Direction générale de la création artistique (DGCA), ministère de la Culture

La création de mode englobe aujourd'hui de nouvelles valeurs et des prises de position affirmées, à l'origine même de l'acte de création. Cette tendance s'oppose radicalement à la *fast fashion*, motivée par la rentabilisation maximale, le renouvellement ultra-rapide des vêtements et des accessoires proposés à très bas prix. Ce modèle économique, qui réduit au

maximum les coûts de production, utilise des matières dangereuses pour l'environnement et les consommateurs, baisse la rémunération des salariés et les dépenses de design/création, recourt massivement à la contrefaçon. La création de mode, à la fois artisanale et industrielle (prêt-à-porter), est devenue, entre les mains de designers de mode, un acte militant.



La jeune création française, plus éthique et circulaire, antidote de la *fast fashion*, est représentée par près de quarante entreprises lauréates de l'appel à projets mode du ministère de la Culture.

Créé en 2018, l'appel à projets mode a soutenu 115 marques de mode et entreprises des métiers d'art de la mode dans leur développement numérique ou durable.

Une vingtaine de marques lauréates ont profité de cette aide pour relocaliser en France ou internaliser une partie de leur production. Ainsi, Le Gaulois Jeans conçoit, tisse et fabrique ses pantalons aux abords de la métropole lyonnaise. Non contents de rapatrier une partie ou la totalité des étapes de fabrication en France, Le Bottier toulousain ou la marque de chaussures Ubac font le choix de créer des produits à partir de matières locales (laine, lin, chanvre, cuir). Larfeuille Paris, marque de maroquinerie, s'est équipée d'une pareuse professionnelle, afin de maîtriser toutes les étapes de fabrication. La marque de vêtements techniques *Ayaq*, qui confectionne en Europe, privilégie le train pour ses flux logistiques. Privilégier les circuits courts est une démarche écoresponsable.

Beaucoup d'entreprises lauréates insufflent une dynamique de circularité dans leur ADN. Elles accordent une attention plus forte au cycle de vie de leurs produits par le recyclage, le surcyclage ou la réparation. O.T.A, marque de sneakers, recycle des pneus usagés pour fabriquer la semelle de sa chaussure et ses anciennes paires pour en faire des nouvelles. Ector Sneakers s'assure également que les éléments de ses baskets soient 100 % recyclés et recyclables.

Certaines marques surcyclent les chutes de tissus de grandes maisons de luxe comme Armine Ohayan ou Françoise Paris, d'autres les trousseaux en lin de nos grands-parents comme Maison Flore Paris. CAHU réutilise des toiles PVC des châteaux gonflables pour fabriquer des sacs colorés et durables. De nombreux maroquiniers lauréats pratiquent le surcyclage pour valoriser les stocks dormants de cuir des grandes maisons de luxe. C'est le cas par exemple des marques Phi 1.618, Pigeoncoq et 10.03.53. Les concepteurs intègrent la fin de vie de leurs articles dans leur processus de création.

La qualité et la durabilité des produits préoccupent les marques qui proposent des services de réparation à leurs clients. Ainsi, il est possible de faire réparer ses bijoux au sein des ateliers du joaillier Copin, qui a été créé au XIX^e siècle, ou bien de ressemeler ses chaussures de montagne chez Le Soulor 1925. UPE, Eugène Riconneaus ou RECO Paris, qui ne souhaitent plus



Manteau Trench
© Tomo Clothing

répondre aux codes de la saisonnalité ni à la surenchère des collections, proposent aussi aux clients de récupérer des produits abîmés pour les réparer ou les recycler avant de les remettre sur le marché. Leurs créations se font en série limitée, comme pour les sacs de la marque Valet de pique. Selon le principe de la pré-commande, Hopaal et Le Soulor 1925 produisent uniquement pour répondre à la demande. La plupart de ces marques cherchent à produire moins mais mieux.

Certaines entreprises ont également à cœur d'informer le consommateur sur l'impact et la transparence de leur production. Les marques Tomo Clothing et Belledonne Paris calculent l'impact de la fabrication de leurs produits et partagent ces informations avec leurs clients. En agissant ainsi, ces dernières souhaitent rendre l'industrie de l'habillement moins opaque aux yeux de consommateurs plus exigeants.

À côté de ces engagements, des entreprises comme Les Réparables, Ubac ou Marielle Maury soutiennent diverses associations de protection de l'environnement et de la nature en leur reversant un pourcentage de leur chiffre d'affaires. ■

ROSE EKWÉ, PIONNIÈRE DES GÉLOTEXTILES®



Gélotextiles®.

© Eva Perrot

EMMA SCHNEEBERGER

Chargée de tutelle des organismes et opérateurs des métiers d'art, Direction générale de la création artistique (DGCA, jusqu'en août 2023), expertise « métiers d'art », ministère de la Culture

Designer textile et tisserande, Rose Ekwé est le symbole d'une nouvelle génération d'artisans d'art qui questionne les pratiques traditionnelles. Diplômée de l'école Duperré et de la Haute École des arts du Rhin (HEAR) de Mulhouse, Rose Ekwé crée son atelier de recherche et de design textile en 2019, portée par l'incubateur Fluxus de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Grand Est. En 2020, elle intègre pour deux ans la résidence dédiée à l'accompagnement des jeunes créateurs du Bureau du Design, de la Mode et des Métiers d'Art (Ateliers de Paris). Elle remporte la même année le premier prix de la section Matériaux et technique de la *Handwerk und Design Fair* de Munich. En 2022, elle installe son atelier dans le Jardin des métiers d'art et du design (JAD) du département des Hauts-de-Seine, un lieu de création, d'innovation et d'échanges dédié aux métiers d'art et au design implanté à Sèvres.

« La matériauthèque sensible et activiste », qu'elle a développé lors de son projet de fin d'études à la HEAR, est le point de départ de sa démarche innovante autour de nouveaux matériaux écoresponsables. Sa technique inédite de filage issu de matériaux compostables comme des végétaux, des minéraux ou des algues, lui permet de créer ses propres fibres (gélofils), puis de réaliser de nouvelles structures de tissus et ainsi s'inscrire dans une démarche circulaire. Ces Gélotextiles®, développés en partenariat avec des ingénieurs et brevetés, sont des tissus haut de gamme, vertueux pour l'environnement et entièrement biosourcés. Dans son atelier au JAD, Rose Ekwé prône l'éloge de la lenteur pour pouvoir s'ancrer dans le vivant en tissant sur son métier à lames. Elle cherche au quotidien des alternatives pour fabriquer ses gélofils aux propriétés cicatrisantes et anti-inflammatoires dans une démarche toujours plus éthique et durable.

Lieu de prototypage et de recherche et développement (R&D) au service des secteurs de l'automobile, des soins thérapeutiques, du cosmétique, elle tisse et développe une matière innovante pour demain. Elle développe également des projets personnalisés et sur mesure à destination de la décoration intérieure, du luxe et de la haute couture.

À la maîtrise de son savoir-faire traditionnel, Rose a su ajouter le développement d'une nouvelle matière sans impact négatif sur l'environnement, la santé et l'humain, ce qui fait d'elle une pionnière des biomatériaux textiles. ■

SAMUEL TOMATIS ET ANAÏS JARNOUX : **DES ALGUES À L'OBJET**

Après quatorze ans de pratique du métier de tapissier d'ameublement au sein de la maison Brazet, Anaïs Jarnoux crée son entreprise en 2017. Aujourd'hui, elle réalise des prototypes pour des designers, des pièces d'artistes et des ensembles sur mesure pour des architectes d'intérieur.

Depuis 2016, Samuel Tomatis a un studio de design offrant à la fois des services de design industriel, de développement de nouveaux matériaux, de conseils et d'expertises en design prospectif et de recherche. Ambassadeur d'un travail sur les biomatériaux en algues, il est lauréat de la bourse de recherche de l'Agora du design et du Grand Prix de la création de la Ville de Paris.

Anaïs Jarnoux et Samuel Tomatis se sont rencontrés lors de leur résidence aux Ateliers de Paris. En 2020, ils entament une collaboration sur la création d'un biomatériau en algue développé par le designer (algues invasives en Bretagne et en Guadeloupe). L'objectif était de trouver une alternative aux matières issues

de la pétrochimie et au cuir animal, tout en apportant une solution à cette prolifération. Après une phase de recherche et développement avec des scientifiques (chercheurs en laboratoire agro-industrielle), ils ont confronté les outils de pro-

duction d'Anaïs aux matériaux afin d'en valider toute la technicité. Ainsi, ils ont réalisé une série de 92 expérimentations formelles qui leur permettent de se projeter vers des applications allant de l'ameublement à l'accessoire.

AUDE VUILLIER

Chargée de mission design et mode, Délégation aux arts visuels, Bureau des industries créatives des arts visuels, Direction générale de la création artistique (DGCA), ministère de la Culture



© Ambroise Tézenas

Anaïs Jarnoux et Samuel Tomatis.



MS.86.Ulva, vue miroir.

© Main Avram

En 2022, ils reçoivent le prix Liliane Bettencourt pour l'intelligence de la main® dans la catégorie Dialogues avec le sac MS.86.Ulva. Ce nouveau matériau est entièrement biodégradable et se révèle parfaitement capable de remplacer le cuir comme le plastique, dans le champ industriel autant qu'artisanal. Assemblage à l'eau, réemploi des chutes dans la nature : l'intégralité de la réalisation s'inscrit dans une démarche écologique aussi vertueuse que radicale. L'impact environnemental d'une telle démarche ne peut évidemment pas reposer uniquement sur des pièces uniques. C'est pourquoi cette collaboration se poursuit en 2023 afin de passer à la phase d'industrialisation avec la création de nouveaux objets liés au métier d'Anaïs pour démocratiser ce matériau. Une belle rencontre qui illustre bien les liens entre les disciplines et les savoir-faire. ■

Je deviendrai le paysage parce que l'horizon me désespère

« Je deviendrais le paysage, parce que l'horizon me désespère » est une phrase de Fabrice Melquiot, auteur et metteur en scène. Il me l'a offerte à l'issue d'un échange sur nos pratiques respectives et sur les suites à leur donner actuellement dans ce monde changeant.

RAYMOND SARTI

Scénographe, plasticien transdisciplinaire (du théâtre aux paysages, en passant par la danse, les expositions, le cinéma, les arts plastiques)

La place du scénographe permet de me positionner tel un passeur de regards portés, un pied sur la scène, le territoire du théâtre, à côté du metteur en scène, des comédiens, non seulement sur ce territoire sacré du plateau, mais également dans la salle, l'autre lieu où l'on rassemble le public et lui donne à voir. La scénographie telle que je la conçois actuellement est bien « un art qui n'a rien à montrer, mais qui donne à voir ». Il y a quelques années, je n'aurais pas été aussi affirmatif.

Dans un monde saturé d'images, de technologies, des coupures profondes s'opèrent avec le réel, avec ce qui est à la portée de nos yeux, l'Autre, l'Autour. Nous n'avons jamais été aussi seuls, démunis parfois devant nos écrans, vulnérables, comme repliés face à ce qui nous entoure, notre environnement. L'expérience du collectif, le réel semblent faire peur.

Je conçois la scénographie comme un art de la relation, du lien, du soin, dans cette triangularité constituée d'interdépendances¹. Il y aurait donc urgence à réintroduire cette poésie du lieu, ce soin, cet art d'évoquer et de suggérer les sensations, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies spatiales, cet art qui nous fait vibrer...

Les arts vivants sont des miroirs que les créateurs, les interprètes tendent aux publics, au travers d'expériences de relation collectivement vécues. Collectif vivant, le public va s'accorder sur la valeur de ce qu'on lui donne à voir, à entendre, à ressentir dans un présent réinventé. Là est la magie.

Alors que faire à partir de ces constats ?

« Faire le plus avec le moins »

« Continuer de faire comme avant » n'est plus possible, même avec des formes d'arrangements dont on ne peut que louer les initiatives écologiques tant elles sont importantes, mais qui restent insuffisantes. Il s'agirait d'opérer de véritables changements d'engagements artistiques qui indéniablement devraient s'accompagner de changements dans nos imaginaires, dans nos pratiques afin de prendre soin d'eux.

« Faire le plus avec le moins », est une phrase que m'avait confiée Gilles Clément, philosophe et jardinier², lorsque nous concevions l'exposition *Le Jardin planétaire* à la Grande Halle de la Villette, dont la thématique était « Réconcilier l'homme avec la nature », véritable manifeste de l'an 2000 pour une nouvelle écologie.

Ce fut ma première scénographie « écoconçue ». Il était impensable pour ma part de concevoir une scénographie monumentale qui ne soit pas en total accord avec son sujet. Il ne s'agissait que de bon sens. Mais je le dois aussi à Giles Clément, à ses observations sur le vivant à travers le monde.

Donc, matières premières biosourcées, recyclables, réemploi des dispositifs muséographiques, etc. Nous aurons jardiné ensemble en quelque sorte en adaptant les pratiques et outils adéquats, pour accueillir le public et le sensibiliser. Zéro déchets.

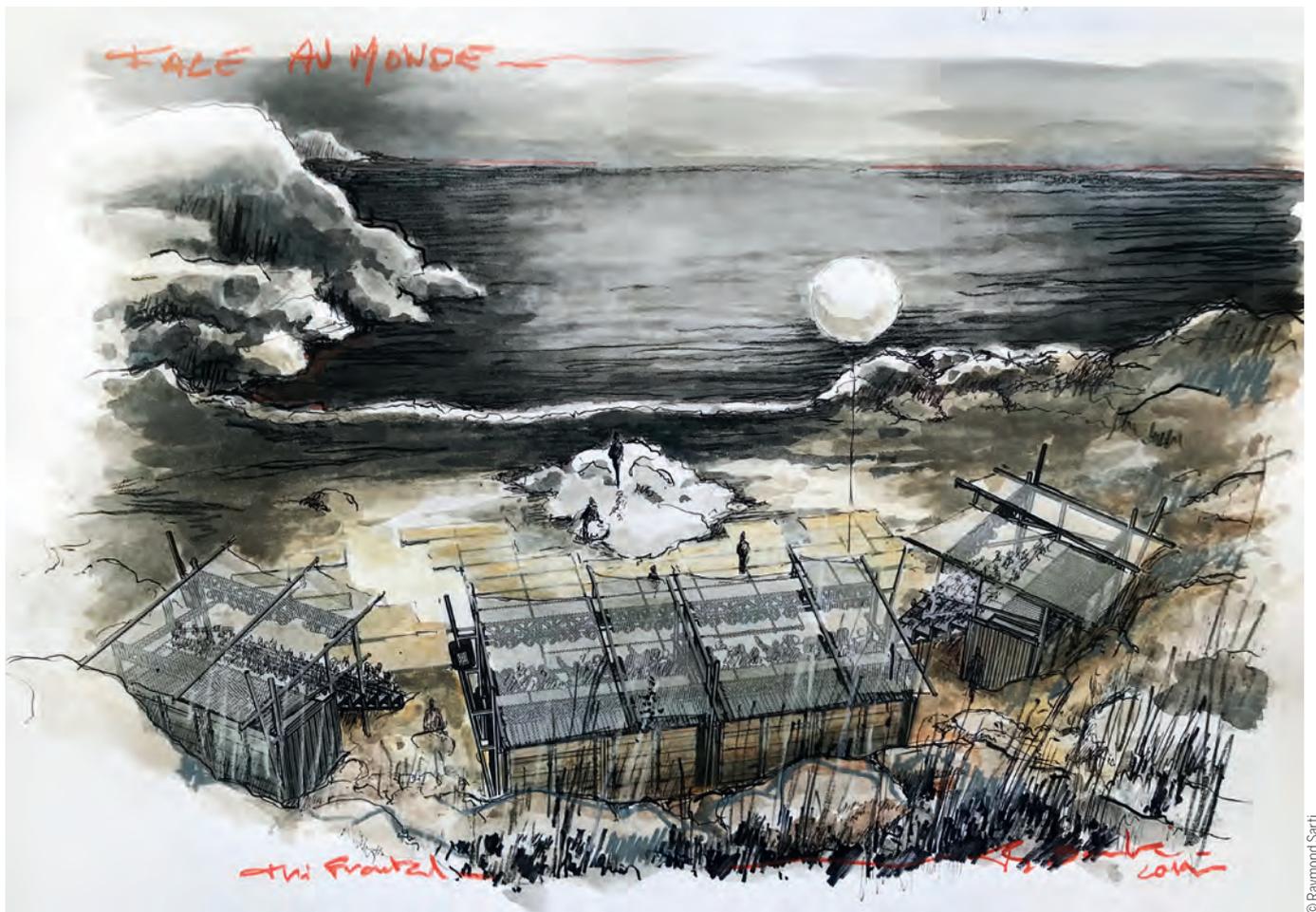
Le projet MobilTéat – Centre dramatique national de l'océan Indien (CDNOI)

Géographiquement, l'île de La Réunion est située au milieu de l'océan Indien. Au carrefour des influences de l'Afrique, de l'Asie et de l'Europe. La Réunion est une terre de métissages et, pour autant, elle est enclavée dans son rayonnement culturel. L'initiateur du projet du MobilTéat est Luc Rosello, directeur du CDNOI. C'est un beau projet, financé à 80 % par le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique – DGCA), mené conjointement avec Luc Rosello, pour une mise en service en 2024-2025. La commande de la conception de ce théâtre mobile correspond à ma sensibilité artistique. Natures et cultures se trouvant ici rassemblées sur un territoire au nom prédestiné : « La Réunion ».

Durant trois ans, avec Luc Rosello et son équipe, nous avons affiné le cahier des charges de cet outil de création sensible d'expérimentations, de liens et de relations. Il est mis à disposition des créateurs des arts de la scène, pour aller au-devant des publics, des territoires nationaux et internationaux. Modulable,

1. Voir dans ce numéro l'article de Guy Tortosa, p. 85.

2. Est paru en avril 2023 un large entretien sur ma démarche artistique « Atteindre cette sensation d'appartenir », mené par Sandrine Dubouilh, dans *Revue d'Histoire du théâtre* n° 296, « La fabrique du paysage », coord. Pierre Causse, Léonor Delaunay, Laure Fernandez, 2023, p. 289-300.



© Raymond Sarti

mobile, entièrement conçu avec responsabilité, autonome énergétiquement, solaire et éolien, il lui est ainsi conféré une totale autonomie énergétique, quel que soit le lieu de son implantation. La charte d'utilisation et de « transition » a été établie, afin que les créateurs puissent mener une réflexion globale avant toute création.

Les spécificités du MobilTéat

- L'implantation du dispositif scénique dans des lieux naturels ou urbains : il suscite des démarches proches des repérages de cinéma, à savoir identifier des lieux en adéquation avec la création envisagée et, ainsi, proposer une forme de relecture du territoire en tant qu'expérience pour le spectateur.
- Le dispositif scénique envisagé : chaque conteneur contient l'ensemble des éléments du dispositif scénographique. Les créateurs auront ainsi à leur disposition quatre conteneurs modulables, à disposer en frontal, bi-frontal, tri-frontal, quadri-frontal, ou bien encore de façon éclatée en quatre scènes et gradins.
- La jauge totale peut accueillir jusqu'à 220 spectateurs.
- Au temps des représentations, des répétitions, il bénéficie d'une autonomie totale en énergie solaire et éolienne, quel que soit le terrain, car il est entièrement autonome énergétiquement. L'autonomie journalière est fixée à trois heures pour les spectacles et deux heures pour l'administration et le fonctionnement des deux *fab labs*.
- Son transport est écoresponsable ; il est aisément déplaçable : les conteneurs (longueur : 6,05 m, largeur : 2,43 m, hauteur : 2,89 m) peuvent circuler sur de petits poids lourds pour le transport routier,



© Raymond Sarti

ou être acheminés en bateau, puisque certifiés pour le fret maritime.

- Il est essentiel à la relation, aux liens et aux soins établis. Sa conception lui permet d'être tour à tour scène de théâtre, de danse, de performance, espace de projections, scène de musique, ateliers (*workshops*, répétitions, ateliers de recherches...);
- Le MobilTéat est, en soi, un modèle économique qui permet de créer une structure culturelle, novatrice à partir d'un dispositif scénographique peu coûteux, autonome, nomade et durable. ■

Dessins préparatoires du MobilTéat –
Centre dramatique national
de l'océan Indien.

Pour un cirque itinérant durable

Le cirque itinérant est déjà un exemple de résilience à plusieurs égards : légèreté, réemploi et durabilité des équipements, transports optimisés et proximité des publics. Le cirque sous chapiteau peut ainsi être un vecteur de développement durable dans la société en étant exemplaire dans son organisation économique et humaine. Après avoir effectué l'analyse d'impact d'un an de tournée en chapiteau en termes de consommation d'énergie en 2017, j'ai créé le projet Cirque durable afin d'échanger sur le sujet avec le secteur professionnel du cirque et, ainsi, mettre en commun nos réflexions.

LOUIS CORMERAIS

Colporteur de cirque durable,
régisseur de cirque

Dans un premier temps, en partenariat avec le ministère de la Culture et le Centre national des arts du cirque (CNAC), j'ai mené une étude sur la température et l'hygrométrie en chapiteau en 2019. Cette étude avait pour objectif d'obtenir des données chiffrées concernant les températures de deux chapiteaux exploités durant la saison hivernale et utilisant la méthode de chauffage traditionnel au fuel (cirque CirkVost et chapiteau du CNAC).

L'optimisation des ressources énergétiques et le souhait des professionnels du cirque de limiter l'impact des chapiteaux sur l'environnement étant une préoccupation permanente, il était nécessaire d'établir cette première étude afin de constituer une base de données qui servirait d'outil pour mesurer l'efficacité possible de méthodes alternatives.

