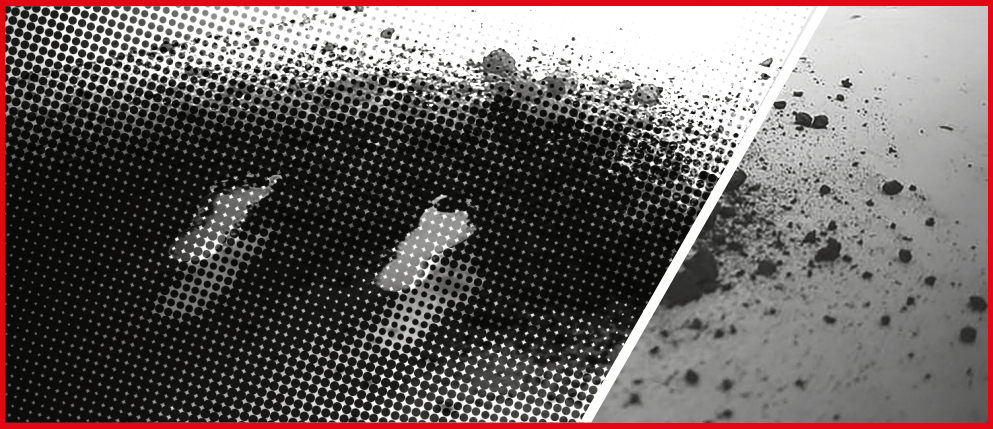


23 juin 2021 • Webinaire

Rencontres culturelles obliques

Récit artistique et urgences écologiques : enjeux et expériences

Retranscription des interventions

Les cahiers de l'oblique

Webinaire proposé par Scènes obliques

Intervenants
Guillaume Barborini, Antoine Choplin, Jérôme Cochet,
Lauranne Germond, Baptiste Lanaspèze,
Emmanuel Lepage, Frédi Meignan, Julie Michel,
Anne-Lize Naizot, Hélène Schmutz, Philippe Teillet.

Coordination
Caroline Scarpa

Responsable de la publication
Serge Anselme

Directeur.trice.s de la publication
Antoine Choplin, Céline Saint-Martin

Retranscripton et mise en écriture
Antoine Choplin, Caroline Scarpa

Conception réalisation de la maquette
Céline Saint-Martin

Couverture
Guillaume Barborini, Le premier territoire (II)
Photo Marie-Cécile Conilh de Beyssac

Les Cahiers de l'oblique sont une publication de Scènes obliques
Le village - Parc de la Mairie - F38190 Les Adrets
www.scenes-obliques.eu

Achevé d'imprimer mars 2022
Imprimerie du Pont de Claix

23 juin 2021 - Webinaire

Rencontres culturelles obliques

Récit artistique et urgences écologiques : enjeux et expériences

Retranscription des interventions

Les cahiers de l'oblique

Sommaire

Un mot de présentation p.4

En préambule ... p.5

La crise écologique : une crise sensible, une crise de l'expérience, par Anne-Lise Naizot

Introduction p.7

« *La terre est la loi, nous ne sommes pas seuls dans le monde* », par Baptiste Lanaspèze

Table ronde 1 : Paysages inhumains, persistance du vivant ? p.15

Stratégies artistiques pour la composition des paysages inhumains, par Hélène Schmutz p.16

Comment dessiner (à) Tchernobyl ?, par Emmanuel Lepage p.19

Composer le récit à hauteur d'homme, par Antoine Choplin p.23

L'artiste face à la destruction des forêts : Histoire, expériences, par Lauranne Germond p.27

Table ronde 2 : Les arts pour faire basculer l'écologie montagnarde sur le versant du sensible ? p.33

Un défi pour les acteurs de la montagne : faire place au sensible, par Frédi Meignan p.34

Un théâtre nomade en montagne, espace de rencontre et de mise en récit collectif des enjeux, par Jérôme Cochet p.38

Poser un geste artistique, se relier au monde, par Guillaume Barborini p.42

Paysages naturels, paysages fantômes, par Julie Michel p.46

Pour tenter de conclure... p.51

Accueillir, situer, partager le récit, par Philippe Teillet

Biographies des contributeurs p.57

Un mot de présentation

Le paradoxe doit être fixé : même si elle ne cesse de s'aiguiser, l'urgence écologique reste adossée, au moins dans la conscience opérationnelle que l'on en a, à une temporalité longue et largement abstraite. Contrairement aux catastrophes à effets lisibles et immédiats (l'actuelle pandémie en est un exemple), la crise écologique se déploie aux lisières de nos acuités, échappe ainsi aux impératifs de calendriers (politique notamment) et renâcle à s'articuler avec le concept d'urgence vitale, conçue à l'échelle d'une vie humaine. La juste clairvoyance qu'elle doit éveiller pour tous appelle sans doute une mise en récit, sensible, recevable et percutante. Dans la création de celle-ci, l'artiste a certainement son mot à dire.

Ici et là, il.elle a commencé à s'emparer du sujet.

Face à une crise environnementale dont la réalité et la temporalité restent difficilement appréhendables à l'échelle des urgences humaines, le récit artistique est-il porteur d'un enjeu spécifique ? Quels types de récits les artistes ont-ils pu concevoir sur ces sujets ? Comment, en complément du discours scientifique dont l'écologie est largement tributaire, le récit artistique peut-il rendre plus sensible la crise écologique ? Et au fait, de quoi parle-t-on lorsqu'on évoque cette notion de « récit » ? Pourrait-il, dans sa pluralité, contribuer à l'émergence d'une écologie sensible ? D'une esthétique de l'écologie ?

Avertissement : les propos des contributeurs sont restitués ici dans leur forme oralisée.