Actuellement, c'est l'expérience et les traditions qui guident la plupart des professionnels du milieu, qu'ils soient artistes, directeurs techniques ou directeurs de lieux.

L'hypothèse la plus répandue dans le secteur est que la chaleur s'accumule au plafond des structures et qu'il nous faudrait donc capter cette chaleur pour la ramener au sol, afin d'engendrer des économies d'énergie, tout en garantissant un confort pour les artistes et le public.

Par ailleurs, la température ressentie est actuellement le seul indicateur de confort dans la plupart des structures. On comprend néanmoins qu'elle dépend de l'individu, de son état de santé et de son action pendant le spectacle.

Ce qui soulève la question suivante : comment déterminer une température idéale de travail commune pour pouvoir atteindre un objectif précis et optimiser ainsi l'utilisation des appareils de chauffage ?

Pour tenter d'y répondre, une collecte des usages des professionnels s'est imposée : dans un premier temps, j'ai rédigé à leur intention un questionnaire, en l'accompagnant d'un temps de sensibilisation auprès des artistes et des techniciens présents, destiné à évaluer leurs ressentis de la température ambiante pendant les spectacles. Dans un second temps, vingt capteurs autonomes et connectés ont enregistré et transmis les degrés de température et d'hygrométrie.

Une station météo semi-professionnelle a également été installée sur deux chapiteaux pendant l'hiver 2019, les données étant recueillies toutes les dix minutes.

Ces deux outils (capteurs et station météo) permettent de croiser les données de manière complémentaire, et d'identifier d'éventuelles correspondances entre le ressenti individuel, les données intérieures de la structure et les données météorologiques.

Et... nos partages d'observations avec les différentes équipes démontrent que les mouvements thermiques

Le chapiteau du cirque CirkVost.



à l'intérieur des différentes structures analysées ne fonctionnent pas comme nous l'imaginons.

Nous avons constaté que les mouvements des masses d'air inhérents à la pratique artistique, ainsi que le type d'installations (gaines de chauffage et utilisation de destratificateurs d'air – qui permettent d'homogénéiser la température de l'air dans ces bâtiments, en renvoyant l'air surchauffé accumulé dans les hauteurs vers le bas), ou encore la scénographie n'avaient pas été pris en compte dans cette analyse.

Il est apparu très clairement que les systèmes de chauffage utilisés sont maîtrisés par les responsables techniques et que les différents acteurs (artistes, techniciens) ont évidemment des ressentis différents, bien que globalement homogènes.

Cette expérimentation nous confirme, d'une part, que l'air ne se contente pas de stagner sous forme de strates et qu'il existe, d'autre part, des écarts conséquents (environ 10 degrés) entre les loges et le plateau, qui sont séparés par un simple rideau de coton gratté (élément de la scénographie).

Selon l'Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie (ADEME), la température idéale d'une habitation se trouve autour de 19 °C et 21 °C avec un taux d'hygrométrie de 60 %. Notre étude nous confirme que les niveaux de température et d'hygrométrie obtenus sous les deux chapiteaux se situent globalement dans cette fourchette.

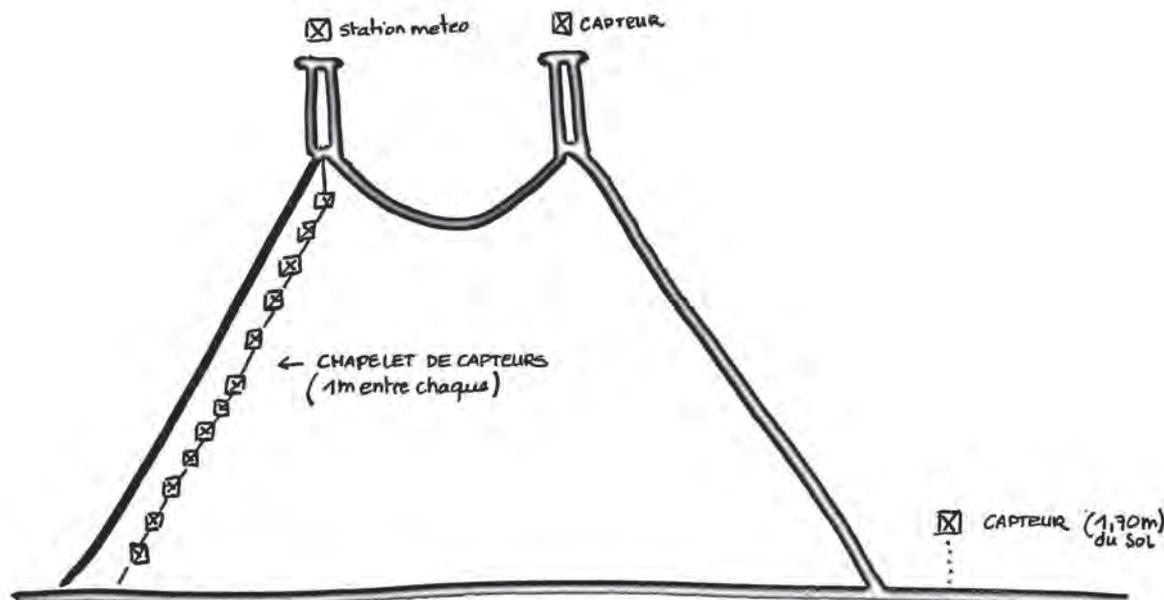
Nous savons désormais que les équipements de chauffage des chapiteaux étudiés étaient bien dimensionnés et maîtrisés. Cependant, pour pouvoir baisser

les consommations d'énergies, il serait nécessaire de lancer une nouvelle étude en prenant en compte le ratio consommation de fuel/volume de la structure, l'impact précis de la scénographie, l'intégration des résultats de tests comparatifs reposant sur ces trois dispositifs alternatifs :

- la mise en place de rideaux coupe vent au niveau des portes ;
- diviser les sources de chaleur avec des machines moins puissantes et plus nombreuses ;
- recycler l'air en effectuant une reprise dans la structure.

Ce projet de recherche a pour objectif de réaliser un guide pratique qui propose, à travers huit catégories (le transport, le campement, l'énergie, les déchets, l'alimentation, les saisons, les sanitaires et autres « trucs et astuces »), un plan d'action détaillé pour le secteur professionnel du cirque sous chapiteau. ■

Actuellement, c'est l'expérience et les traditions qui guident la plupart des professionnels du milieu, qu'ils soient artistes, directeurs techniques ou directeurs de lieux.



Dessin du procédé mis en place pour analyser les températures des chapiteaux.
© Louis Cormerais

La transition écologique, un enjeu majeur dans l'écosystème musical

d'après un entretien avec Romain Laleix, Directeur général délégué du Centre national de la musique (CNM)

Créé par la loi du 30 octobre 2019, le Centre national de la musique (CNM), a pour mission de garantir, dans le domaine de la musique et des variétés, la diversité, le renouvellement et la liberté de la création pour tous les métiers concernés, et dans un cadre en constante évolution de plus en plus mondialisé. La grande diversité de métiers, mais aussi d'esthétiques ou de modèles économiques qui caractérise le monde musical démultiplie encore les défis.

SYLVIE SIERRA-MARKIEWICZ

Inspectrice, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, coordinatrice du Collège musique, ministère de la Culture

Si pendant les premières années de son existence, la gestion de la crise du Covid a mobilisé ses équipes, cette jeune institution a souhaité rapidement s'emparer de la question de la transition écologique, en lançant une vaste concertation des professionnels sur le sujet. De fait, le secteur de la musique est particulièrement sensibilisé à ces enjeux, d'autant qu'il est déjà touché par les effets des bouleversements climatiques (annulations de festivals pour cause de canicule ou de pluie torrentielle).

Cette prise de conscience des répercussions des dérèglements climatiques sur le secteur musical s'est aujourd'hui généralisée à l'ensemble des acteurs, qu'il s'agisse des auteurs, compositeurs ou musiciens comme des structures professionnelles, tant dans le secteur du spectacle vivant que dans la filière de la musique enregistrée.

Une méthode inscrite dans la durée

Plus que jamais, face à l'hétérogénéité et l'ampleur des problématiques soulevées, le besoin de définir une méthode s'est imposé.

À la suite de la concertation, le CNM a mis en place en 2022 une feuille de route dédiée à la transition écologique qui repose sur quatre axes.

- 1 – Informer les professionnels en mettant en place et en actualisant une plateforme recensant l'ensemble des initiatives, outils et ressources disponibles sur le sujet.
- 2 – Développer, par l'étude et l'observation, la connaissance et la compréhension du cycle de vie de la création, de la production et de la diffusion des œuvres musicales, afin d'identifier les leviers d'amélioration possible, en matière de transition écologique.
- 3 – Inciter financièrement les professionnels à s'engager dans une démarche de transformation écologique. Ainsi, le CNM a systématisé la prise en compte des actions concrètes en matière de transition écologique dans l'analyse des demandes d'aide des porteurs de projets. En parallèle, l'établissement a mis en place un programme d'aide dédié doté de près de 3 M€ incitant les professionnels à se fédérer autour de projets contribuant à la transition écologique du secteur. À titre d'exemple, le CNM apporte son soutien au



<https://i0.wp.com/ecording.org/wp-content/uploads/2021/01/margot-richard-NJJ7paSBO-c-unsplash-scaled.jpg?w=1480&ssl=1>

projet Déclic porté par la Fédération des lieux de musiques actuelles (FEDELIMA) et le Syndicat des musiques actuelles (SMA), visant à modéliser le cycle de vie de la création, production et diffusion de spectacles musicaux pour en réduire l'impact écologique. L'établissement soutient un projet de même nature dans le champ de la musique enregistrée, porté par le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP), l'Union des producteurs phonographiques français indépendants (UPFI) et le Syndicat des musiques actuelles (SMA), les trois syndicats de producteurs phonographiques. Enfin, le CNM a mis en place en 2023 un plan de soutien à la transformation des lieux de diffusion de spectacle vivant doté de près de 35 M€. Ce fonds pluriannuel est destiné à financer dans un premier temps des diagnostics globaux, puis des investissements structurels permettant à ces lieux de diffusion de refonder leur modèle, notamment dans un souci de performance écologique.

- 4 – Poursuivre la réflexion collective au sein d'un comité permanent réunissant les organisations professionnelles du spectacle vivant, comme de la musique enregistrée, avec des groupes de travail enquêtant sur la consommation d'énergie, les transports, les serveurs.

La transition écologique, une urgence ?

Pour le CNM, la transition écologique est une réalité qu'il faut observer, comprendre, modéliser par des logiques collectives qui doivent être guidées par un raisonnement respectueux de la difficile équation liée aux enjeux de la production et à la diffusion. L'urgence exclut cependant la précipitation afin de garantir la liberté de création des artistes mais aussi leur diversité, leur indépendance, leur imaginaire.

Si la musique a un rôle à jouer dans notre monde globalisé en proie à l'accélération des crises environnementales et aux tensions sur la disponibilité de ressources naturelles, le CNM veille à accompagner les acteurs de la filière musicale et à adapter leurs activités, en anticipant les répercussions des bouleversements futurs, sans pour autant qu'ils perdent leur âme. ■

La terre source de création, matière de réflexion. Genèse d'une histoire insulaire, rurale et multiculturelle

La création contemporaine n'étant pas l'apanage des villes, l'irréductible petit village de Pigna continue d'inventer son chemin à travers, entre autres, le Centre de création musicale VOCE. Ce long processus en évolution permanente a démarré il y a plus d'un demi-siècle, porté par un groupe d'artistes et d'artisans dans un espace géographique et architectural remarquable, sur une île en Méditerranée, empreinte d'une histoire musicale riche et séculaire. Il se concrétise aujourd'hui par une multitude d'actions, de productions et d'inventions.

JÉRÔME CASALONGA

Directeur du Centre national de création musicale VOCE, chanteur, instrumentiste et compositeur

On réalise avec ce que l'on a...

L'idée de VOCE est de révéler que les musiques traditionnelles sont le résultat d'une création évolutive d'un peuple, et que leurs contemporanéités perdurent dans l'échange permanent entre les esthétiques, les cultures et les époques.

À VOCE il n'existe pas de dissociation entre « un mode de vie », « un lieu de vie » et la musique ; tout fait partie d'un tout !

C'est l'histoire d'une recette, d'un savoir-faire artisanal, architectural et musical appris au cours du temps, de la vie, des recherches, des rencontres, des créations, du hasard et de la volonté.

VOCE est la métaphore de la construction de son auditorium, résultat édifiant de l'architecture frugale : on réalise avec ce que l'on a, avec ce que l'on est, on creuse sur place la terre, pour bâtir les murs, les voûtes et les coupoles d'une acoustique généreuse et précise afin d'en devenir l'écrin, l'outil, ou même l'instrument de



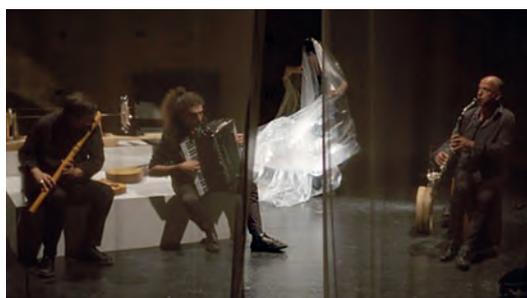
musique, comme le dit Nando Acquaviva, à l'intérieur duquel se retrouvent le créateur et l'auditeur.

L'auditorium de Pigna¹, cœur battant de VOCE, créé en l'an 2000, s'affirme comme un lieu d'exception, tant pour les représentations et enregistrements de formes classiques, que pour l'exploration, l'expérimentation et la diffusion de formes musicales nouvelles.

« Si vous construisez quelque chose pour la musique, bâtissez en terre. Vous serez surpris. [...] Il est nécessaire de retourner à la nature » (Hassan Fathy, architecte inspirant de l'auditorium de Pigna).

L'artiste ne doit pas être le seul à rêver

En sa qualité de *Fabbrica culturale* (label de la Collectivité de Corse), le Centre national de création musicale (CNCM, label national) VOCE s'est engagé à mettre en œuvre un projet culturel et artistique d'intérêt général à l'ancrage local et d'ouverture globale.



© Silvio Siciliano

Représentation d'*OmbraLux*, d'après le mythe de la caverne de Platon : Giovannangelo De Gennaro, Orlando Forioso, Jérôme Casalonga, Enza Pagliara, Antongiulio Galeandro.

1. Voir l'article du *Moniteur* paru en 1999 : <https://www.lemoniteur.fr/article/pigna-un-auditorium-en-terre.1511599>

« Si vous construisez quelque chose pour la musique, bâtissez en terre. Vous serez surpris. [...] Il est nécessaire de retourner à la nature. »

Nous nous positionnons à la croisée de la mise en valeur du patrimoine culturel immatériel, constitué par des siècles de pratiques musicales dites « traditionnelles » ou « anciennes », de la création sonore contemporaine et de la musique improvisée, dans ce qu'elle peut avoir de plus novateur, en termes d'écriture, d'harmonie, mais aussi en termes de timbres ou de textures.

L'ensemble de notre projet est irrigué par le souci constant de la pratique et de la mise en valeur de la langue corse, une langue chantante propice à la prosodie musicale, une langue, traduction sonore d'une volonté, d'une histoire, d'un territoire façonné par les femmes et les hommes qui y vivent.

Loin de la musique industrielle ou industrialisée, nous défendons l'idée que la machine est au service de l'homme et non le contraire, que la puissance économique écrasante ne saurait qu'engendrer des formes d'art formatées, et que la naissance et la pousse de projets artistiques n'est sublimée que par un terreau riche, multiple, et bien nourri.

Pour que les publics continuent d'être surpris, intéressés, et de jouir de la création, l'artiste ne doit pas être le seul à rêver et il faut œuvrer pour que des lieux de symbiose comme VOCE perdurent. ■

Pigna, Balagne (Corse) – L'auditorium.
Les architectes en sont Paul et François Casalonga. Pour cet édifice, l'architecte Paul Casalonga a reçu le prix d'honneur spécial du Palmarès d'architecture corse (ainsi que pour l'ensemble de sa production architecturale).





Aux arbres ! Ecotopie pour Nègrepelisse,
aquarelle, 300 × 150 cm, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, 2020.
© Stéphanie Sagot – Le Nouveau Ministère de l'Agriculture



**Vers un nouvel
écosystème
de la création
artistique**

Quelle culture pour quel futur?

En décembre 2022, le Centre Pompidou enregistrait une fréquentation record à l'occasion du forum « Climat: quelle culture pour quel futur? », imaginé avec l'Agence de la transition écologique (ADEME). Cet événement pluridisciplinaire, explorant la dimension « culturelle » de la transition écologique, a témoigné d'une véritable attente des publics pour que le secteur culturel adopte un rôle moteur dans la transition écologique.

EVA DAVIAUD

Chargée de prospective et d'innovation sociale au sein du Département culture et création, Centre Pompidou

MATHIEU POTTE-BONNEVILLE

Directeur du Département culture et création, Centre Pompidou

Les enjeux

L'enjeu de ce forum était double: il s'agissait de mettre en regard la nécessaire mutation des représentations que nos sociétés doivent affronter et la responsabilité spécifique qui incombe sur ce point à la culture, au sens étroit cette fois des institutions, des acteurs et des lieux dédiés à l'art et à la création. Mais par là même, il s'agissait aussi d'interroger la possible mise en cohérence entre les œuvres présentées et les pratiques adoptées, conformément à la stratégie développée au Centre Pompidou pour répondre à l'urgence environnementale.

Depuis 2020, l'établissement ambitionne en effet d'articuler de façon inédite une programmation engagée à l'évolution de ses propres métiers, mettant globalement en question le modèle économique, d'activité et de programmation, fortement dépendant du transport des visiteurs et des œuvres, de la disponibilité des matériaux, ou encore de la capacité des bâtiments à s'adapter pour poursuivre leurs missions d'accueil des visiteurs et de préservation des collections.

Les lieux d'art et de culture sont ainsi assignés à un double devoir, consistant à la fois à révolutionner



Comment une institution telle que le Centre Pompidou, héritière de l'art du xx^e siècle et de l'horizon qui fut le sien, mais résolue à demeurer une chambre d'échos pour la création et l'art de notre temps, peut-elle y contribuer ?



© Mathéo Mordol

Conférences accompagnées graphiquement par Maya Minhindou, illustratrice.

les pratiques pour anticiper les risques pesant sur la pérennité de leurs activités et à rendre possible l'émergence de visions du monde soutenables et désirables. Comment une institution telle que le Centre Pompidou, héritière de l'art du xx^e siècle et de l'horizon qui fut le sien, mais résolue à demeurer une chambre d'échos pour la création et l'art de notre temps, peut-elle y contribuer ?

Une réflexion collective partant des savoir-faire

Attentif aux grands enjeux de société depuis sa création, le Centre Pompidou a, en 2020, inscrit la nécessaire réponse à l'urgence environnementale parmi ses « lignes d'engagement », chantiers au long cours ayant vocation à irriguer la programmation et le fonctionnement même de l'établissement. Ainsi déployée sur les deux versants de son activité, l'élaboration de cette réponse a été d'emblée envisagée comme une démarche collaborative : la transition écologique nécessitant une approche systémique et structurelle, le plan d'action pluriannuel du Centre Pompidou a été élaboré de façon collaborative par une centaine de contributeurs volontaires.

Les échanges ont mis en évidence solutions et points de résistance, provoqué la discussion sur les indicateurs de réussite des établissements culturels et de leurs dirigeants, questionné les critères de succès d'une exposition ou encore invité au ralentissement pour dégager l'énergie nécessaire à la révision des pratiques et des modes de production. Ils ont aussi fait émerger nombre d'actions pionnières initiées par les équipes, des solutions et des pistes de réflexion, tout en lançant une dynamique collective.

Des actions dont la portée s'étend de la réduction de l'empreinte environnementale à l'influence des choix de programmation sur la société

Un parti pris original a été retenu, consistant à travailler à la fois les contenus et le contenant, les propositions faites au public de même que la transformation de l'organisation et de son bâtiment.

Le Centre Pompidou a ainsi développé des ateliers pour enfants écoconçus, abordant les thèmes du recyclage ou des inégalités sociales liées au changement climatique, diffusé des spectacles évoquant les enjeux de la biodiversité, porté une attention particulière à l'écoconception de l'exposition *Giuseppe Penone (2022)*, lancé un *Massive Open Online Course (MOOC)* « Art et écologie », renforcé les clauses de développement durable dans les achats, ou encore obtenu une certification « haute qualité environnementale » pour l'usage du bâtiment, en attendant sa fermeture en 2025 pour mener, notamment, d'importants travaux de rénovation énergétique. La transformation de l'établissement a vocation à entraîner dans son sillage l'ensemble de son écosystème constitué d'agents, d'artistes, de fournisseurs, de visiteurs : le pari est de miser à la fois sur l'exemplarité possible d'une grande institution et sur la diffusion de bonnes pratiques dans la collaboration quotidienne avec son environnement économique et matériel, tablant sur la « cartographie des attachements » chère à Bruno Latour pour considérer ses partenaires comme un ensemble de parties prenantes dans la mise en œuvre collective de la transition.

La transition écologique est une transition « culturelle »

Les mutations climatiques questionnent les schémas de pensée, remettent en cause les modes de vie contemporains, mettent en échec des visions d'avenir reposant sur l'abondance des ressources. Prendre ses responsabilités, en tant qu'acteur culturel, revient à créer des espaces de rencontre et de débat, à

faciliter l'émergence de récits de futurs soutenables, à accompagner le public dans un décadage du regard et de l'attention, à vaincre le déni et la résignation liés aux limites matérielles par la libération des imaginaires.

C'est dans cette perspective que le Centre Pompidou et l'ADEME se sont rapprochés pour coconcevoir le forum « Climat : quelle culture pour quel futur ? ».

Les intervenants de cet événement ont mis en évidence les similitudes entre les missions de conservation des œuvres et la préservation de la planète, toutes deux orientées vers la transmission et la protection d'un héritage fragile. Des architectes et designers, pionniers dans la recherche de nouveaux modes de construction et de matériaux biosourcés ou réemployés, ont montré que leurs disciplines, abordant les sujets de façon transverse et systémique, portaient des éléments de méthodologie transposables à la transition écologique. Une cheffe étoilée vegan a évoqué son engagement pour renouveler l'imaginaire culinaire, des artistes ont fait le récit de modes de vie alternatifs en milieu rural ou périurbain, de jeunes diplômés ont témoigné de leurs parcours de « bifurqueurs »..., autant d'exemples concrets de solutions culturelles pour le futur, portées par des créateurs, des artistes, des chercheurs et des défricheurs. Gage d'humilité du Centre Pompidou

vis-à-vis de ces enjeux, un reportage photographique de Smith à la caméra thermique révélait à la fois la vie et les déperditions thermiques au sein du bâtiment.

L'orientation éditoriale du forum a encouragé la recherche de méthodes de travail pour mettre en cohérence le discours et la mise en œuvre : limitation du transport des intervenants et recours à la visioconférence, écoconception d'un atelier pour enfants et d'une scénographie à partir de matériaux disponibles *in situ*, optimisation des outils de communication, réalisation d'un bilan carbone...

Résolument expérimentale, cette proposition engagée a contribué à démontrer la capacité d'entraînement de la programmation dans le changement des pratiques au sein de l'institution, tout en enrichissant l'acte de « curation » d'une responsabilité nouvelle pour la préservation d'une planète habitable. Non prouver, mais éprouver le mouvement en marchant : telle est, au fond, la philosophie d'une telle démarche, dont le forum imaginé en 2022 se voulait moins le point d'orgue qu'un moment de visibilité et d'affluement, pour une logique ayant vocation à se déployer sur la longue durée et à toutes les échelles de la vie de l'établissement. ■

Assemblée des « bifurqueurs ».



© Mathéo Mociol

Vivre et habiter en Anthropocène.

Des arts décoratifs au design de la transformation écologique

Si la catastrophe écologique de notre temps peut être appréhendée comme une crise de l'habiter, cela signifie qu'il y a là un savoir dont nous ne disposons pas et qu'il nous faut acquérir. Ce texte trace un chemin en ce sens, à partir de l'héritage des arts décoratifs et du potentiel du design.

Habiter/réhabiter

On a coutume de parler de la catastrophe écologique contemporaine comme d'une crise de l'*habiter*. Cet usage métaphorique n'est pas sans lien avec l'étymologie du concept d'écologie, l'*oikos*, la maison, le foyer. Il tient aussi à la richesse sémantique d'un verbe et de ses dérivés – habitat, habitation, habitabilité – qui se révèlent précieux pour penser notre présence sur Terre au temps de l'Anthropocène. Quand ce dernier mot forgé par un géochimiste permet de caractériser scientifiquement notre époque par l'altération du système Terre sous l'effet de l'action humaine, la métaphore de l'habiter vient spécifier cette action en rappelant qu'aucune anthropologie ne saurait s'affranchir d'une écologie, c'est-à-dire de la prise en compte des relations d'interdépendance de l'être humain avec son milieu de vie.

Formé sur *habitare*, fréquentatif du verbe latin *habere*, qui signifie « avoir », le lexique de l'habiter conjugue les deux dimensions fondamentales de notre présence au monde, l'être et l'avoir, à travers des dérivés tels que l'habitude, l'habitus et l'habit, et des significations telles que demeurer, rester, séjourner. Aussi l'habiter excède-t-il la seule dimension du logement : c'est vivre plus que se loger, vivre en un lieu dans une relation étroite avec celui-ci. Dans une perspective écologique, cette relation étroite est de l'ordre de l'attention et du soin, du ménagement plus que de l'aménagement. C'est dans ces termes que s'exprime Heidegger dans l'un des textes fondateurs de la pensée métaphorique – et métaphysique – de l'habiter, la conférence « Bâtir habiter penser » qu'il prononce à Darmstadt en 1951, alors que l'Allemagne et l'Europe entière sont engagées dans des politiques de reconstruction massive destinées à répondre à la pénurie de logements provoquée par la guerre. « La véritable crise de l'habitation, conclut-il, réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter¹. »

Une vingtaine d'années plus tard, la même constellation de notions fera sa réapparition dans un contexte radicalement différent, celui du biorégionalisme et de la Californie des années 1970. Dans un des textes fondateurs du mouvement, « Réhabiter la Californie », ses deux auteurs Peter Berg et Raymond Dasmann définissent ainsi ce qu'ils entendent par « réhabiter » : « Réhabiter signifie apprendre à vivre *in situ* au sein d'une aire qui a précédemment été perturbée et endommagée par l'exploitation. Cela signifie devenir originaire d'un lieu, devenir conscient des relations écologiques particulières qui opèrent au sein de ce milieu et autour de lui. Cela signifie entreprendre des activités et faire naître des comportements sociaux capables d'enrichir la vie de cet endroit, de restaurer ses systèmes d'accueil de la vie, et d'y établir un mode d'existence écologiquement et socialement durable¹. »

Arts décoratifs et design

D'habiter à réhabiter, un préfixe a fait son apparition, qui marque à la fois la répétition et le renforcement. Mais l'idée est la même : nous, Occidentaux, devons apprendre à vivre dans les lieux. Dans l'histoire récente de l'humanité occidentale, un domaine en particulier s'est constitué autour des arts d'habiter : celui des arts décoratifs. Apparaissant en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en même temps que le mouvement *Arts and Crafts* émerge en Angleterre et que la révolution industrielle s'intensifie avec la maîtrise de l'électricité, l'expression est riche de la polysémie de son étymologie et de ses usages. D'un spectre large, englobant les arts de l'habitation (mobilier, décoration d'intérieur) et de l'habillement (mode), les arts dits *décoratifs* doivent à l'adjectif qui les spécifie, forgé sur le latin *decet*, qui a donné « décent » et est apparenté à *doceo*, qui a donné « docte », de conjuguer les valeurs de l'ornement, de la convenance, du savoir et de l'enseignement.

EMMANUEL TIBLOUX

Directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD)

1. Martin Heidegger, *Essais et conférences* [1958], Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 293.

2. Peter Berg et Raymond Dasmann, « Réhabiter la Californie », *EcoRev'*, vol. 47, n° 1, 2019, p. 73-84 : <https://doi.org/10.3917/ecorev.047.0073>



Workshop matériaux biosourcés,
ENSAD, 2022.

© Mathieu Faluom

Concevoir et enseigner les arts décoratifs de notre temps, voilà qui devrait être notre grande affaire. Philippe Rahm ne s'y trompe pas quand il propose de repartir de ce concept pour définir, « à la croisée de l'architecture, de l'esthétique et de l'ingénierie », ce qu'il appelle « le style anthropocène³ ». Mais c'est plutôt sous la catégorie du design, qui émerge au même moment que les arts décoratifs et a l'avantage d'être plus générique et plus détachée de son ancrage historique, que l'on peut à mon sens répondre à l'urgence de l'époque. Démarche de conception centrée sur

l'usage, le design est intrinsèquement une discipline de la relation. Aussi y a-t-il une affinité *a priori* du design avec l'écologie, qui ne demande qu'à être activée. Une telle opération suppose toutefois que l'on retourne le design contre les valeurs de la modernité thermo-industrielle et capitaliste dans laquelle il est né en Europe, pour le mettre au service de manières de vivre et d'habiter alternatives : que l'anthropocentrisme qui lui est consubstantiel soit encastré dans une approche écocentrée.

3. Philippe Rahm, *Le style anthropocène*, Head Publishing, 2023.



Concertation sur l'aménagement de la place de la mairie, Nontron, 2023.

© Julie Eymery

Design de la transformation écologique

C'est le sens d'un certain nombre de programmes qui ont émergé ces dernières années, notamment dans les écoles d'art, et s'attachent à former des designers et plus largement des actrices et des acteurs de la transformation écologique⁴. Le programme post-master « Design des mondes ruraux », que nous avons lancé en 2021, depuis l'ENSAD à Nontron en Dordogne, poursuit cet objectif⁵. D'abord imaginé comme une réponse à la crise des Gilets jaunes, qui catalysa le délaissement des territoires ruraux et révéla l'étroite solidarité des questions écologiques et sociales, il s'inscrit plus largement dans une approche par les territoires et les milieux de vie. Une première duplication est en cours, en milieu littoral, et une seconde à l'étude, en milieu montagnard, pendant qu'un programme du même ordre s'élabore en milieu urbain. À en juger par les premiers résultats et par l'intérêt que ces projets rencontrent, tant du côté des partenaires que des étudiants, à observer plus largement les nouveaux profils qui émergent dans les écoles et dans le secteur du design, mais aussi chez les architectes, les paysagistes ou les ingénieurs, il y a tout lieu de penser qu'il y a là une dynamique qui ne demande qu'à être accompagnée et amplifiée.

Apprendre à vivre et à habiter en Anthropocène devrait être aujourd'hui l'enjeu majeur de toute école⁶. La figure du « bifurqueur⁷ », qui a émergé au printemps 2022, n'a rien d'anecdotique. Elle nous oblige à hisser nos établissements à la hauteur d'une jeunesse qui n'est ni un luxe ni un marché, mais notre seule possibilité de salut – pour autant que nos établissements d'enseignement soient capables de convertir ses désirs de bifurcation existentielle en forces de transformation sociale. ■



Droits réservés

Construction de mobilier rural, Nontron, 2023.

4. Voir par exemple le master « Design en transition » de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne (EESAB) à Brest, l'Unité de recherche « Design des milieux » à l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (ENSAD Nancy), le master « Design réhabitant » que vient de créer la Haute École des arts du Rhin (HEAR) à Mulhouse ou, en dehors du périmètre des écoles d'art, la majeure « Design de la redirection écologique » à l'École supérieure de commerce Clermont (ESC Clermont).

5. Voir <https://ensadnontron.cargo.site/> ou mon article « Pour un design écologique et social en milieu rural », avec Florence Doléac, *Multitudes*, n° 89, hiver 2022, p. 207-209 : <https://doi.org/10.3917/mult.089.0207>

6. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon « Programme pour le temps présent », publié dans *AOC* les 21 et 22 février 2023 : <https://aoc.media/opinion/2023/02/20/programme-pour-le-temps-present-1-2/> et <https://aoc.media/opinion/2023/02/21/programme-pour-le-temps-present-2-2/>

7. Voir dans ce numéro l'article d'Eva Daviaud et Mathieu Potte-Bonneville, p. 120.

Jean-Sébastien Lagrange, *Do Not Seat*, Les Arques, 2023.



© Nelly Blaya

Que repenser? La liberté artistique dans le contexte des limites planétaires

Coauteurs principaux de l'ouvrage *Décarboner la culture*¹, David Irle et Anaïs Roesch proposent, dans deux articles distincts et cosignés, de pousser plus loin leur réflexion et d'apporter un éclairage nouveau sur deux problématiques abordées dans cet ouvrage récent et pionnier : la liberté de création artistique dans un contexte de crises environnementales, et les enjeux de réorganisation systémique liés à la décarbonation des activités culturelles².

DAVID IRLE

Écoconseiller indépendant

ANAÏS ROESCH

Chercheuse-doctorante en sociologie de l'art, Paris 1-Panthéon Sorbonne (IDHE.S), initiatrice du rapport « Décarbonons la Culture » (*The Shift Project*)

Être « moderne », c'est transgresser. La déconstruction permanente de codes antérieurs est un attendu de l'art contemporain, niché au sein d'une époque qui confond émancipation et dépassements.

Dépassement de soi *via* le culte sportif ou économique de la performance. Dépassement des limites du corps humain *via* le redoutable allongement de la durée de vie en mauvaise santé. Dépassement de l'ennui *via* la société de consommation ou l'économie numérique de l'attention...

Ce travail forcené d'épuisement des ressources humaines, matérielles ou écosystémiques s'exerce au nom d'une croissance économique mal mesurée, au profit de la volonté de puissance d'individus. Cette *hybris*, si classiquement tragique, si peu transgressive, engendre des progrès fugaces, insoutenables, et nous conduit à la remise en question de tout ce qui permet l'existence : un climat stable, un biotope sain, une biodiversité florissante, la gestion parcimonieuse de ressources rares, etc. Il y a dans cet énoncé l'évidence même de l'urgence à dépasser notre vision actuelle du monde.

La culture est à la fois un instrument de préservation de ces imaginaires mortifères et la principale clé pour en changer, à condition d'aller chercher les racines du problème au plus profond de ce que les artistes défendent : leur liberté de création. Allons-nous continuer à confondre la volonté de puissance des artistes et l'exercice précieux de leur capacité à nous extraire des mondes anciens ? Est-il possible de poser le principe de liberté dans le cadre nouveau des limites planétaires ?

Interroger l'artiste : réduire nos ambitions esthétiques ?

« Quelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas "en exception" sur les autres pratiques » écrivait Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*³ à propos du lien entre la pratique artistique et son apparent dehors, à savoir le travail. Il y a un « agir humain », englobant que nous appelons désormais l'Anthropocène, et un carcan culturel que nous pourrions qualifier de « cosmologique », selon la définition de Philippe Descola.

Dans ce contexte d'indispensable redirection, il n'y aura pas d'exception culturelle. Sortir du régime d'exceptionnalité implique-t-il un sacrifice esthétique ? Telle est la crainte récurrente autour de l'éco-conception des œuvres. Réduction des échelles, ralentissement, relocalisation, renoncements, ces principes portés par la transition écologique ne sont pas sourds au pouvoir des œuvres, à la puissance du geste symbolique, pierre angulaire de la transformation de nos récits.

La responsabilité vient avec le pouvoir. L'ambition transformatrice des œuvres ne peut advenir sans une éthique associée. Si la dissonance entre l'intention artistique et sa matérialisation est aujourd'hui discutée dans l'art dit « écologique », les œuvres dont le propos n'est pas l'écologie semblent encore y échapper. Pensons à la symphonie n° 2, *Résurrection*, de Mahler, mise en scène par Romeo Castellucci et présentée au festival d'Aix-en-Provence en juillet 2022. Impossible de nier la pertinence de cette pièce jouée quelques mois après les massacres de Boutcha en Ukraine, au Stadium de Vitrolles, lieu longtemps considéré comme laboratoire culturel de l'extrême droite. Mais

1. David Irle, Anaïs Roesch et Samuel Valensi, *Décarboner la culture*, Presses universitaires de Grenoble, 2021.

2. Voir, dans ce numéro, l'autre article des deux auteurs « Décarboner la culture, et après ? », p. 138.

3. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.



Spectacle *Falaise*,
compagnie Baro d'Evel.



© François Passerini-Compagnie Baro d'Evel

comment interpréter alors cette séquence de vingt minutes de pluie ininterrompue qui marque le final du spectacle dans un contexte d'alerte rouge sécheresse en zone aride? La beauté esthétique du geste justifie-t-elle l'écrasement du contexte de sa représentation? L'impact environnemental est infinitésimal. L'impact symbolique, dévastateur. Que penser de cette scénographie réaliste faisant venir – de très loin – de la terre pour « figurer » la Terre, de vraies pelleuses et camionnettes, sinon qu'elle est paresseuse, faute d'être contrainte par les moyens financiers ou un regard écologique?

Le principe de représentation est pourtant au cœur de toute recherche scénique. Le pacte entre le public et la scène permet, par le truchement de l'imagination activée, de vivre la fiction avec autant d'intensité que de sobriété matérielle. La toute-puissance de l'artiste sert-elle ici le geste artistique?

Transformer l'œuvre ou changer le regard ?

À rebours, attendre qu'il pleuve pour activer un dispositif esthétique, c'est accepter l'incertain, celui-là même que cherchent à éviter les dispositifs de *black box* et de *white cube*. L'absence de maîtrise invite à l'humilité, à l'acceptation des limites de ce qui nous fonde. Des dispositions à l'opposé de ce que Günther Anders qualifie de « honte prométhéenne » : le refus de la condition humaine. La démesure des gestes artistiques est désormais le parfait témoin d'une vision du monde obsolète.

Si les limites ne sont pas limitantes mais permettent la créativité, à quoi ressemblerait une œuvre s'inscrivant à l'intérieur des limites planétaires? L'art écologique – genre pionnier de la seconde moitié des années 1960 aux États-Unis qui couvre une grande variété de pratiques – fournit une part de la réponse. Il est uni par des principes et des caractéristiques inspirants : le rapport au temps long, l'esthétique non spectaculaire, des processus collaboratifs ancrés dans un contexte, une culture de l'empathie et de l'échange éthique avec les êtres humains et non humains, la visée régénérative et non seulement illustrative ou critique des systèmes sociaux modernes.

Ces caractéristiques ont longtemps invisibilisé la pratique de l'art écologique et rendu complexes les relations de ses pratiquants avec le monde de l'art contemporain. Le premier défi est donc le redéploiement de notre appareil de perception, en tant qu'artiste, critique d'art ou humain, car si la crise écologique est une crise de la sensibilité, alors il nous faut « apprendre à voir⁴ » autrement pour faire advenir ensemble un nouveau régime du sensible respectant les limites planétaires.

Quelle transgression ! ■

Spectacle *Falaise*,
compagnie Baro d'Evel.
© François Passerini-
Compagnie Baro d'Evel

4. Voir l'ouvrage éponyme d'Estelle Zhong Mengual auquel cette expression fait référence. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes Sud, coll. « Nature Mondes sauvages », 2021.

Nous n'avons jamais été cultivés

Dans la période moderne et contemporaine, l'idée de culture s'est structurée autour d'un double distinguo dans les représentations ayant cours au sein des sociétés occidentales : celui qui alléguait un écart irréfragable entre nature et culture ; celui qui opposait la culture définie comme la sphère des Beaux-Arts, ressource de base de « l'honnête homme », et la culture dans sa dimension anthropologique, témoignage du génie technicien de l'être humain. Les politiques culturelles contemporaines se sont bâties en avalisant implicitement et explicitement cette double distinction, en y ajoutant une autre entre culture savante et culture populaire.



Pour les trois visuels : vues de l'exposition *Post Patman*, installations de Michel Blazy, Palais de Tokyo, Paris, 2007.

© Marc Dornage, Courtesy the Artist and Art: Concept, Paris

JEAN-PIERRE SAEZ

Chercheur (Politiques publiques culturelles)

Paradoxalement, ce schéma culturel commence à être mis à mal tandis que les politiques culturelles prennent leur envol au début des années 1980. Le processus à l'œuvre n'est pas spécifiquement français. Au même moment aux États-Unis, les hiérarchies culturelles traditionnelles entre *high and low* sont fortement critiquées, le pluralisme artistique et la diversité culturelle élargissent le champ de la culture.

En France, les marges des politiques culturelles sont sans cesse repoussées. À partir de la fin des années 2000, le thème des droits culturels, discuté

depuis des décennies à l'échelle internationale, est porté en France par une interprétation qui fait la part belle à la dimension anthropologique de la culture. De nouvelles générations d'acteurs en quête de sens se raccrochent à cette idée et tentent de la transformer en actes. Parallèlement, au début des années 2000, la culture devient un thème de discussion majeur dans les débats sur le développement durable. On expérimente de nouveaux gestes visant à plus de sobriété écologique, notamment dans les festivals de musiques



actuelles, mais toute la chaîne de production culturelle n'est pas encore concernée par cet effort.

Cependant, un phénomène majeur vient bousculer une nouvelle fois l'idée de culture telle qu'elle est portée par les politiques culturelles et la pensée sur la culture : l'explosion de la crise climatique. Bien qu'annoncée depuis des décennies, elle se manifeste désormais dans le quotidien de toutes les sociétés. Le monde commence à comprendre qu'elle devient une crise existentielle. Elle met en lumière de façon inédite l'interdépendance de tout vivant sur notre planète. Ainsi révélé, le lien organique entre végétaux, animaux, humains et territoires ne permet plus de soutenir comme tangible la vieille opposition entre nature et culture qui présupposait une séparation légitime entre « l'environnement » d'un côté, l'espèce humaine de l'autre. Un tel chambardement dans la représentation de ce que nous sommes en tant qu'êtres humains appelle une approche anthropologique « augmentée » et une véritable métamorphose de l'idée de culture, tendue à l'extrême entre ces nouvelles marches et sa forme numérique.

S'il est nécessaire, comme l'écrit Philippe Descola, de « parler du destin commun des choses et des hommes dans un monde où leur partage n'a plus de sens¹ », toutes les politiques publiques, toutes les citoyennes et tous les citoyens ont leur part à prendre dans cette perspective. Cependant, on comprend que l'enjeu n'est pas seulement politique ou technique mais culturel.

Cette prise de conscience fait son chemin dans les politiques culturelles. L'exigence d'écoresponsabilité a été fréquemment devancée par un certain nombre de responsables culturels. Aujourd'hui, il s'agit de changer d'échelle, mais comment ? Les collectivités publiques élaborent des conventions, des cahiers des

charges en vue de développer la responsabilité sociale et environnementale² des institutions, des associations, des lieux artistiques et culturels. Néanmoins, les économies domestiques en matière écologique ne sont pas seules en cause. Les pratiques de production des œuvres et la coopération entre les acteurs en vue d'élaborer des stratégies de diffusion partagée, plus respectueuses de l'environnement, sont désormais dans le viseur. En observant ce mouvement, on pourrait déceler l'émergence d'un marché de l'écoresponsabilité dans le champ culturel... Des cabinets spécialisés proposent d'accompagner les acteurs pour gagner en expertise écologique. La mobilisation et l'inquiétude s'accroissent dans un contexte d'augmentation exponentielle des coûts de l'énergie. Toutefois, si la multitude de petites actions écoresponsables fait évoluer les consciences, si les politiques de diffusion progressent en matière de coopération et de partage de l'empreinte écologique des projets, si même les plateaux sur le plan technique autant que sur celui des décors sont appelés à plus de sobriété, la demande politique vient se heurter à un principe de réalité qui pèse autrement son poids de CO₂ : le chantier d'isolation thermique des bâtiments – une pierre de touche particulièrement sensible – nécessitera un large effort dans les années futures.

Du côté des appels à projets, les répondants sont de plus en plus incités à « proposer une sensibilisation aux enjeux environnementaux par une approche artistique ». Des démarches conjuguant art, sciences et environnement se multiplient dans le même esprit. Dans cette dynamique, tout ne résulte pas de la demande politique, tant s'en faut. Les acteurs rivalisent d'ingéniosité pour proposer des œuvres fabriquées dans un esprit écoresponsable. Il y a sur ce genre de démarche une appétence significative de la

1. Philippe Descola, *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Flammarion, 2014.

2. Notons que ces textes de cadrage intègrent la question de l'écoresponsabilité dans un ensemble plus large de principes comprenant les ressources humaines ainsi qu'un appel à des projets culturels « plus inclusifs ».



© Marc Domage, Courtesy the Artist and Art : Concept, Paris

Nous sommes entrés dans un moment planétaire fort incertain pour l'avenir de l'humanité, qui correspond à un stade de l'Anthropocène où l'hégémonie de l'espèce humaine sur tout vivant s'avère mortifère.

part de publics, parfois transformés en participants des œuvres.

Tout ceci semble aller dans le bon sens mais mérite cependant un instant de réflexion. La frontière entre l'injonction politique à écologiser les pratiques artistiques et culturelles professionnelles, et celle qui consiste à orienter le contenu des œuvres d'art est mince. Le risque d'instrumentalisation, l'appel plus ou moins formulé à un « art de la responsabilité », à un art conventionnel en quelque sorte, au nom des meilleures raisons du monde, existe bel et bien.

Or les élus, et les administrateurs des politiques culturelles, n'ont pas à se mêler de choix esthétiques ni de programmation artistique. Leur responsabilité est en revanche de composer des politiques culturelles en phase avec leur temps, avec le souci de préserver et de promouvoir toutes les manières de faire art et de vivre une relation libre à la culture, sans évincer celle-ci au profit de celle-là. Car, et c'est là un point capital, les artistes n'ont pas attendu la moindre parole politique pour s'emparer des enjeux écologiques.

Paul Ardenne en a retracé la longue histoire dans une somme qui ne laisse aucun doute à ce propos³. Cependant, toute naïveté dans la lecture de certaines pratiques artistiques ou professionnelles serait coupable si l'on passait sous silence certaines attitudes. Celle par exemple d'artistes qui savent – parce qu'il faut bien vivre – entendre le non-dit de certaines commandes pour proposer ce que l'on attend d'eux. Celle beaucoup plus grave et particulièrement perverse de ce qu'il est convenu d'appeler le *green-washing*, cette faculté de certains agents de productions énergivores à scénariser leurs projets de telle sorte qu'ils semblent répondre aux meilleurs critères d'écoresponsabilité alors que la réalité est tout autre.

Autre risque : celui qui consisterait à survaloriser les productions locales au nom de critères environnementaux. Dans ces conditions, le principe d'inclusion ou celui de reconnaissance de la diversité culturelle serait vite mis à mal car si l'on poussait cette logique jusqu'à l'absurde, on pourrait aboutir à cette funeste

contradiction : devoir choisir entre pratique écoresponsable et promotion du dialogue interculturel par les arts au prétexte que l'empreinte écologique d'artistes ou d'œuvres venus d'ailleurs serait trop élevée.

Si l'on considère les dynamiques culturelles « à l'œuvre » au cours des dernières décennies, la complexification de l'idée de culture dans un laps de temps aussi restreint ne peut pas ne pas générer de confusion dans les projets et les politiques mis en œuvre. En régime démocratique, cette nouvelle donne exige toujours plus de discernement de la part de la puissance publique, ainsi que de tous les acteurs concernés, afin de laisser la création artistique à l'abri d'invitations trop bien intentionnées.

Nous sommes entrés dans un moment planétaire fort incertain pour l'avenir de l'humanité, qui correspond à un stade de l'Anthropocène où l'hégémonie de l'espèce humaine sur tout vivant s'avère mortifère. Au regard de ces défis, des artistes ont pris les devants en nous invitant, à travers la médiation de l'art, à mieux prendre soin de notre environnement. D'autres artistes situent leurs préoccupations ailleurs. Nul besoin d'imposer à ceux-ci ou à ceux-là des thèmes de création, quand bien même ceux-ci paraîtraient tellement justes moralement. L'art n'a pas à se soucier de morale. C'est à cette condition qu'il est le plus à même de nous alerter et de nous interpeller. Avec un brin d'optimisme, la période actuelle pourrait même ouvrir une fenêtre d'opportunité inattendue : celle de fabriquer une nouvelle synthèse entre l'art et la vie.

Le challenge qui nous attend est celui d'une politique du vivant conçue comme le ferment d'une autre humanisation du monde. Un tel dessein appelle une véritable culture planétaire de la coopération, base de l'existence de tout individu et de toute société. Vu la taille des enjeux, d'autres ingrédients que celui de la coopération devront être mobilisés, à commencer par ceux de solidarité et d'équité. On est loin du compte aujourd'hui alors que les équilibres écologiques se détériorent à grande vitesse. Les politiques culturelles, conçues comme des politiques de la relation entre les êtres humains et avec tout vivant, ont malgré tout quelque chose de singulier à jouer dans ce climat d'urgence. ■

3. Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène, Le Bord de l'eau*, 2018.

Voir dans ce numéro les propos de Guy Tortosa sur l'exposition *Post Patman* (« Planter des arbres, cultiver des champignons et jardiner ensemble, pratiques permaculturelles... », p. 85).

Une équerre d'argent dans les bois :

« Là, tout n'est qu'arbres et beauté, réemploi, low-tech et cocréé »

L'âge de faire, numéro 546, 15 novembre 2053

Édition numérique

Parmain, Val-d'Oise. De notre envoyé spécial

Un prix d'architecture décerné à des enfants et à des artistes? C'est une grande première en France. Jamais l'Équerre d'argent n'avait encore été attribuée à un projet coconstruit avec des habitantes et des habitants. Le plus prestigieux des prix architecturaux vient d'être

décerné au parc Havre exquis qui longe les berges de l'Oise sur la commune de Parmain, dans le Val-d'Oise (95), à une quarantaine de kilomètres de Paris. Les 42 lauréates et lauréats sont âgé(e)s de 11 à 83 ans et ont permis, ensemble, de créer un espace

PIERRE CATTAN

Concepteur, réalisateur, producteur et fondateur du studio Small Bang¹



© Pierre Cattan

1. Pierre Cattan est producteur, auteur et journaliste. Cofondateur du magazine d'actualité et de tendances *TOC*, dont il est rédacteur en chef de 2003 à 2007, il a également été conseiller à la rédaction d'*Usbek & Rica*, « le média qui explore le futur ». Il fonde en 2012 le studio transmédia Small Bang, dédié à « la narration documentaire et/ou fictionnelle, les arts visuels et le code informatique » sur différents supports, digitaux ou physiques. Prenant le contrepoint des imaginaires dystopiques qui traversent notre société contemporaine, Pierre Cattan propose ici une courte fiction d'anticipation pour penser de nouvelles utopies.

Le « Square marin », une aire de jeu coconstruite par l'agence d'architectes et paysagistes Atelier Nous, avec les enfants, les habitantes et habitants du quartier, en utilisant des matériaux de réemploi, 2017.

de biodiversité qui est aussi une scène de théâtre arborée et un FabLab biosourcé. Exit le grand geste architectural en béton, place à un travail de tissage fin avec le vivant.

Sur 800 mètres de long par 500 de large, la forêt-jardin fait désormais le trait d'union entre le fleuve et le collège des Coutures. Une biodiversité intense se développe ici tout autour du mandala central qui abrite les structures en bois des jeux d'enfants. Cet écoparc est pourtant né dans des conditions dramatiques.

Tout a commencé avec la grande crue de l'Oise qui avait fait 29 morts à Parmain à l'automne 2017. Privés de collège, fermé pendant plus d'un an à la suite de l'inondation, la communauté pédagogique s'était tournée vers un tiers-lieu voisin, La Cabane, pour accueillir les collégiennes et collégiens. C'est donc dans la commune toute proche de Valmondois que les enseignantes et enseignants du collège ont rencontré un collectif d'artistes et de scientifiques engagé(e)s dans la résilience des territoires ravagés par le changement climatique.

Depuis six ans, ce chantier pas comme les autres a vu plus de 450 collégiennes et collégiens se prêter au jeu des ateliers hebdomadaires de coconstruction avec des artistes, des scientifiques et des architectes-paysagistes.

Le labyrinthe *Entre deux eaux*, fait de portes et de fenêtres en réemploi, réalisé par Morgane Delfosse dans le cadre d'une résidence « Terre et territoires » aux moulins de la Fontaine à Thoré-la-Rochette, dans le Loir-et-Cher, 2023.



© Pierre Cattian

Au fil des années, toutes et tous ont construit un moulin sur le fleuve qui alimente désormais le parc en énergie : des capteurs installés à même les arbres permettent de comprendre les rythmes et les besoins de la faune et de la flore. Ici, on coexiste avec le vivant. Des éclairages et haut-parleurs *low-tech* équipent la scène de théâtre qui se déploie le long du parcours « d'art-co-branche » suspendu.

Tout a été entièrement conçu et fabriqué par les collégiennes, collégiens et bénévoles du coin. Leurs outils ? Des matériaux de réemploi et des pièces imprimées en résine végétale grâce à l'imprimante 3D du FabLab de La Cabane. Ici, même le public prend soin de l'écosystème en pleine reconstitution après les inondations. La programmation artistique est assurée par des artistes associé(e)s avec les adolescentes et adolescents des communes du Vexin.

Ici, même le public prend soin de l'écosystème en pleine reconstitution après les inondations.

Le Havre exquis s'est fait connaître grâce à sa grande scène de théâtre arborée. Les pièces jouées ici ont été écrites pour ce lieu unique lors de résidences de création hivernales. Le milieu *underground* parisien se presse pour voir ces spectacles prisés, joués dans les arbres à mi-hauteur, de jour comme de nuit. La *hype* est telle que les places se vendent à guichets fermés un an à l'avance. Le public, limité à vingt personnes par représentation pour respecter l'équilibre fragile de l'écosystème local, déambule en suivant tantôt les sons, tantôt les lumières ou les silhouettes des artistes. On se souvient de *l'Antigone perchée*, une création pour la scène arborée écrite par la compagnie Les Racines du ciel qui avait fait découvrir Le Havre exquis au grand public à l'automne dernier. Une comédie musicale drôle et irrévérencieuse dans laquelle le baron perché de Calvino rencontre l'Antigone de Sophocle.

« Ici, tout se cultive, ici tout est culture », disait hier soir la paysagiste Morgane Alana lors de la petite fête organisée pour célébrer l'Équerre d'argent. Elle qui est à l'origine du projet s'est réjouie « d'avoir relié création et forêt et redonné à l'architecture sa dimension puissante ». La jeune forêt syntropique du parc a permis de « boire » la crue de septembre dernier. C'est aussi cette résilience que l'Équerre d'argent 2053 est venue distinguer comme un modèle à suivre. ■

Le temps de l'écologie en milieu administratif

Dès 2010, le ministère de la Culture s'est doté d'une stratégie de développement durable. Pour autant, le pilier écologique de celle-ci a peu influé sur les politiques publiques sectorielles. Comme souvent sur ce sujet, il aura fallu la rencontre entre l'émulation collective d'individus concernés et la volonté politique d'une direction.

Naissance d'un collectif

Il n'existe pas de méthode toute faite pour se saisir du sujet écologique au sein d'une organisation, en l'occurrence une administration centrale. Cependant, l'intérêt d'autres institutions pour la manière dont s'est construit et déployé le chantier « Défis environnementaux » me conduit à tenter ici de leur répondre par le récit de notre aventure collective, celle d'une recherche à tâtons de réponses par l'action.

Au départ, il y a un titre, celui de « référente développement durable de la Direction générale de la création artistique (DGCA) ».

Bientôt, ce sont quatre inspecteurs de la création artistique¹ qui s'emploient à étudier le sujet et le circonscrivent très vite à « l'écologie et la création artistique ».

Quelques mois plus tard, le quatuor s'élargit à d'autres collègues ayant à cœur de dépasser une forme plus ou moins prononcée d'écoanxiété par l'action. Ils sont rejoints par des conseillers création des services déconcentrés qui apportent au collectif leur connaissance pointue des réalités locales.

Aujourd'hui, une vingtaine de personnes constituent le groupe de travail (voir l'encadré), divisé en trois ateliers (formation/politiques publiques/veille artistique). Ils représentent toutes les disciplines de la création artistique et tous les services, tant il semble évident que l'écologie ne peut être traitée comme un sujet à part, qu'elle doit être partout, qu'elle est au cœur de tout.

FRÉDÉRIQUE SARRE

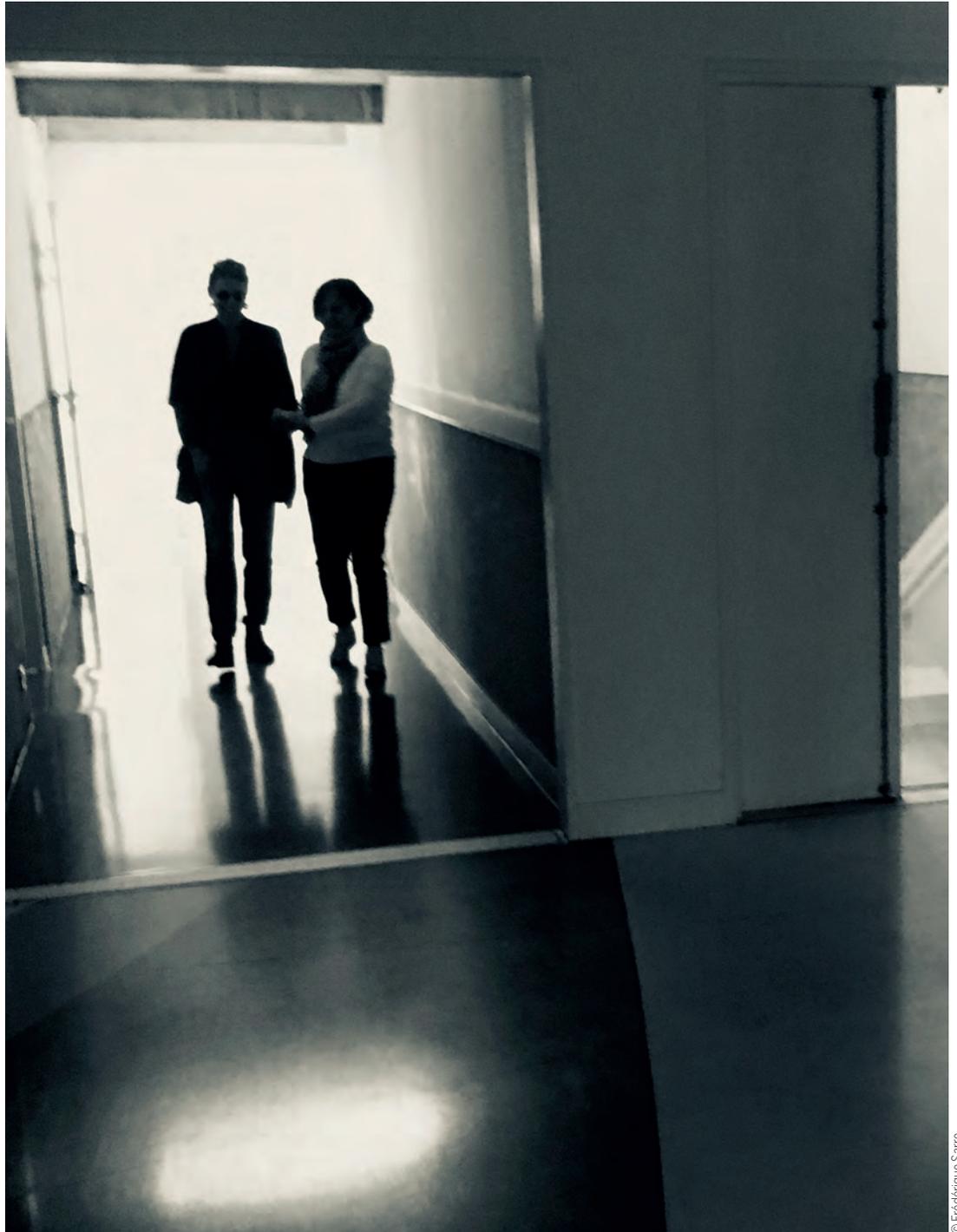
Inspectrice, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège théâtre et arts associés, pilote du groupe « Défis environnementaux », ministère de la Culture

1. Sylvie Sierra-Markiewicz (musique), Guy Tortosa (arts visuels), Nicolas Vergneau (danse) et Frédérique Sarre (théâtre et arts associés).



© Frédérique Sarre

Visite des jardins de « Zone sensible », Centre d'art et de nourriture, à Saint-Denis (dans le cadre du séminaire « Écologie et création artistique, une nouvelle approche du sensible ? » des 21 et 22 avril 2022).



© Frédérique Saire

Marche à l'aveugle guidée à l'occasion d'un atelier d'introduction aux pratiques somatiques conduit par Ève Chariatte² au Centre national de la danse (dans le cadre du séminaire « Écologie et création artistique, une nouvelle approche du sensible ? » des 21 et 22 avril 2022).

Les fondamentaux

Plusieurs nécessités s'imposent à ce collectif.

- Se former, être accompagné : les questions écologiques sont vastes, souvent techniques, parfois contre-intuitives. Elles nécessitent de suivre au fil de l'eau la progression rapide des connaissances et des idées. Le groupe met en place un premier cycle de formations à l'adresse des agents. Il se rapproche d'écoconseillers³ qui s'avéreront être des appuis précieux.
- Rencontrer, être à l'écoute : les professionnels de la création artistique n'ont pas attendu le ministère pour se saisir du sujet. Le groupe part donc à la découverte de ces expériences et réalisations par tous les moyens, s'interroge sur la plus-value du ministère dans ce contexte éparé et florissant d'initiatives, se tourne vers des interlocuteurs en

dehors du seul secteur de la création⁴ et au-delà de la culture⁵.

- Penser et douter : le sujet écologique interroge les politiques publiques : quel équilibre entre incitation et contrainte ? Quels sont les freins, comment les lever ? Comment se prémunir de l'écoblanchiment ? Comment résoudre les conflits de valeur ? Quel changement de paradigme est-il nécessaire, envisageable de projeter ? Etc. Le groupe construit, non sans moments d'errance, une pensée commune. L'enjeu est et restera de savoir la réinterroger en permanence tout en étant force de conviction et de proposition.
- Trouver d'autres manières de faire : malgré l'urgence intrinsèque au sujet traité, il faut prendre le temps, celui de l'appropriation et de l'expérimentation, ce que la charge de travail des uns et des

2. Voir dans ce numéro le focus dédié à Ève Chariatte, p. 11.

3. Voir dans ce numéro l'article de Nicolas Vergneau, p. 64.

4. Mission développement durable et Service du numérique du Secrétariat général, Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle, Centre national du cinéma, etc.

5. À commencer par l'Agence de la transition écologique (ADEME), mais aussi le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (MESR), l'Inspection générale de l'administration (IGA), etc.

autres permet difficilement. Le groupe définit des modalités de travail qui en tiennent compte : l'horizontalité est de mise et « chacun fait ce qu'il peut ».

Progressivement, l'intelligence collective fait son œuvre : certaines idées tombent sous le sens, d'autres méritent d'être creusées ou paraissent à première vue irréalistes mais sont peut-être les plus fécondes.

Le mode d'action se précise : agir là où l'on est, partout où l'on peut. Les premiers actes⁶ sont modestes mais salvateurs pour la dynamique de groupe.

L'élément décisif est sans aucun doute l'inscription du chantier, désormais intitulé « Défis environnementaux », parmi les priorités de la direction et la commande par le directeur général d'un plan d'action opérationnel pour la transition écologique de la création.

La matière est là et, en quelques semaines, naissent une quinzaine de propositions priorisées et articulées entre elles.

Vient le temps présent de la mise en œuvre

Au vu de l'ampleur et de la complexité du sujet, il apparaît évident que le plan d'action élaboré n'est qu'une première étape nécessitant un processus itératif. Les réflexions et le dialogue avec la profession doivent donc perdurer, s'intensifier.

Les modalités de mise en œuvre proposées (et acceptées) « chatouillent » le fonctionnement pyramidal de l'administration. Renforcé par la création d'un poste dédié, le groupe, composé de « non-encadrants », pilote la mise en œuvre des premières mesures par les différents services. Chacun de ses membres est à la fois correspondant de son service et responsable de la mise en œuvre d'une action.

La chronologie (voir l'encadré) et les différents intitulés du chantier attestent une détermination mais aussi un chemin sinueux. Peut-être est-il nécessaire de l'emprunter pour faire sien le sujet écologique ?

Celui-ci appelle des changements profonds qui supposent, et c'est là le grand défi méthodologique, d'allier urgence et ralentissement, puissance d'agir et

Repères chronologiques

Courant 2019 : désignation par la directrice générale d'une référente « Développement durable » de la DGCA.

Décembre 2019 : première note signée par quatre inspecteurs (arts visuels, danse, musique et théâtre) qui pose « la nécessité de penser la politique culturelle autrement » tout en dressant un premier panorama des démarches artistiques existantes croisant les problématiques écologiques.

Janvier 2020 : avec l'appui du service de formation de la DGCA, lancement d'un premier module de formation interne (progressivement enrichi, le cycle de formations est aujourd'hui composé d'une dizaine de modules).

Juillet 2020 : proposition d'une démarche participative nationale (impliquant la profession) sur l'écologie et la création artistique (non retenue au vu de l'insuffisante maturité du projet).

Décembre 2020 : organisation d'un « rendez-vous de la DGCA » en présence des auteurs du rapport intermédiaire « Décarbonons la culture ! » du *Shift Project*.

Janvier 2021 : lettre de mission pour la conduite d'un chantier interne en « mode projet » sous la forme de trois ateliers (formation/politiques publiques/veille artistique).

Courant 2021 :

- rencontres (auditions, événements, déplacements, etc.) ;
- temps de sensibilisation des directeurs de CDN ;
- introduction de mentions écologiques dans différents textes réglementaires ;
- création d'outils collaboratifs.

Janvier 2022 : lettre de mission pour l'élaboration d'un plan d'action opérationnel dans le cadre du chantier « Défis environnementaux », inscrit par le directeur général parmi les sept chantiers prioritaires de la direction.

Mai 2022 : finalisation du plan d'action.

Second semestre 2022 :

- présentation du plan d'action aux partenaires sociaux (CNPS et CNPAV) ;
- définition des modalités de mise en œuvre du plan d'action ;
- lancement d'une démarche référentiel carbone à titre expérimental dans le réseau des CDN (1^{re} mesure du plan d'action) ;
- séminaire de deux jours (« L'écologie et la création artistique, une nouvelle approche du sensible ? ») avec des chercheuses et des artistes dans trois lieux de Seine-Saint-Denis ;
- participation à l'élaboration de la feuille de route ministérielle.

Premier semestre 2023 :

- lettre de mission pour la mise en œuvre du plan d'action « Défis environnementaux » et la poursuite des réflexions en vue de nouvelles propositions ;
- financement par la DGCA d'une démarche référentiel carbone pour neuf autres labels ;
- introduction d'un indicateur « formation aux enjeux écologiques » dans la part variable des dirigeants d'établissement public ;
- création d'un groupe de travail du CNPS sur la transition écologique destiné à suivre la mise en œuvre du plan d'action et à élaborer des propositions de changements structurels ;
- élaboration d'un pacte d'engagement écologique ;
- finalisation de plusieurs autres mesures du plan d'action (par exemple : formation des dirigeants de structure nouvellement nommés) ;
- création d'un poste de chargé de mission « Défis environnementaux ».

réflexion. Il s'agit donc de « prendre le temps » dans une double acception : « se saisir » au plus vite d'un temps que le rythme effréné du quotidien ne donne pas ; accepter le temps long de la recherche, de la prospective, de l'expérience collective et du récit. ■

6. Voir l'encadré, années 2020 et 2021.

Membres du groupe « Défis environnementaux »

Chloé Arnaud

Chargée de mission CDCN, enseignement supérieur, recherche et culture chorégraphique, DGCA

Hélène Audiffren

Conseillère arts plastiques, DRAC PACA

Agnès Bretel

Conseillère spectacle vivant et coopération internationale, DAC Martinique

Stéphanie Carnet

Conseillère danse, musique et économie du spectacle vivant, DRAC Bretagne

Guilhem Chabas

Chargé de mission centres dramatiques nationaux, DGCA

Jérémy Choukroun

Référent transition écologique, DRAC PACA

Annick Damian

Chargée de mission conseil architectural, DGCA

Elsa Freyheit

Chargée de mission musiques actuelles, DGCA

Corinne Gambi

Conseillère arts visuels, DRAC Bourgogne-Franche-Comté

Pauline Guélaud

Chargée de mission commande artistique, DGCA

Maxime Gueudet

Chargé de mission défis environnementaux, DGCA

Sandrine Moreau

Conseillère arts visuels et métiers d'art, DRAC Pays de la Loire

Nathalie Piat

Conseillère théâtre et arts associés, DRAC Occitanie

Agnès Prétrel

Chargée de mission Scènes pluridisciplinaires, DGCA

Alexandra Puillet

Chargée de coordination de la tutelle des opérateurs de l'État, DGCA

Florence Roy

Adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique, DGCA

Frédérique Sarre

Inspectrice de la création artistique (théâtre et arts associés), DGCA

Sylvie Sierra-Markiewicz

Inspectrice de la création artistique (musique), DGCA

Guy Tortosa

Inspecteur de la création artistique (arts visuels), DGCA

Nicolas Vergneau

Chargé de mission politique des résidences, tiers-lieux de création et programmes transversaux de soutien à la création, DGCA

Avec l'appui d'Anne Poursin, Cheffe de l'inspection de la création artistique (2021-2023)

Puissance d'agir, de la représentation à l'action effective

L'époque est à « l'inaction climatique » et celle-ci, nous disent Jean Pisani-Ferry et Selma Mahfouz, est à terme plus coûteuse que l'action¹.

Quelle est l'action effective et juste quand revit la conscience de l'impérative nécessité de faire moins², de faire peu, de faire *small* et *beautiful*, ainsi que le recommandaient dans les années 1970 un Prix Nobel alternatif d'économie et son disciple³, et de produire mieux?

GUY TORTOSA

Inspecteur, Direction générale de la création artistique (DGCA), Service de l'inspection de la création artistique, Collège arts visuels, ministère de la Culture

1. « Si l'on veut respecter l'objectif de baisse de 55 % des émissions de gaz à effet de serre d'ici à 2030, on va devoir faire en dix ans ce qu'on a à peine fait en trente ans. Cela vous donne une idée de l'accélération nécessaire ! »

https://www.lemonde.fr/politique/article/2023/05/22/jean-pisani-ferry-nous-preconisons-un-impot-exceptionnel-sur-le-patrimoine-financier-des-plus-aises-pour-la-transition-climatique_6174328_823448.html
<https://www.strategie.gouv.fr/publications/incidences-economiques-de-l'action-climat>

2. Voir à ce sujet la collection « BEAUCOUP PLUS DE MOINS ! » de l'artiste Jean-Baptiste Farkas, créateur d'IKHÉA@SERVICES et de Glitch : <https://riot-editions.fr/beaucoup-plus-de-moins/>

3. Voir Leopold Kohr, *The Breakdown of Nations*, 1957 (traduction française *L'effondrement des puissances*, préface d'Olivier Rey, présentation d'Ivan Illich, R&N, 2018) ; Ernst Friedrich Schumacher, *Small is beautiful. Une société à la mesure de l'homme*, Seuil, coll. « Point », 1979 (édition originale : *Small Is Beautiful: A Study of Economics as if People Mattered*, 1973).



Que peut la création artistique ?

Beaucoup sans doute, sur le plan de nos ingénieries comme sur celui du renouvellement de nos représentations. Sous toutes ses formes en effet (danse, musique, peinture, théâtre, mais aussi architecture, philosophie, poésie, etc.), la création est là pour « construire l'acte », ainsi que le rappelle Cynthia Fleury à propos de la philosophie de Jankélévitch⁴, et pour ne surtout pas succomber aux « passions tristes⁵ ».

« Lorsque j'éprouve des passions joyeuses, nous dit Gilles Deleuze, ces passions joyeuses augmentent ma puissance d'agir. [...] Ça veut dire qu'elles m'induisent, elles ne me déterminent pas, elles m'induisent, elles me donnent l'occasion [...] elles m'induisent à former la notion commune. Notion commune à quoi ? Notion commune aux deux corps : le corps qui m'affecte et mon corps⁶. »



© Elisa Larvego

Navire du Mucem : vers l'Avenir, procession du 26 juin 2022, Marseille.

Le corps qui m'affecte, c'est la Terre, toute la Terre, avec l'air que j'y respire, les idées et les paroles parfois gelées qui y circulent ou pas et ses habitants, hommes, femmes, enfants, arbres, etc.

Le corps qui m'affecte, c'est la Terre, toute la Terre, avec l'air que j'y respire, les idées et les paroles parfois gelées⁷ qui y circulent ou pas et ses habitants, hommes, femmes, enfants, arbres, etc. Réactivant un principe que rappelle Charlotte Cosson à propos de l'artiste Aviva Rahmani (1945-), le statut d'œuvre d'art peut aider à sauver des vies⁸, Sébastien Thiéry et le collectif PEROU réchauffent nos mots, ravivent nos pensées, nos concepts et nos cœurs⁹ ! Ils en appellent à l'impératif du verbe d'action « œuvrer », « Œuvre ! », et posent cette question : « Un navire prenant la mer obtient-il, du fait d'être porté comme une œuvre, protection renforcée ? » Il serait possible de sauver des vies en construisant une sculpture appelée « Navire avenir » ! Nous l'avons compris, ce navire prévu pour le sauvetage des migrants en mer Méditerranée n'est ni seulement un navire, ni seulement une œuvre d'art. C'est le projet d'être humain face à l'une des innombrables conséquences de la crise environnementale, et de poser un acte « prémultime » afin de ne pas manquer notre « unique matinée de printemps¹⁰ ». ■

4. Voir Cynthia Fleury, *Un été avec Jankélévitch*, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/un-ete-avec-jankelevitch>

5. Voir Baruch Spinoza, *Traité de l'amendement de l'intellect*, 1677 ; et *Éthique*, V : « De la puissance de l'intellect » [1677], *Scolie de la proposition 39*, dans Bernard Pautrat (dir.), *Spinoza. Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 6-7 et p. 894-895.

6. Voir Gilles Deleuze, « Sur la peinture », cours Vincennes – Saint-Denis, 31 mars 1981 : <https://www.webdeleuze.com/textes/250>

7. Relisons donc ce qui arrive à Pantagruel au chapitre LVI du *Quart livre* de François Rabelais, 1483 ou 1494-1553 !

8. Voir Charlotte Cosson, *Férale. Réensauvager l'art pour mieux cultiver la terre*, Actes Sud, coll. « Voix de la Terre », 2023, p. 22-23.

9. <https://www.navireavenir.info>

10. Cynthia Fleury, *Un été avec Jankélévitch*, op. cit.



Prévisualisation du navire Avenir, mars 2023.

Décarboner la culture, et après ?

« Décarboner la culture¹ ». Grâce à l'engagement de bénévoles, de professionnels, de collectifs, de syndicats, d'institutions publiques, de collectivités territoriales et du ministère de la Culture, le chantier semble acquis et va pouvoir être mené. Il est le pivot d'une redirection plus globale de nos modes d'organisation, de l'« atterrissage » du secteur culturel à l'intérieur de toutes les limites écosystémiques de notre « zone critique », pour reprendre un terme cher aux sciences de la terre et à Bruno Latour.

DAVID IRLE

Écoconseiller indépendant

ANAÏS ROESCH

Chercheuse-doctorante en sociologie de l'art, Paris 1-Panthéon Sorbonne (IDHE.S), initiatrice du rapport « Décarbonons la Culture » (*The Shift Project*)²

La culture et le contexte de transition écologique

Dans le contexte de transition écologique, il ne pouvait pas en être autrement. L'avènement des crises environnementales, et notamment la crise climatique, impose la rapide atténuation de l'impact de toutes les activités humaines, y compris des activités culturelles. Leur dépendance à la matière et à l'énergie est de mieux en mieux connue grâce au déploiement d'analyses d'impacts – les fameux « bilans de gaz à effet de serre » – ou *via* les effets constatés de l'inflation des prix.

L'avènement des crises environnementales impose par ailleurs la rapide adaptation à des conséquences grandissantes. Insupportables vagues de chaleur, aléas climatiques, raréfactions de ressources essentielles, transformation et fragilisation des territoires et de leur patrimoine naturel ou culturel, l'environnement est redevenu une force agissante. Elle domine nos envies de contrôle, bouleverse nos façons d'être et nos modes de faire, nos cultures.

L'avènement des crises environnementales induit enfin des réponses politiques qui, même tardant à venir ou à prendre l'ampleur nécessaire, commencent à produire des effets de contrainte. C'est le cas du « décret tertiaire », issu de la loi Évolution du logement, de l'aménagement et du numérique (ELAN) de 2018, imposant la réduction de 40 % des consommations énergétiques des équipements culturels à l'horizon 2030 (comme de tout bâtiment à usage tertiaire de plus de 1 000 m²). Réduire de 80 % nos émissions de gaz à effet de serre d'ici 2050 ne se fera pas sans un grand chambardement.

Décarboner la culture enfin, c'est la préparer à une sortie choisie ou subie des énergies fossiles, dans un calendrier incertain mais dont on connaît la nature de compte à rebours.

La décarbonation, comment ?

Du point de vue analytique, le chantier se clarifie. La soutenabilité du secteur culturel passe par le recours à des leviers techniques (mobilité durable, énergies moins carbonées, économie circulaire, éco-conception), des leviers organisationnels (coopération, ralentissement, redimensionnements, relocalisations, renoncements), mais plus généralement et de façon plus impérieuse par la redéfinition systémique et systématique d'objectifs compatibles avec la maîtrise des impacts environnementaux et par une profonde modification de notre rapport culturel au monde.

Le chantier ne pourra que venir bouleverser nos cadres réglementaires et juridiques, nos modèles économiques, nos idéologies. Il nous impose d'innover socialement pour sortir des contradictions ou des impasses. Rien ne pourra récompenser ou compenser le *statu quo*. Il renvoie les artistes à leur potentiel transformateur s'agissant de nos références et de nos imaginaires.

Repenser le développement culturel en dehors du cadre de sa croissance matérielle implique de sortir des logiques de rayonnement ou d'attractivité territoriale tous azimuts qui ont présidé à son essor, de redécouvrir les principes du maillage et de l'irrigation en évitant les pièges tendus par la technologie. La circulation des artistes et des œuvres, même à l'international,

La sobriété des gestes artistiques sera moins la démonstration d'une privation de liberté que la possibilité d'exercer une créativité renouvelée.

1. David Irle, Anaïs Roesch et Samuel Valensi, *Décarboner la culture*, Presses universitaires de Grenoble, octobre 2021, 140 p.

2. Voir dans ce numéro l'autre article de David Irle et Anaïs Roesch, « Que repenser ? La liberté artistique dans le contexte des limites planétaires », p. 126.

selon des modalités bas carbone, sera toujours moins coûteuse que le déplacement en masse de publics, surtout à l'international. L'organisation d'événements culturels présentiels selon des modalités bas carbone sera toujours plus vertueuse du point de vue social et environnemental que leur numérisation et le recours systématique au distanciel.

La sobriété des gestes artistiques sera moins la démonstration d'une privation de liberté que la possibilité d'exercer une créativité renouvelée. Nous changeons d'ère. À chaque époque, son art.

La décarbonation, pour quoi faire ?

Si la décarbonation est l'étape indispensable pour préserver les activités culturelles et les rendre soutenables, le processus ne dit rien de ce que devra être une politique culturelle pertinente et souhaitable. On devine aisément à quel point le contexte de transition écologique induit le besoin d'art et de culture et convoque donc leur caractère essentiel. Si la problématique principale de la transition écologique est la transformation de notre cosmologie, de notre rapport au vivant, à la matière, au temps, à l'espace, alors les leviers de la transition sont artistiques et culturels.

Une société bousculée par les conséquences vertigineuses de l'effondrement du vivant et le dérèglement du climat sera traversée par des mouvements tectoniques majeurs. La redéfinition du spectre politique ouvre à la fois la porte aux utopies nouvelles et aux monstres anciens. On constate aux Pays-Bas avec l'essor du *Boer Burger Beweging*³ combien les mesures écologiques polarisent des oppositions populistes. On devine combien le déni ou les réponses réactionnaires, agressives, seront séduisants pour une partie du corps social qui comprendra difficilement le renversement des discours prônant un jour la consommation débridée et le lendemain la sobriété et les rationnements.

Une politique culturelle pertinente et souhaitable pourrait alors contribuer à construire une forme de concorde et accompagner un projet politique qui reste à définir, au-delà de la croissance et de la société du spectacle. Les personnes que nous appelons « publics », à qui le modèle d'organisation actuel donne trop souvent le goût de l'instantané et du divertissement, chemineront difficilement vers les modes de vie et de création pérennes. Qu'en sera-t-il des artistes et surtout de celles et ceux qui les accompagnent ? ■

3. Le BBB, mouvement agriculteur-citoyen, est un parti créé en 2019 suite à la forte mobilisation rurale contre le projet environnemental du gouvernement néerlandais visant à réduire les émissions de CO₂ et d'azote du pays.



© Pierre Puech

Photographie extraite du spectacle *Sous la toile de Jheronimus*, de la compagnie Les Colporteurs, spectacle accueilli par la Grainerie, Fabrique des arts du cirque et de l'itinérance, à Toulouse, 2019.

Mobilité culturelle internationale et climat.

Quelles dynamiques circulatoires sur le long terme face à l'urgence écologique ?

Cet article a été commandé au manager culturel burkinabè François Bouda par On the Move, le réseau international d'information sur la mobilité culturelle. Il fait notamment référence aux voix portées par le forum sur la mobilité culturelle qui s'est tenu à Tunis les 9 et 10 mai 2023, avec pour thématique la mobilité culturelle et la durabilité environnementale dans le contexte du Sud global¹.

FRANÇOIS BOUDA

Manager associé Sankhof/Arts Productions (Expertise culturelle internationale), chargé de programme auprès de l'association Africa no Filter

MARIE LE SOURD

Secrétaire générale du réseau international d'information sur la mobilité culturelle, On the Move²

Introspection et internationalisation

À l'instar des autres secteurs, celui des arts et de la culture fait son introspection écologique et entame progressivement sa mue. En vue d'assurer sa durabilité, différentes options sont posées sur la table : adoption de politiques et de chartes de pratiques écologiques, sobriété énergétique, réduction des émissions de gaz à effet de serre, collaborations et mutualisations des moyens, recyclage et réutilisation des décors, etc. Sous l'angle de la coopération internationale et des échanges de biens et services culturels, la question de la transition écologique est généralement réduite à une décélération, considérée comme nécessaire, de la mobilité des artistes et des professionnels de la culture, en se focalisant le plus souvent exclusivement sur leurs modalités de transport.

S'il est indéniable que la transition écologique du secteur culturel est indispensable, les mesures adoptées par les différents acteurs tendent, malheureusement,

à proposer des solutions prétendument universelles, occultant par là même la nécessité d'une prise en compte des réalités propres à chaque contexte. Alors que la tendance est au ralentissement dans les pays du Nord, les acteurs culturels du Sud appellent plutôt à un accroissement de la circulation des artistes et des professionnels de la culture en direction du Nord³, mais aussi à un renforcement de la mobilité Sud-Sud.

Comme cela a été largement évoqué lors du forum de Tunis, l'internationalisation des pratiques culturelles est essentielle.

« Pour les artistes tunisiens, la dimension internationale est vitale. Afin de nourrir leurs œuvres artistiques, de partager avec d'autres artistes, de découvrir de nouvelles formes de création, le besoin de voyager ou d'accueillir est essentiel. Pour adopter une approche "locale", il faut disposer d'une infrastructure qui le permette » (Selim Ben Safia⁴).

Alors que la tendance est au ralentissement dans les pays du Nord, les acteurs culturels du Sud appellent plutôt à un accroissement de la circulation des artistes...

1. Le forum, coorganisé par On the Move et l'organisation tunisienne Culture Funding Watch avec le soutien de l'Union européenne et de la Délégation européenne en Tunisie est accessible en ligne *via* ce lien : <https://on-the-move.org/resources/library/resources-cultural-mobility-forum-2023>

2. Africa no Filter : <http://www.africanofilter.org>; On the Move (cofinancé par le ministère de la Culture, et l'Union européenne) : <http://on-the-move.org>

3. Cet appel est à mettre en lien avec les articles 14 et 16 de la convention de 2005 de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, portant respectivement sur l'inclusion de la culture dans la coopération internationale et le traitement préférentiel que les pays développés devraient accorder aux artistes et aux autres professionnels et praticiens de la culture, ainsi qu'à leurs biens et services culturels, des pays en développement : <https://www.unesco.org/creativity/fr/2005-convention>

4. Selim Ben Safia est artiste danseur et directeur artistique d'Al Badil (<https://al-badil.net>), Tunisie. Il est intervenu dans le forum de Tunis et a également contribué à : Yohann Floch (dir.), Selim Ben Safia, John Ellignsworth et Ukhona Ntsali Mlandu, *Cultural Mobility Yearbook 2023*, On the Move avec le soutien de l'Union européenne, 2023 : <https://on-the-move.org/resources/library/cultural-mobility-yearbook-2023>

La transition écologique appelle la nécessité d'une réinvention des rouages de la coopération internationale où les questions de pouvoir sont toujours prévalentes de manière visible ou plus insidieuse.

En outre, plusieurs intervenants du forum ont partagé leurs inquiétudes quant au risque d'utilisation de la variable écologique comme une exigence supplémentaire et absolue, qui viendrait davantage renforcer les inégalités déjà existantes entre le Nord et le Sud et les nombreux obstacles à la mobilité culturelle internationale (financements, visas, etc.).

« Se concentrer sur le changement climatique en tant qu'élément principal de la durabilité est à mes yeux une extension d'un privilège [...] Cela laisse entendre que tous les facteurs [politiques, économiques, sécuritaires, etc.] sont en place, qu'ils sont considérés comme acquis, afin que nous puissions maintenant nous concentrer sur le changement climatique. » (Mike van Graan⁵)

Coopération

La transition écologique appelle la nécessité d'une réinvention des rouages de la coopération internationale où les questions de pouvoir sont toujours prévalentes de manière visible ou plus insidieuse.

L'activation de l'action écologique, notamment dans les pays du Nord, est déjà en œuvre mais il ne semble pas encore trop tard pour que cette action s'inscrive dans une dynamique de changements, une démarche holistique et inclusive qui favoriserait une réelle implication et une véritable appropriation de la question par tous.

Ne faut-il pas en effet prendre en compte cette contradiction apparente entre les urgences notamment d'ordre climatique et la nécessité de changement profond des dynamiques de fonctionnement de la mobilité culturelle à l'international pour repenser ensemble, via des espaces d'échanges, de nécessaires frictions et des négociations, la redistribution de nos responsabilités et de nos pratiques ?

Ne peut-on pas penser à une approche « multi-située » qui favoriserait la mise en œuvre de projets adaptés aux contextes locaux ? Cela nécessiterait de sortir des agendas globaux prédéfinis pour laisser le champ libre à différentes formes d'expérimentations permettant aux uns et aux autres de répondre aux pré-occupations qui sont les leurs, mais aussi de repenser leurs propres matrices d'évaluation.



Ukhona Ntsali Mlandu lors du forum sur la mobilité culturelle de Tunis le 9 mai 2023 : « Le pouvoir peut être à la fois constructif et assujettissant [...] En considérant la relation avec le pouvoir, lorsque les gens parlent du pouvoir de l'art et du rôle qu'il a joué, auquel de ces pouvoirs font-ils référence ? Font-ils référence à un type de pouvoir assujettissant et dominant, ou commencent-ils à explorer les possibilités d'un pouvoir plus constructif, collaboratif ? Et si tel est le cas, comment pouvons-nous appuyer cela avec les ressources qui permettent aux personnes à qui nous remettons ce pouvoir de l'utiliser de manière constructive ? »

© Mohamed Gharbi



Areej Abou Harb lors du forum sur la mobilité culturelle de Tunis le 9 mai 2023, revenant sur l'importance pour les financeurs de « ne pas imposer leurs agendas (verts) » [...] afin de laisser les professionnels de la culture définir « la manière dont ils décrivent un monde vert ». Avec à sa droite : Yohann Floch, directeur des opérations à On the Move, et Karim Sultan, curateur, Fondation Kamel Lazaar (Tunisie/Grande-Bretagne).

© Mohamed Gharbi

« Nous devons travailler sur nos propres outils et ne pas seulement traduire des terminologies. Cette approche est aussi un moyen de mettre au défi la dynamique de pouvoir global, et de la faire nôtre dans notre région. » (Areej Abou Harb⁶)

Enfin, dans une logique de solidarité, de coresponsabilité et de coconstruction, ne devrions-nous pas nous saisir de cette période certes complexe mais inédite en matière d'opportunités pour repenser sur le long terme des modèles plus solidaires et plus équitables de la mobilité culturelle internationale, afin de concilier biodiversité et diversité culturelle et de revenir à l'essence même de l'article 16 de la convention de 2005 de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ? ■

5. Mike van Graan est dramaturge et coordinateur de la Fondation STAND, Afrique du Sud : <https://standfoundation.com/>

6. Areej Abou Harb est la directrice de programme de Al-Mawred Al-Thaqafy/ Culture Resource, Liban : <https://mawred.org>

Sylvain Prunenec: Extraterritorialité(s) et paysages pluriels

Si le rapport à la nature entretenu par les chorégraphes a longtemps été d'ordre naturaliste, plus rares sont les démarches qui relèvent de l'expérience physique privilégiant l'immersion. C'est à ce parti pris, susceptible d'engager tant le corps que la pensée par le biais de tous les sens, que se confronte Sylvain Prunenec.

PATRICIA BRIGNONE

Historienne et critique d'art (docteure en histoire des arts), professeure à l'École nationale supérieure d'art de Dijon (ENSA Dijon)

L'aimantation suscitée par « Mère Nature » a une longue histoire dans le champ de la danse. D'Isadora Duncan¹, s'inspirant des mouvements des vagues de l'océan Pacifique de sa Californie natale, à Régine Chopinot, avec *Végétal* (1995), conçu en étroite collaboration avec l'artiste Andy Goldsworthy, de Simone Forti, et son rapport animiste à la nature, à Anna Halprin toute à son observation, en passant par l'improvisation de gestes agricoles dansés *in situ* de Julie Desprairies, un prisme infini d'écritures chorégraphiques atteste de ce dialogue séculaire.

Le positionnement de Sylvain Prunenec nous introduit à une autre dimension, où arpenter les lieux naturels renvoie à une éthique : « Ce n'est pas juste ma pratique que je mets en jeu, c'est ma place d'homme dans ce monde, au travers de la danse². » Cette réflexion sur ce qui nous agit, là où se noue cette interface avec le monde, dit sa nécessité d'« interroger sa place au sein du milieu chorégraphique, à tous les endroits de la pratique : production, diffusion, rapport au public³ ».

La marche comme mise en perspective critique

La marche comme modalité de réinvention entraînera Sylvain Prunenec en 2018 du côté des monts d'Ardèche, en Bretagne (où il vit), puis d'Orléans à Colmar.

Entre avril et octobre 2019, c'est l'amorce d'un projet autrement plus ambitieux : une traversée transcontinentale imaginée de la pointe du Raz jusqu'à l'île de Sakhaline en Russie extrême-orientale. Soit des milliers de kilomètres parcourus en cinq mois selon le tracé d'une ligne le long du 48° parallèle, avec l'intention de présenter des danses sur des places publiques accompagné d'un seul métronome (danses « métronomiques », déjà ébauchées en 2018).

L'alternance de ces longues pérégrinations, avec le lent et progressif dévoilement du paysage succédant aux moments de ces danses brèves, riches d'inattendus, a nourri des expériences contrastées,

S'immerger dans le paysage – jusqu'au fin fond des steppes eurasiennes dans son cas –, c'est quitter son état antérieur et s'absorber dans une autre façon d'être, d'éprouver mais aussi de penser.



Sylvain Prunenec, *48° parallèle*, représentation au Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France, mars 2021.

d'imprévisibles rencontres, tel cet instant de grâce sur le marché de viandes à Oulan-Bator en Mongolie au milieu d'hommes déchargeant leurs écrasantes pièces de chair crue. L'irruptif, c'est aussi ce combat avec une horde de moustiques faisant de lui une proie, transposée en une séquence dansée dans *48° parallèle, chorégraphies pour longues distances*, création d'art total faite de gestes, de mots, de sons, mêlés à des images vidéo et à une bande-son live⁴.

1. Voir dans ce numéro le « manifeste » de Jérôme Bel, p. 38, et le focus d'Agnès Bretel, p. 40.

2. Toutes les citations sont extraites de divers entretiens réalisés avec l'artiste entre 2020 et aujourd'hui (dont celui paru dans la revue *Switch (on Paper)*, 30 septembre 2021) : <https://www.switchonpaper.com/>

3. Habitué à se produire dans des espaces assignés à cet usage, associé aux projets de la chorégraphe et chercheuse Dominique Brun, Sylvain Prunenec a ressenti la nécessité de s'émanciper de ce système.

4. *48° parallèle, chorégraphies pour longues distances* est une création imaginée avec Sophie Laly (vidéaste) et Ryan Kerno (compositeur), donnée pour la première fois en mars 2020 au théâtre d'Herblay-sur-Seine.



Sylvain Prunenec,
Traversée transcontinentale,
Danses métronomiques
au marché de la viande
d'Oulan-Bator, août 2019.

Une pratique incarnée qui relie au vivant (« se sentir regardé par la nature »)

S'immerger dans le paysage – jusqu'au fin fond des steppes eurasiennes dans son cas –, c'est quitter son état antérieur et s'absorber dans une autre façon d'être, d'éprouver mais aussi de penser. L'ouverture à cette extraterritorialité (aussi bien topographique qu'intime) propice à un sentiment de décentrement, de « dissipation du corps », s'opère au profit d'une modification, celle de son rapport à la nature : « Non plus seulement comprendre comment je la regardais, mais comment elle me regardait... » S'approcher au plus près du monde des sensations, rendre tangibles

certains micro-événements ou phénomènes physiques, c'est aussi expérimenter l'infra-sensoriel dans son spectre le plus large. « Le corps devient corps-mouche, corps-fleuve, corps-rosée... Il s'ensauvage et renoue ainsi un peu le fil qui le relie à la prodigieuse diversité du vivant... ». Cette porosité, en faveur d'une présence « expansée », Sylvain Prunenec ne cesse de l'explorer à travers différentes échelles ; en témoigne son attention portée aux plantes rudérales déployée lors d'une récente traversée performative, imaginée à Brest et à venir dans la ville de Bordeaux avec ses habitants, placée sous le signe d'une « poétique de la sobriété, du bruissement, du presque rien ». ■

Bibliographie de Patricia Brignone

Patricia Brignone, « Jeanne Susplugas : l'aspirine c'est le champagne du matin », *Le Quotidien de l'art*, n° 2650, 13 juillet 2023.

Patricia Brignone, Alina Szapocznikow : « Des stratégies pour rendre le réel habitable. Processus corporels créateurs chez Louise Bourgeois et Alina Szapocznikow », dans Hélène Gheysens et Valentin Gleyze (dir.), *In-Between : Louise Bourgeois et Alina Szapocznikow 1965-1973*, Institut national d'histoire de l'art (INHA), colloque international des 7 et 8 octobre 2022, à paraître.

Patricia Brignone, « Jean Dupuy, l'esthétique du live », dans *J'Idée : variations sur Jean Dupuy* (ouvrage collectif), coédition a.p.r.e.s./Centre national des arts plastiques, 2021 (livre DVD).

Patricia Brignone, « 48^e parallèle, chorégraphies pour longues distances », entretien avec Sylvain Prunenec, *Switch (on Paper)*, 30 septembre 2021.

Patricia Brignone, « Les indisciplinées – sur l'exposition *She-bam Pow POP Wizz !* », *AOC*, 25 mai 2021.

Patricia Brignone, « Clément Cogitore, *Les Indes galantes* dans le souffle du krump », *Switch (on Paper)*, 7 mars 2019.

Patricia Brignone et Arnaud Labelle-Rojoux, « Esther Ferrer, cuerpo manifiesto: sesgo de hiperpresencia », dans Esther Ferrer, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, Museo nacional centro de arte Reina Sofía, 2017.

Patricia Brignone, « Joan Fontcuberta. Petits sabotages de la vision » (entretien), dans Patricia Brignone, Étienne Hatt, Catherine Millet, Evence Verdier et Erik Verhagen, *La photographie. 5. Expérimentations*, Artpress, coll. « Les grands entretiens d'Artpress », 2016.

Patricia Brignone, « Esther Ferrer : l'usure appliquée au processus artistique ou chronique de la mort annoncée d'une performance », dans Amélie de Beaufort et Pierre Bauman (dir.), *L'usure*, vol. 2, *Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Presses universitaires de Bordeaux/Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016.

Stéphanie Airaud et Patricia Brignone (dir.), *Du dire au faire*, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012.

Patricia Brignone, *Ménagerie de Verre. Nouvelles pratiques du corps scénique*, Al Dante, 2006.

Écologie et création : repenser l'économie du travail artistique

Le dérèglement climatique et la baisse de la biodiversité, consécutifs à deux siècles de productivisme et de consumérisme, interpellent aujourd'hui l'ensemble des activités humaines, dont le secteur de la culture et le monde de la création artistique. Notre contribution s'appuie sur une récente étude, que nous avons conduite dans le cadre d'un partenariat entre l'association ARVIVA¹ et l'Institut européen de l'économie de la fonctionnalité et de la coopération (IE-EFC²), qui explore la voie de la coopération comme levier d'une approche renouvelée de l'économie du travail artistique, au service de la transition³.

SANDRO DE GASPARO

Ergonome, intervenant-chercheur,
Laboratoire Analyse du travail
et des mutations dans l'industrie
et les services (ATEMIS)

SARAH HELLY

Analyste du travail, comédienne et
intervenante, compagnie du Grain de sel

Un nouvel écosystème coopératif territorialisé

Nous proposons d'aborder l'écologie non seulement par le biais des ressources et impacts à réduire (matières, énergie, émissions), mais aussi par une nouvelle vision de la valeur et des finalités à poursuivre, impliquant un autre regard sur le travail.

Réinterroger la valeur de la création artistique, c'est poser que celle-ci n'en a pas en soi : ni l'artiste, ni le

financeur, ni le « public » ne peuvent décréter seuls ce qui a de la valeur et ce qui n'en a pas. Et il est question ici de valeur économique concrète – et non pas de valeur monétaire – au sens des effets utiles recherchés, des enjeux environnementaux, sociaux ou sociétaux que l'on cherche à prendre en charge à travers une action ou un projet.

La valeur relève d'une construction collective, qui passe par l'explicitation de ce que l'on vise, la mise à

1. Voir dans ce numéro l'article de
Nicolas Vergneau, p. 68 :
www.arviva.org

2. www.ieefc.eu

3. Sandro De Gasparo et Sarah Helly,
*Transition écologique – transition
économique : développer la coopération
comme levier de transformation dans le
spectacle vivant et au-delà*, ARVIVA –
IE-EFC (à paraître).



« Pars ! Cours ! », petite forme
théâtrale réalisée dans le cadre
d'un accompagnement à l'insertion
professionnelle, à partir des récits de
vie des participants (texte : Aurélien
Lorgnier, mise en scène : Sarah Helly
et Éric Wolfer, jeu : les participants
au parcours d'accompagnement),
Partenariat compagnie du Grain
de sel (Les Lilas) – communauté
d'agglomération Est Ensemble.



© Alain Moïse Arbib

Intervention de « La Voisine-marionnette diseuse de poésie dans l'espace public » (compagnie du Grain de sel) au Bois de Bondy (Seine-Saint-Denis), en coopération avec l'Épidebri, épicerie itinérante à vélo, dans le cadre des activités jeunesse de la ville de Bondy, été 2020.

jour de ce que l'on fait dans la réalité du travail et d'un jugement partagé sur sa pertinence. Il s'agit de donner à la création artistique une orientation relationnelle et servicielle.

De ce fait, opérer un changement systémique du « secteur » signifie rompre avec la logique sectorielle, issue de l'héritage industriel qui sépare et spécialise, pour faire de la culture un espace de rencontre et d'expérience ouvert à tous. De nombreuses initiatives existent pour repenser des écosystèmes de création artistique à l'échelle des territoires de vie, en mesure de mettre en discussion le sens de l'action et les acteurs pouvant y prendre part. Cela signifie aussi faire évoluer le « processus de production », aujourd'hui conçu de manière séquentielle (temps de la création, temps de la diffusion, temps de l'action culturelle...) et caractérisé par une certaine division du travail (artistes, administrateurs, chargés de production, de diffusion...).

Réaliser une activité à haute valeur territoriale, partagée et délibérée, requiert une organisation du travail susceptible de soutenir une démarche de création plus participative, à l'articulation de plusieurs enjeux (éducation, lien social, attractivité territoriale, interconnaissance...) et attentive aux aspirations et aux attentes des différents acteurs (y compris les artistes).

L'écosystème coopératif territorialisé⁴ (ECT) apparaît comme une nouvelle figure permettant de soutenir de telles initiatives de transition, ouverte à l'ensemble des acteurs du territoire (citoyens, associations, collectivités, entreprises, compagnies, lieux culturels). L'ECT est fondé sur la prise en charge d'un enjeu commun (ou « concernement » au sens de Latour) et l'établissement de relations équitables et de qualité sur le temps long, du fait notamment d'une

attention des uns aux contraintes de travail des autres, en alternative aux contrats de prestation concurrentielle habituels.

Le monde de la culture a un rôle majeur à jouer dans la transition écologique, par sa capacité à faire émerger de nouveaux imaginaires désirables. Mais à condition de revisiter son propre modèle économique de production et d'organisation du travail. La perspective de la coopération ouvre une voie pour soutenir les professionnels de la création souhaitant accompagner les profondes transformations induites par le défi écologique au sein de la société. ■

4. Voir Christian du Tertre et Patrice Vuidel, « L'économie de la fonctionnalité et de la coopération. Un nouveau modèle économique, levier de développement des territoires », dans Isabelle Laudier et Lucie Renou (dir.), *Prospective et coconstruction des territoires au XXI^e siècle*, Hermann, 2020, p. 163-174.

Le monde de la culture a un rôle majeur à jouer dans la transition écologique, par sa capacité à faire émerger de nouveaux imaginaires désirables. Mais à condition de revisiter son propre modèle économique de production et d'organisation du travail.

Repenser l'écosystème de la création artistique sur les territoires.

Quel changement de paradigme pour les politiques publiques dans les territoires ?

L'appel à un changement de civilisation¹ esquissé au fil de ce numéro soulève de nombreux enjeux pour les acteurs de la création artistique sur les territoires. Tout d'abord, un besoin de repenser les modes de fonctionnement des activités artistiques. Ensuite, la mise en place de nouveaux accompagnements pour décapsuler les imaginaires et dépasser les logiques individuelles au profit de changements plus structurels. Enfin, la redécouverte du terroir comme cadre de projet culturel, c'est-à-dire la prise en compte des caractéristiques environnementales et des équilibres vivants, minéraux, chimiques, atmosphériques et hydrologiques où s'opère la création artistique.

JÉRÉMIE CHOUKROUN

Référent transition écologique, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Provence-Alpes-Côte d'Azur

Mobilisation générale

Ce retour de la contrainte naturelle va avoir un impact sur l'action publique culturelle actuelle jusqu'alors pensée « hors-sol », à l'image de la majorité de nos activités humaines modernes.

Il s'agit tout d'abord pour les pouvoirs publics de développer des capacités de mobilisation transversale de leurs compétences. Cela suppose de dépasser les logiques de rivalité (y compris en interne) et de se mettre dans une posture de coconstruction permanente. Pour les Directions générales des affaires culturelles (DRAC), les services mobilités, déchets ou aménagement des collectivités doivent ainsi devenir des interlocuteurs naturels.

Plus largement, il s'agirait de développer une approche symbiotique de la chaîne culturelle associant tous les acteurs d'un territoire pour mener des projets culturels communs et mutualisés. De nouvelles exigences sur la circulation des œuvres pourraient ainsi être instaurées (diffusion en pluri-programmation territoriale), ainsi que des incitations à dédoubler les événements à succès mis en place (cofinancement entre deux territoires pour transfert à l'identique d'un festival) ou des comités transport associant les parties prenantes de toutes les solutions, à toutes les échelles, réunis à chaque événement.

Cela passera sans doute par l'émergence de nouveaux acteurs, médiateurs de la transition, capables de faire le lien entre acteurs culturels « pratiquants », environnement et pouvoirs publics. Il s'agit peut-être là d'un nouveau service public à imaginer.

Le territoire comme amplificateur

Les services déconcentrés pourraient être mobilisés pour mieux adhérer aux spécificités de chaque territoire et soutenir les initiatives les plus pertinentes, avant de les généraliser. Cela suppose de jouer un rôle de repérage et d'amplificateur en levant les freins à la transition par une collaboration étroite avec les services centraux des ministères. Il s'agit surtout de parvenir à mettre en réseau et à structurer les actions individuelles ponctuelles pour créer des réponses organisées. Par exemple, des ressourceries de matières premières², de seconde main et de mutualisation d'équipements, transsectorielles, devraient être déployées, gérées par des acteurs régionaux dédiés, avec le même maillage que les déchetteries.

Privilégier la complexité à la spécialisation constitue une autre piste. Il s'agirait de croiser les fonctions et les usages (format tiers-lieux plutôt que salles dédiées) mais aussi de mieux accompagner la pluriactivité comme maillon essentiel de résilience

1. « Caractères propres à la vie intellectuelle, artistique, morale, sociale et matérielle d'un pays ou d'une société » troisième définition de « civilisation » [en ligne], Larousse.

2. Voir dans ce numéro les articles de Julia Krisch, p. 102, et d'Isabelle Fuchs, p. 104.

3. Baptiste Morizot, *L'inexploré*, Wildproject, 2023, 300 p.



© Courtesy de l'artiste - Crédits eac

Eulalia De Valdenebro, « Carte de spéculation de croissance, 2010/2014 » (crayon, acrylique et encre sur toile-papier de coton, 600 x 150 cm). Exposition *IMPACT* organisée par l'Espace de l'art concret du 25 juin au 29 octobre 2023.

Marc Chevalier, « J'irriguerai nos cultures avec mes larmes de feu », 2023 (brindilles, scotch, dimensions variables). Exposition *IMPACT* organisée par l'Espace de l'art concret du 25 juin au 29 octobre 2023.

territoriale (« l'artiste tiers-lieu »). L'enjeu est d'ouvrir la possibilité de se former dans des domaines sans lien évident (théâtre, agriculture, consulting, etc.) et de faciliter administrativement l'hybridation des statuts et des revenus.

La création doit enfin être appréhendée comme un outil de la transition. Il s'agit pour l'art de participer aux récits du monde à inventer, de soutenir ou de critiquer les projets, de participer de l'esthétique et du symbolique des nouveaux produits de la sobriété. L'artiste pourrait alors se faire colporteur d'idées entre les territoires. Pour les acteurs publics, cela signifierait reconnaître sa fonction de fomenteur de transition.

Toutes ces réflexions ne sont pas sans soulever des questions. Peut-on soutenir l'ancrage local sans sacrifier la portée universelle de la création? Faut-il concentrer les crédits pour favoriser la qualité structurante ou diffuser les soutiens pour multiplier les initiatives? Doit-on mieux accompagner la pluriactivité ou donner aux artistes les moyens de vivre de leur métier?

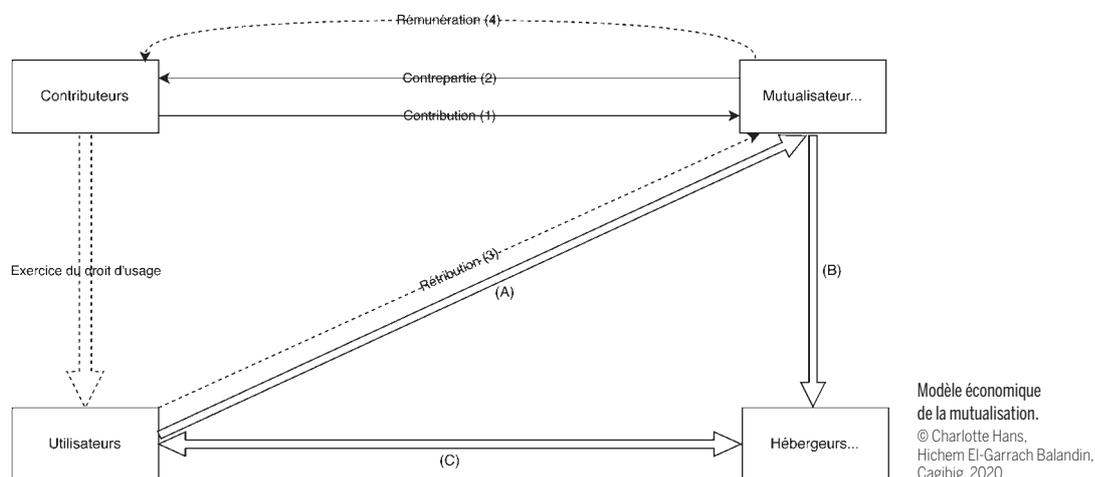
Ce sont ces contradictions qu'il nous faut assumer, discuter et dépasser en acceptant le tâtonnement. Il s'agit bien de « recommencer ce monde », comme l'écrit justement Baptiste Morizot³. Or c'est face à l'inconnu que l'art est courage. ■



© Courtesy de l'artiste - Crédits eac

Plaidoyer pour une définition de la mutualisation par l'Académie française

Cagibig¹ se définit comme un acteur de la mutualisation en région Rhône-Alpes. Née d'un collectif de techniciens et de régisseurs, cette association a développé en 10 ans un modèle économique de mutualisation qui compte désormais 115 structures contributrices et utilisatrices², et qui est à l'initiative des Journées des acteurs de la mutualisation dont l'objectif est de créer de la connaissance autour des dynamiques territoriales de mutualisation³.



HICHEM EL-GARRACH BALANDIN

Chargé de développement, Association Cagibig-Mutualisation, cofondateur des Journées des acteurs de la mutualisation

1. Association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901, créée en 2011 et composée de huit personnes à temps plein, réparties en trois pôles (Développement territorial, Régie logistique opérationnelle, Développement informatique). Nous gérons 1 000 m² de dépôt mutualisé et accompagnons trois territoires pour la structuration de réseaux de mutualisation (Bourgogne, Bretagne, Belgique).

2. Avec le modèle économique de Cagibig, les structures ne peuvent pas fonctionner l'une sans l'autre ; en effet, elles ne peuvent pas être utilisatrices du parc de matériel mutualisé si elles n'en ont pas été contributrices.

3. Charlotte Hans et Hichem El-Garrach Balandin, *Panorama de la mutualisation en France. 2021* [en ligne], Cagibig, 2021 : https://cagibig.com/docs/Cagibig_-_Panorama-de-la-mutualisation-2021.pdf

4. Si l'on se réfère à l'étymologie latine de *mutuum* dont *mutua* est le nominatif pluriel, qui signifie « réciprocité ».

Dans un contexte de crise écologique, l'objectif que doivent se donner nos sociétés est de changer de paradigme de développement. La prise en considération des limites planétaires doit nous amener beaucoup plus loin et beaucoup plus rapidement que la seule réalisation de bilans carbone. En effet, une fois ces bilans réalisés, les structures qui les ont menés se rendent compte que le seul moyen de décarboner leur activité est de diminuer leur consommation de ressources de manière drastique tout en continuant à créer de la valeur ajoutée, afin de pérenniser leurs activités et les emplois afférents.

La mutualisation est un modèle économique de développement soutenable qui vise à économiser des ressources naturelles en créant de la valeur ajoutée

La mise en commun de ressources et la planification de leur usage partagé, c'est-à-dire l'action d'organiser la réciprocité⁴, va au-delà du fait de gérer le cycle de vie de la ressource. Elle engage une coopération territoriale forte car se limiter aux ressources disponibles sur un territoire nécessite qu'elles soient accessibles.

La planification de leur usage exige tout d'abord des spécialistes de la logistique opérationnelle afin

d'organiser leurs disponibilités. Elle nécessite également des personnes qualifiées pour entretenir le matériel et ainsi accroître sa durée de vie malgré l'augmentation de son usage.

La coopération doit s'engager par ailleurs sur la recherche et le développement nécessaires à la production de matériel spécifiquement adapté aux contraintes écologiques et sociales. En effet, il sera toujours nécessaire de produire du matériel et réfléchir à l'échelle d'un territoire permet de dimensionner précisément les besoins en ressources et d'en diminuer le coût *via* une démarche d'acquisition collective. Les modèles économiques de fonctionnalité, dont la mutualisation fait partie, reposent essentiellement sur la prise en considération des spécificités des écosystèmes territoriaux. De ce fait, la coopération avec les collectivités territoriales est essentielle.

Cette coopération à tous les niveaux ne peut s'envisager sans une définition réglementaire, juridique, comptable et fiscale. Cela nécessite sans doute avant toute chose que le mot « mutualisation » et le verbe « mutualiser » soient définis et intègrent, enfin, le *Dictionnaire de l'Académie française*. ■

« On leur a dit que les arts de la rue, ce serait marrant » : récit d'une expérimentation culturelle reliant art et écologie

Directeur du Citron jaune, Centre national des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP), depuis 2021, je témoigne dans cet article d'une tentative.

Celle de dédier un projet culturel à la relation entre art et écologie.

Après deux ans, il est encore un peu tôt pour préjuger du résultat. Ces quelques lignes sont à lire comme un arrêt sur image d'un processus en cours.

Créer du « concernement »

26 juillet 2023. Ce sont les « Mercredis du port », manifestation familiale organisée par le Citron jaune chaque mercredi de juillet. J'accueille un groupe d'habitants venus de Marseille pour la première fois à Port-Saint-Louis-du-Rhône. Je présente alors le projet du Citron jaune : un Centre national des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP) dédié à la relation entre art et écologie, agissant à l'échelle d'un territoire touché de plein fouet par les effets du réchauffement climatique.

Et l'animatrice du groupe m'interrompt : « On leur a dit que les arts de la rue, ce serait marrant. » Cette phrase est pleine de sens. Elle dit la puissance fédératrice des arts de la rue. Un vent de joie. Un gage d'accessibilité. Elle est révélatrice aussi des appréhensions à l'égard de l'écologie. Être dans cet entre-deux est notre force. L'art dans l'espace public est un moyen de créer du « concernement ».

Relier, impliquer

Voilà trente ans que le Citron jaune laboure ces problématiques entre complexe pétro-industriel de Fos-Marseille et espaces naturels protégés de Camargue et des Alpilles. Depuis deux ans, l'écologie est devenue une ligne éditoriale sous-tendant nos missions de production, de diffusion et de médiation.

15 octobre 2022. Le soleil se couche au bout du Rhône, au bout du monde. D'un côté, la silhouette noire des usines. Les flammes des torches. Gigantesques. De l'autre, la sansouïre. Un paysage comme sauvage à perte de vue. Aux signaux industriels nous répondons par un feu qui nous rassemble. Dans cet interstice, Floriane Facchini nous invite à

déguster le fleuve. À boire son coucher de soleil. On mange avec les mains presque à même la terre. Par cet acte, nous réparons un lien.

Les projets artistiques que nous accompagnons agissent comme la caisse de résonance des causes et des conséquences de la situation écologique que nous traversons. Ils traitent de nos manières d'habiter le monde, nous invitent à déconstruire nos rapports de domination et participent à changer nos sensibilités à

PASCAL SERVERA

Directeur du Citron jaune –
Centre national des arts de la rue
et de l'espace public (CNAREP)

« Ce que nous dit l'eau ».





© Éva Habasque

Pont Ver(t)s, 2022.

1. Voir dans ce numéro l'article de Maxime Gueudet, p. 84.

l'égard du vivant. On parle de genre, de néolibéralisme, d'agriculture, de migration. Le rapport de frontalité entre œuvre et spectateur est souvent bousculé. On devient acteur de gestes symboliques, transformateurs parfois militants.

Faire ressource

Creuser ces sujets à l'échelle de ce bassin de vie n'est pas sans soulever quelques questions. Quelle légitimité avons-nous à les déplier depuis ce sol qui n'est pas le nôtre ? Quelle adresse adopter à l'égard d'habitants dépendant d'une activité économique considérée comme responsable de la situation actuelle ? Comment être radicaux tout en étant rassembleurs ? Je n'ai évidemment pas de réponse. Mais ces tensions habitent

nos façons de faire. Nous veillons à ce qu'œuvre et territoire se répondent, se nourrissent. La recherche artistique est placée au plus proche du sujet traité : dans la zone portuaire, une réserve naturelle, un domaine agricole... En retour, nous explorons les façons dont le projet culturel peut être au service du territoire et participer de fait à une amélioration concrète des conditions de vie des habitants.

20 mai 2023. On fête la fleuraison de Pont Ver(t)s. Une œuvre végétale de Thierry Boutonnier¹ et Laury Huard amorcée il y a un an. On bêche, on arrose, on prend soin. Collectivement. Objectif : produire la première huile d'olive de Port-Saint-Louis-du-Rhône à l'horizon 2025. À première vue, Pont Ver(t)s est un verger participatif en pied d'immeuble. Mais il est avant tout le résultat d'une performance artistique au long cours. La plantation des arbres est une boum végétale. Les protéger avec de l'argile blanche, une procession. Les arroser, un jeu. Tout est mis en scène, poétisé. Très vite, nous nous sommes heurtés aux risques de pollution du sol et de l'air. Depuis, avec l'Institut écocitoyen – centre de recherche sur les pollutions – et un producteur oléicole des Alpilles, nous inventons des modalités d'agriculture urbaine en milieu pollué. L'art s'hybride. L'œuvre devient action sociale, support d'une recherche scientifique et vecteur d'un acte politique. Les arbres sont des alliés pour penser l'avenir.

À l'heure où j'écris ces lignes, les températures estivales flambent de nouveau en Europe. Face à la catastrophe, ces actions peuvent paraître dérisoires. Mais peut-être feront-elles ressources. En tout cas, nous faisons tout pour. ■

À première vue, Pont Ver(t)s est un verger participatif en pied d'immeuble. Mais il est avant tout le résultat d'une performance artistique au long cours. La plantation des arbres est une boum végétale. Les protéger avec de l'argile blanche, une procession. Les arroser, un jeu. Tout est mis en scène, poétisé.

Former les futurs artistes musiciens, danseurs, comédiens, circassiens aux enjeux de la transition écologique

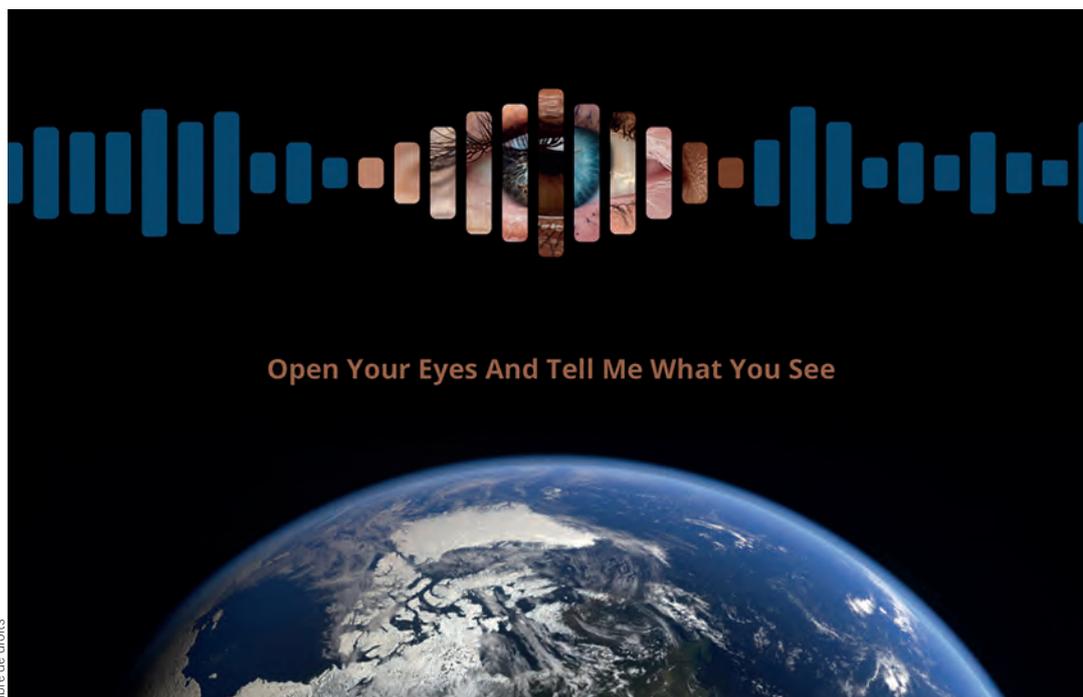
Les écoles supérieures du spectacle vivant relevant du ministère de la Culture sont maintenant confrontées à un défi majeur, celui d'accompagner la transition écologique des métiers d'artistes et de pédagogues en musique, danse, théâtre, marionnette et cirque. Si aujourd'hui les étudiants sont largement sensibilisés à la crise environnementale actuelle, ces enjeux restent encore peu pris en compte dans les formations des futurs professionnels du spectacle vivant.

Pourquoi et comment former les futurs artistes musiciens, danseurs, comédiens, circassiens à la transition écologique ? Sur le terrain, des pédagogues pensent cette problématique et engagent de premières actions avec les étudiants. Voici les réflexions croisées

au sein de deux écoles supérieures du spectacle vivant, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) et l'école supérieure des arts du cirque Toulouse-Occitanie (Esacto'Lido)

FLORENCE ROY

Adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique, membre du groupe « Défis environnementaux », Direction générale de la création artistique (DGCA), ministère de la Culture



« Open your eyes and tell me what you see », projet de tournée écoresponsable des étudiants de la Royal Irish Academy of Music (RIAM), la Guildhall School of Music & Drama, du Conservatoire de Paris (CNSMDP) et de l'Université Mozarteum de Salzbourg.



« Trisha Brown x 100 », CNSMDP
2021-2022.
© Ferrante-Ferranti

Adopter la boussole écologique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris est un défi stimulant et vertueux...

... un défi pour les traditions pédagogiques d'un établissement d'enseignement supérieur : acter le fait que beaucoup d'étudiants sont davantage sensibles aux questions écologiques que les aînés qui les enseignent. À noter au Conservatoire la présence d'un petit groupe d'étudiants déjà formé à la fresque du climat et la conscience aiguës d'un certain nombre d'agents.

... un défi pour la formation des artistes : préparer celles et ceux qui seront demain les professionnels de la musique et de la danse aux mutations de la production, de la diffusion et de la création. C'était l'objet du projet de tournée internationale écoresponsable *Open your eyes and tell me what you see*, qui réunissait en 2022 des étudiants en chant et piano de Londres, Dublin, Paris et Salzbourg. C'est également l'objet du programme de recherche d'Isabelle Moindrot¹ *Opera and climate change*, auquel le Conservatoire est associé².

... un défi de formation qui ne s'arrête pas au matériel, et dont le volet artistique et éthique reste sous-estimé dans les débats du spectacle vivant. Plusieurs étudiants du Conservatoire témoignent d'un sentiment d'écartèlement entre leur conscience écologique, parfois militante, et leur identité artistique, notamment à l'occasion de mémoires de recherche. Comment les accompagner pour répondre à cette insistante question : est-ce que les pratiques artistiques peuvent contribuer à la transformation écologique, et si oui comment ?

Les rencontres mises en place avec le philosophe Jean-Philippe Pierron ont produit un soulagement chez les participants, soulagement de voir cette question prise en charge et la réflexion amorcée³. Les premiers ateliers d'écoute écologique avec Damien Delorme et Romain Louveau ont également ouvert des pistes⁴... Sans oublier le travail de documentation et d'acquisitions de la médiathèque... Ce qui est mis en travail au centre de ce volet artistique et éthique, c'est l'expérience sensible de notre relation au vivant, dans et par la musique ou la danse, qu'elles soient de création ou de patrimoine.

Bien sûr, il y a l'enjeu de la généralisation des pratiques et des formations, mais restent surtout quelques points délicats liés à un héritage dont les valeurs entrent parfois en conflit avec l'horizon écologique. Si le bilan carbone en cours va vraisemblablement déboucher sur des avancées en matière de fluides, d'alimentation et de mobilité, la question la plus sensible est celle de la réduction des déplacements en avion – et donc des tournées internationales. Les solutions adoptées récemment par quelques universités néerlandaises peuvent servir de repère mais, en attendant l'intégration de ce critère dans les classements mondiaux, il demeure que, comme pour les carrières artistiques, la renommée donne une responsabilité et un pouvoir particuliers : ceux de donner le *la*.

Arthur Macé,
Chargé de mission recherche au CNSMDP
et **Sylvie Pébrier,**
Musicologue, enseignante au CNSMDP

1. Voir dans ce numéro l'article d'Isabelle Moindrot, p. 12.
2. Colloque « La nature n'est plus un décor », Opéra-comique, 25 et 26 septembre 2023.
3. Jean-Philippe Pierron, *Pour une insurrection des sens : chanter, danser, jouer pour prendre soin du monde*, Actes Sud, 2023 ; *Éloge de la main*, Arkhè, 2023 ; *Je est un nous : enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*, Actes Sud, 2021.
4. Damien Delorme, « Poétiser la transition écologique », *Les cahiers de la justice*, vol. 3, n° 3, 2019, p. 536-551.

À l'Esacto'Lido, l'enjeu est de donner les outils aux étudiants pour intégrer les données écologiques dans leur processus de création et de production

L'enjeu premier à l'Esacto'Lido n'est pas de sensibiliser nos étudiants à la crise climatique dans la mesure où la plupart le sont déjà et maîtrisent les pratiques durables du quotidien. Il s'agit plutôt de leur donner les outils pour intégrer les données écologiques dans leur processus de création et de production, selon des dispositifs adaptables aux enjeux singuliers de chaque projet. La recherche de cet équilibre pose des questions philosophiques primordiales liées à la liberté de création, à la distance entre espace artistique et espace du réel, à la responsabilité de l'artiste et de la filière et à la notion d'engagement. Ces questions ne peuvent donner lieu à un ensemble de réponses figées. Aussi, l'école entend-elle créer plusieurs espaces de réflexion critique et de discussion. À ce titre, une première session de formation proposée par l'association Elément'erre sera organisée dans les mois à venir⁵.

Plus largement, ces enjeux peuvent, selon nous, intégrer les référentiels de formation selon deux entrées. La première est pratique et concerne la production, l'administration et la diffusion de spectacles. Néanmoins, il est important que l'ensemble des acteurs de la filière intègre ces questions et que la

responsabilité d'un monde artistique plus viable ne repose pas uniquement sur les artistes, notamment en insertion.

La deuxième entrée concerne les domaines esthétiques. Nos étudiants, comme les artistes en activité, puisent dans leur quotidien et dans les débats qui animent la société des raisons de créer et des sujets à penser sur nos scènes contemporaines. À l'image du numéro de fin d'études de Patrick Bellet, diplômé de l'Esacto'Lido en juin 2022, qui interrogeait la possibilité de nouveaux imaginaires désirables pour l'avenir de notre environnement, la transition écologique peut être pensée dans ses contours politiques et sa substance philosophique au moyen des outils esthétiques du cirque et du spectacle vivant. Pour accompagner ces axes de recherche esthétique-politiques, un séminaire intitulé « Artiste et société », dont le contenu s'adaptera aux questions sociales actuelles, est organisé en deuxième année. Ces problématiques seront ainsi travaillées de manière transversale, tant sur le plan esthétique que philosophique, tant sur le plateau qu'à la table et auprès d'intervenants variés (artistes, pédagogues, enseignants-chercheurs, etc.).

Karine Saroh,
Chargée de recherche et développement
à l'Esacto'Lido

5. <https://www.elemen-terre.org/>

« Expérimenter le vnous », Patrick Bellet,
numéro de fin d'études DNSP,
artiste de cirque, 2022.



© Boris Conte

De l'écologie comme possible levier de la transformation

L'Office national de diffusion artistique (Onda) est une association créée en 1975, dont la mission est d'encourager la diffusion des formes artistiques contemporaines du spectacle vivant sur l'ensemble des territoires français.

MARIE-PIA BUREAU

Directrice de l'Office national de diffusion artistique (Onda)

Il mène une activité de repérage artistique en France et à l'étranger, apporte des soutiens financiers aux lieux et aux festivals français pour la diffusion de spectacles produits en France ou à l'international, en privilégiant les accueils en coopération entre plusieurs structures et/ou les projets de diffusion proposant aux équipes artistiques des présences longues sur un territoire. Il favorise des coopérations entre professionnels français et étrangers, notamment en accompagnant les premiers à l'international.

L'Onda est principalement financé par le ministère de la Culture pour l'ensemble de ses missions et reçoit également un soutien du ministère chargé des Outre-mer pour la visibilité des artistes ultramarins. Il est dirigé depuis septembre 2022 par Marie-Pia Bureau et présidé par Bernard Latarjet.

De l'écologie comme possible levier de la transformation

La crise sanitaire aura tourné la page du xx^e siècle pour le spectacle vivant. Elle a agi comme un révélateur des faits de société déjà largement présents, mais le plus souvent considérés comme mineurs au regard des missions principales de création et de diffusion dévolues aux lieux et aux festivals.

Avant elle, au-delà d'initiatives individuelles plus abouties et bien que traversant déjà les œuvres de nombreux artistes, la prise en compte collective de l'écologie dans le secteur a souvent consisté en des améliorations techniques (changer les vieilles sources lumineuses pour du LED) ou des « verdurisations » de programmations (temps forts célébrant la nature). Si bien qu'aujourd'hui, la prise de conscience générale d'une catastrophe écologique en cours arrive à beaucoup de responsables culturels avec une certaine brutalité.

La crise sanitaire aura tourné la page du xx^e siècle pour le spectacle vivant.

Presque tous en sont convaincus, il faut agir ; mais les moyens d'action semblent encore flous, voire apparaissent comme un frein dans une réalité économique déjà très tendue pour l'action publique de la culture. C'est dans ce contexte et pour mieux aider les professionnels du secteur à répondre aux transitions environnementales, sociales et économiques, étroitement liées les unes aux autres, que l'Onda a entamé un processus de repositionnement.

Accompagner et soutenir

Après une large consultation de représentants du secteur, l'Onda oriente à présent ses soutiens suivant trois axes : favoriser les coopérations, encourager l'innovation et équilibrer les visibilités.

Un directeur ou une directrice de théâtre peut difficilement contribuer à sauver directement la forêt amazonienne. En revanche, il a le pouvoir de s'attacher à mieux partager la ressource que génère son activité. Ainsi, la notion de coopération peut avant tout être pensée comme un levier d'action simple à mettre en pratique dans le triple but d'augmenter la durée de vie des œuvres, d'en permettre l'accès à un plus grand nombre de personnes et d'en réduire l'empreinte carbone en rationalisant l'échelle des déplacements. Des œuvres plus souvent et plus durablement diffusées permettent aux équipes artistiques



Les enjeux et services de la plateforme numérique Cooprogram.

d'échapper à la contrainte de produire sans cesse. Le pari fait par l'Onda est que mieux diffuser permet de produire à fréquence moindre. Pour favoriser la coopération entre partenaires de diffusion, l'Onda propose un outil utilisable dans une version simple depuis septembre 2023 : la plateforme numérique Cooprogram. Développée avec des partenaires européens, elle devrait permettre aux programmeurs et programmeuses de partager rapidement en amont leurs idées et d'organiser ensemble les invitations faites aux artistes. Contre la concurrence qui pèse sur ces derniers, pas de meilleure réponse que la coopération.

Un ancrage nécessaire, mais ouvert

Nombre d'artistes le réclament : pour mieux travailler, ils ont besoin de ralentissement et d'ancrage ; nombre de responsables de programmation en témoignent : ces projets (« de territoire », « participatifs » ou *in situ*) sont de nature à renouveler les liens avec le public. C'est en ce sens que l'Onda entend l'innovation sociale et qu'il prévoit de soutenir les projets de présence artistique de longue durée sur les territoires, considérant que toutes les interactions entre les équipes artistiques et des habitants sont une forme de diffusion. Ces modalités de travail, souvent plus coûteuses que des diffusions traditionnelles et souvent différentes d'un projet à l'autre, méritent d'être soutenues à plus grande hauteur financière d'une part, et selon des modalités ouvertes, laissant aux artistes des possibilités d'invention en fonction des rencontres d'autre part. Il est grand temps de penser une durabilité des relations avec le public.

Tous, nous le savons : la crise environnementale se joue à l'échelle internationale. Or, qui dit crise dit danger de repli sur soi. Au contraire, nous sommes convaincus que le besoin d'ouverture et de complexité

offert par les propositions artistiques issues de cultures diverses est particulièrement saillant dans une période de montée des extrémismes et de polarisation du débat dans l'espace public. C'est pourquoi l'Onda doit être proactif en matière d'équilibre des visibilitées. L'écologie ne peut pas être le motif qui pénaliserait d'autant les artistes les plus isolés et les plus vulnérables en bloquant leur mobilité. Le point de vue des artistes en provenance des pays du Sud est précieux, ne serait-ce que par les changements de perspectives qu'ils proposent et qui peuvent agir comme un catalyseur pour imaginer des modes de travail plus justes et équilibrés.

Si pour l'heure le spectacle vivant fait le constat critique d'une friction entre les valeurs qu'il défend et ses propres pratiques, « faire autrement » est possible et de nouvelles modalités d'action dans le secteur voient le jour, dont l'Onda souhaite se faire l'écho. Nous sommes nombreux à relever que le modèle institutionnel du théâtre public est en voie d'essoufflement dans ses fonctionnements actuels. Par ses nouvelles orientations, l'Onda cherche à accompagner les opérateurs vers les mutations qui s'imposent et pour cela, souhaite transformer ce qui relève aujourd'hui de la peur de perdre en désir d'agir. L'écologie pourrait en être le principal levier. ■

COORDONNER LA PROGRAMMATION ARTISTIQUE DANS LE NOUVEAU RÉGIME CLIMATIQUE



Énergie alternative : l'intersection entre la culture et la recherche

Depuis 1999, le projet collaboratif Solar Sound System sensibilise ses publics aux nouveaux récits de la transition écologique. Avec sept antennes à travers le monde, l'activité de concerts et événements permet également de lever des fonds qui financent des programmes de recherche-action-innovation au service d'une transition écologique citoyenne.

CÉDRIC CARLES

Directeur du laboratoire citoyen Atelier 21, écodesigner

LOÏC ROGARD

Chercheur et coordinateur à l'Atelier 21

1. <https://solarsoundsystem.org>

Impulsion originelle...

Le Solar Sound System¹ est né sous l'impulsion de Cédric Carles, écodesigner franco-suisse. Ce projet interdisciplinaire mêle science, écologie, musique, design et éducation. En 1999, à Lausanne, inspiré par les convictions des groupes artistiques et écologistes locaux, Cédric Carles conceptualise un système sonore alimenté par l'énergie solaire et musculaire, permettant une autonomie continue. Un panneau à LED permet également la visualisation en temps réel des énergies produites par le solaire, le musculaire et celle consommée.

La première étape de l'expansion du projet au-delà de la Suisse est marquée par la création de l'Atelier 21 par Cédric Carles à Paris en 2012. Par la suite, des villes telles que Biarritz, Berlin, Hong Kong, Marseille et Tel-Aviv adoptent le système, preuve de son adaptabilité à différents contextes culturels.

Le Solar Sound System s'inscrit également dans une démarche solidaire, comme lors de son installation dans un tiers-lieu à Bangalore, où il avait répondu aux déficits énergétiques locaux en offrant une énergie constante avec un onduleur adapté aux coupures de réseau. Il était alors tout à la fois un outil culturel, pédagogique et au service des habitants.

Face aux défis énergétiques actuels, le projet se démarque en utilisant les arts, la culture et la fête pour permettre aux publics d'expérimenter des pratiques culturelles durables. Son design unique en fonction des contextes énergétiques invite à repenser nos choix énergétiques et ouvre les débats tout en préservant une ambiance festive et optimiste. En 2024, c'est en



© Atelier 21

Bolivie que le projet trouvera une nouvelle extension avec une nouvelle antenne dédiée à la musique, toujours, et à la formation à l'écoresponsabilité.

Partout ailleurs dans le monde, c'est sur Radio 3S², webradio hébergée à l'énergie solaire, que le public découvre les artistes émergents du monde entier soutenus par le réseau.

« C'est la fête qui finance la recherche !³ »

Grâce aux revenus générés par les événements du réseau des Solar Sound Systems, d'autres projets citoyens d'Atelier 21⁴ peuvent voir le jour.

C'est ainsi que parmi eux, depuis 2015, Paléo-Énergétique⁵, ambitieux programme de recherche participatif mondial dédié au patrimoine technique, s'est développé. Les solutions ou usages énergétiques *low-tech* oubliés (« *retrotech* ») qui ont un potentiel de réactualisation sont retrouvés, partagés et répertoriés.

Aujourd'hui, deux ouvrages⁶, une exposition itinérante, un musée virtuel et un site internet quadrilingue présentent le résultat de ce travail.

Autre projet d'envergure : la Regenbox⁷, née d'un brevet oublié, qui permet de régénérer des piles alcalines initialement conçues comme jetables.

Dernier exemple emblématique, pour apporter des réponses à la précarité énergétique des étudiantes et étudiants, un *workshop*⁸ itinérant vise à les aider à concevoir et à réaliser des solutions *low-tech* répliquables facilement pour optimiser leur confort thermique.

C'est à travers toutes ces initiatives variées, de la sensibilisation par la musique à la recherche sur les énergies renouvelables, que le Solar Sound System, alliant culture et écologie, illustre la puissance de l'innovation collaborative pour promouvoir la transition écologique. ■

2. <https://radio3s.org/>

3. C'est le slogan de l'association depuis sa création.

4. <https://atelier21.org>

5. <https://paleo-energetique.org>

6. Cédric Carles, Éric Dussert et Thomas Ortiz (dir.), *Rétrofutur. Une contre-histoire des innovations énergétiques*, Buchet Chastel, 2018 ; Philippe Bruyère et Paléo-Énergétique, *Rétrofutur : une autre histoire des machines à vent*, Atelier 21, 2022.

7. <https://regenbox.org>

8. <https://www.atelier21.org/act4energy-solidarite-energetique/>



Le Solar Sound System à l'Élysée pour la COP 21, 2015.

CULTURE ET RECHERCHE

Tous les numéros de *Culture & Recherche* sont disponibles au format pdf sur le site internet du ministère de la Culture.
www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche

Pour s'inscrire sur la liste de diffusion, ou pour tout renseignement :
culture-et-recherche@culture.gouv.fr



Le dernier numéro paru en 2023

n° 144 – Printemps-été 2023, La science ouverte

Ce numéro 144 de la revue *Culture & Recherche* est dédié à la science ouverte. Il présente les productions de la recherche culturelle des acteurs et partenaires institutionnels du ministère de la Culture dans un contexte national, européen et international. Parmi les modes de « faire de la recherche » aujourd'hui, les pratiques scientifiques plus ouvertes, transparentes, collaboratives et inclusives, associées à des connaissances scientifiques plus accessibles et vérifiables et soumises à l'examen et à la critique, améliorent l'efficacité, la qualité, la reproductibilité et l'impact de l'entreprise scientifique (Recommandation de l'Unesco sur une science ouverte, 2021). Trois écosystèmes sont sollicités : les données ouvertes (*Open Data*), le libre accès (*Open Access*) et des outils-logiciels libres et gratuits (*Open Source*).

Chercheurs, ingénieurs, informaticiens, bibliothécaires et documentalistes, usagers et société civile se mobilisent pour expérimenter et mettre en œuvre ce régime de production des savoirs partagés, afin de répondre, notamment, à des enjeux à fort impact sociétal. Les modèles existants sont bousculés : l'économie de l'édition, la protection du droit d'auteur, l'intégrité scientifique, l'évaluation des chercheurs, le type de technologies utilisées, la transformation des (très) grandes infrastructures et le financement de la recherche, la formation et la médiation scientifiques... Ce changement de paradigme « faire science par, avec et pour la société » s'accompagne aujourd'hui d'une démarche qualitative en quête d'une plus grande accessibilité et de découvrabilité.

Ce récit est porté par trois axes : un environnement multidisciplinaire, fédéré et ouvert ; un bien commun : stocker pour capitaliser ; de nouveaux modes de transmission et de diffusion.

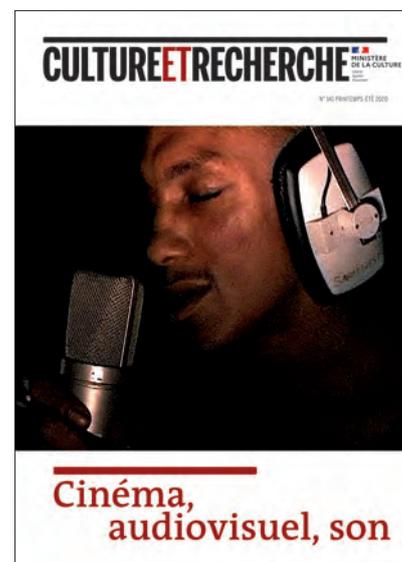
Numéros récents



n° 143 – Automne-hiver 2022



n° 142 – Printemps-été 2022



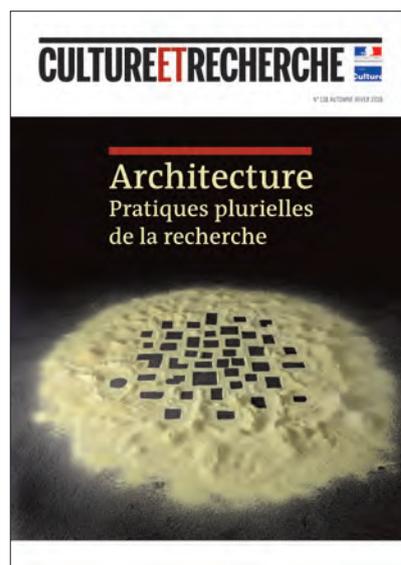
n° 141 – Printemps-été 2020



n° 140 – Hiver 2019-2020



n° 139 – Printemps-été 2019



n° 138 – Automne-hiver 2018



n° 137 – Printemps-été 2018



n° 136 – Automne-hiver 2017



n° 135 – Printemps-été 2017



n° 134 – Hiver 2016-2017



n° 133 – Été 2016



n° 132 – Automne-hiver 2015-2016

CULTURE ET RECHERCHE

COMITÉ ÉDITORIAL ET PROGRAMMATION

Le comité éditorial est piloté par la Sous-direction Formation-Recherche et son bureau de la recherche au sein de la Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle. Ses membres représentent :

- La délégation générale à la langue française et aux langues de France.
- Le département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation, Secrétariat général.
- La direction générale de la création artistique.
- La direction générale des médias et des industries culturelles.
- La direction générale des patrimoines et de l'architecture.

Directeur de la publication : **Emmanuel MARCOVITCH** / Directeur de cabinet de la ministre de la Culture

Rédactrice en chef : **Catherine GRAINDORGE** / Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle / Sous-direction des formations et de la recherche

COMITÉ ÉDITORIAL

Solène BELLANGER

Cheffe de la Mission Recherche / Direction générale de la création artistique / Sous-direction des enseignements spécialisés et supérieur et de la recherche

Laurence BIZIEN

Chargée d'études documentaires, École nationale supérieure d'architecture de Nantes / Centre de recherche nantais Architectures Urbanités (CRENAU)

Jean-Christophe BONNISSENT

Chargé de mission / Délégation générale à la langue française et aux langues de France / Mission Emploi et diffusion de la langue française

Bastien CHASTAGNER

Chef du bureau Accès aux archives et de l'animation du réseau / Service interministériel des Archives de France / Sous-direction du pilotage, de la communication et de la valorisation des archives

Claire CHASTANIER

Adjointe à la Sous-directrice des collections / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service des Musées de France / Sous-direction des collections

Christian CRIBELLIER

Adjoint au Sous-directeur / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service du patrimoine / Sous-direction de l'archéologie

Aude CROZET

Chargée de mission / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service du patrimoine / Sous-direction de l'archéologie / Bureau du patrimoine archéologique

Brigitte GUIGUENO

Adjointe au Sous-directeur / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service interministériel des archives de France / Sous-direction du pilotage, de la communication et de la valorisation des archives

Priscilla GUSTAVE-PERRON

Cheffe du bureau Recherche / Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle / Sous-direction des formations et de la recherche

Judith KAGAN

Cheffe du bureau de l'expertise et des métiers / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service du patrimoine / Sous-direction des Monuments historiques et des sites patrimoniaux

Isabelle-Cécile LE MÉE

Chargée de mission / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Délégation à l'inspection, à la recherche et à l'innovation

Pascal LIÉVAUX

Adjoint au Chef de la Délégation / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Délégation à l'inspection, à la recherche et à l'innovation

Wilfried MULLER

Chargé de mission / Direction générale des médias et des industries culturelles / Service du Livre et de la Lecture / Département des bibliothèques / Bureau du patrimoine

Carine PRUNET

Adjointe au chef du bureau de la diffusion numérique des collections / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service des Musées de France / Sous-direction des collections

Pierre-Jean RIAMOND

Chef du bureau du patrimoine / Direction générale des médias et des industries culturelles / Service du Livre et de la Lecture / Département des bibliothèques

Éric ROUARD

Chef de la Mission de la politique documentaire / Secrétariat Général / Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation / Mission de la politique documentaire

Miguel SAYOUS

Chargé de mission / Secrétariat Général / Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation / Mission de la politique documentaire

Valérie WATHIER

Adjointe à la Cheffe de bureau / Direction générale des patrimoines et de l'architecture / Service de l'architecture / Sous-direction de l'enseignement supérieur et de la recherche en architecture / Bureau des enseignements

Avec, pour ce numéro, les membres de l'atelier « Veille artistique » de la Direction générale de la création artistique :

Isabelle FUCHS

Inspectrice / Direction générale de la création artistique / Service de l'inspection de la création artistique / Coordinatrice du Collège danse

Florent KIEFFER

Chef du bureau des industries créatives des métiers d'art, du design et de la mode / Direction générale de la création artistique

Florence ROY

Adjointe au chef du Service de l'inspection de la création artistique / Direction générale de la création artistique / Membre du groupe « Défis environnementaux » / Coodinatrice éditoriale du n° 145

Frédérique SARRE

Inspectrice / Direction générale de la création artistique / Service de l'inspection de la création artistique / Collège théâtre et arts associés / Pilote du groupe « Défis environnementaux »

Sylvie SIERRA-MARKIEWICZ

Inspectrice / Direction générale de la création artistique / Service de l'inspection de la création artistique / Coordinatrice du Collège musique

Guy TORTOSA

Inspecteur / Direction générale de la création artistique / Service de l'inspection de la création artistique / Collège arts visuels / Pilote de l'atelier « Veille artistique » / Coordinateur éditorial du n° 145

Nicolas VERGNEAU

Chargé de mission pour la politique des résidences, des tiers-lieux de création, et pour les programmes transversaux de soutien à la création / Direction générale de la création artistique / Département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux / Copilote du groupe « Défis environnementaux »

CULTURE ET RECHERCHE



Créée en 1985, la revue *Culture & Recherche* présente et explicite la recherche culturelle menée au sein du ministère de la Culture dans toutes ses composantes : patrimoines, création, médias, industries culturelles, développements technologiques appliqués au secteur culturel.

Chaque numéro est consacré à un axe prioritaire de l'action du ministère dont les travaux sont menés par les acteurs et partenaires de la recherche culturelle financée et soutenue par le ministère de la Culture. La revue a pour objectif de diffuser et de rendre visible la recherche culturelle auprès d'un public élargi de professionnels du secteur culturel et de la recherche. Elle offre un regard sur l'actualité de la recherche culturelle développée au sein des différentes structures du ministère (établissements, structures de recherche, laboratoires, réseau des écoles de l'enseignement supérieur culture) et de celles qui s'inscrivent, notamment, dans l'accord-cadre avec le CNRS, en vigueur depuis 1992, la stratégie ministérielle de recherche ou les appels à projets spécifiques.

Ce numéro de *Culture & Recherche* s'inscrit dans le continuum de trois numéros précédents de la revue, parus respectivement en 2014 et 2017, et dédiés à la recherche dans les écoles d'art et dans le spectacle vivant (n°s 130, 135 et 136).

Fruit des travaux du groupe de travail « Défis environnementaux » et de l'atelier « Veille artistique » de la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture, il a pour objectif de documenter, d'enrichir et de diffuser les ressources sur les liens étroits entre écologie et création artistique.

Il tente d'aborder les accolures systémiques entre l'écologie et la création artistique, de partager un état des lieux des modes d'être et d'agir, ainsi qu'une analyse des actions et recherches conduites par des femmes et hommes artistes, opérateurs, experts du ministère de la Culture, chercheurs et enseignants-chercheurs, étudiants des écoles supérieures d'art et associations citoyennes.

Toutes et tous participent de cet élan.

Ensemble, par leurs écrits, témoignages, manifestes, engagements, toutes et tous s'emparent de « ce que peut faire » la création artistique à l'écologie face à ce nouveau défi existentiel et civilisationnel, selon trois axes : les arts et l'écologie, imaginaires et représentations ; les actions et pratiques écoresponsables dans le champ de la création ; le nouvel écosystème de la création artistique.

Prévalence du sens commun, capacitation et générosité des artistes contribuent à mettre en œuvre des leviers qui expérimentent, avec l'ensemble du vivant et face à l'urgence, les rapports qui nous unissent.



Directeur de la publication : **Emmanuel MARCOVITCH**
Directeur de cabinet de la ministre de la Culture

Rédactrice en chef : **Catherine GRAINDORGE**
Délégation générale à la transmission, aux territoires
et à la démocratie culturelle / Sous-direction
des formations et de la recherche

Réalisation : **Transfaire**
contact@transfaire.com

Impression : **DILA**/Département de l'imprimerie,
75015 Paris

ISSN papier : 0765-5991 – ISSN en ligne : 1950-6295