En préambule…

La crise écologique : une crise sensible, une crise de l'expérience

Par Anne-Lise Naizot
Directrice de la Maison de la Nature et de l'Environnement de l'Isère (MNEI).

La MNEI est une association basée à Grenoble, qui anime un réseau d'associations du champ de la transition écologique et solidaire. Ces associations œuvrent pour la protection de l'environnement, les mobilités, l'alimentation, la transition agricole et alimentaire, l'éducation à l'environnement, l'économie circulaire, les alternatives numériques. Je suis convaincue qu'il ne suffit pas d'être au courant de la crise écologique et climatique pour changer les comportements. Toute l'interrogation, dans la pratique des éducateurs et des éducatrices à l'environnement, est de savoir comment faire pour véritablement engager des changements, alors que l'information ne suffit pas. Le fil rouge de ce webinaire est l'articulation entre le récit scientifique et le récit artistique. Une approche sensible des crises écologique et de biodiversité permettrait de rapprocher ce qui est aujourd'hui trop distant. Comme Baptiste Morizot, je lis la crise écologique comme une crise de la sensibilité et une crise de l'expérience.

Cette crise est une crise de la sensibilité car nous vivons une crise de nos relations au vivant. D'après Baptiste Morizot, on assiste à une chute du monde du vivant en dehors du champ de l'attention collective et politique, et nous vivons un appauvrissement de ce que nous pouvons

sentir, percevoir, comprendre et tisser, comme relations, à l'égard du vivant. Nous assistons à une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant au vivant.

Cette crise est aussi une crise de l'expérience : nous n'avons pas été socialisés parmi les entités non-humaines. Nous avons, tacitement peut-être, reconduit une structure épistémologique et politique qui, en Occident, avec le régime naturaliste, a opposé l'homme à la nature, la nature à la culture, et a construit une séparation ontologique entre l'humain et le vivant d'une manière générale. Cette crise de la sensibilité est aussi une crise de la disponibilité aux autres formes de vie, une réduction de notre imaginaire.

Face à cette double crise de la sensibilité et de l'expérience, et face à l'accélération de la crise climatique et de la biodiversité, il semble plus important que jamais de tisser ensemble les fils d'une ébauche de réponse de l'art. Comment l'art peut-il être une caisse de résonance, un témoin ? Comment les artistes peuvent-ils, à travers leurs œuvres, leurs pratiques, incarner la crise écologique, la rendre plus sensible ? Peuvent-ils contribuer à la rapprocher de nous, de notre expérience, parce que cela arrive à l'autre bout du monde, ou par le passé, et que l'on se sent saisi d'une sorte d'amnésie, comme par rapport à la catastrophe de Tchernobyl ? L'art peut-il créer une brèche pour imaginer de nouvelles places pour les vivants dans nos imaginaires, et rompre cette mise à distance qui confine la crise écologique à un après, à un demain, à une terre lointaine trop éloignée de notre quotidien ? Quelles questions traversent les arts dans ce champ de réponses à la crise climatique ? Quels récits peuvent se structurer, s'articuler à cet enjeu des transitions ? Quelle articulation entre le discours scientifique et le récit artistique, quelle complémentarité peut-on construire ? Quelle place et quelle reconnaissance pour les récits artistiques par rapport à la crise écologique ?

Ce sont des questions fondamentales qui vont animer l'ensemble des contributions. Il y a des espaces immenses dans lesquels l'art et la culture peuvent s'engouffrer, que ce soit pour rendre plus sensible la crise écologique, ou pour créer de nouveaux imaginaires structurant un autre rapport au vivant.

Introduction

« La terre est la loi, nous ne sommes pas seuls dans le monde »

Baptiste Lanaspèze
Philosophe, fondateur et directeur des éditions Wildproject

L'énergie qui a donné lieu à la naissance des éditions Wildproject, à la naissance de la philosophie de l'écologie aux Etats-Unis dans les années 1970-1980, à la naissance des humanités environnementales est évidemment consciente du désastre écologique, mais elle ne procède pas de ce désastre. Ce n'est pas une réaction à un événement tragique. L'énergie qui procède à l'invention de la pensée écologique est l'enthousiasme, tout à coup, de chausser de nouvelles lunettes, de changer de paradigme, de sortir d'une ontologie complètement erronée. Tout à coup, on recomposait notre cosmologie, notre rapport au monde, notre vision de la vie, de la terre, de la nature, de la place de l'humanité dans la nature, et on se rendait compte que cette vision théorique était pleine d'implications pratiques absolument immenses. Pour les philosophes de l'écologie, aucun retour en arrière n'est possible après cette prise de conscience, après cet événement intellectuel enthousiasmant. Cet événement n'est pas intime, c'est une recomposition qui se tisse entre les subjectivités, ce n'est pas un événement isolé du monde. Evidemment, il y a un lien entre cette renaissance intellectuelle intersubjective et la renaissance que l'on aspire à donner à notre habitat terrestre, ensemble, dans un contexte de désastre, de destruction de la vie sur terre, de fragmentation des habitats. J'insiste là-dessus car depuis dix ans que je dirige cette maison d'édition, j'accompagne des auteurs étrangers publiés en français, j'aide des auteurs français à accoucher de leur premier

texte, et nous sommes toujours portés par l'enthousiasme de ce développement intellectuel dans un contexte fragile, enthousiasme qui nous protège. Nous ne sommes pas du tout dans l'inertie, l'impuissance que la presse génère parfois avec ses gros titres, nous sommes plutôt dans un drôle d'arc-en-ciel, dans un immense soleil au milieu d'une terrible pluie. Le contexte est tragique mais ce qui nous anime, c'est la solution au problème. Nous sommes portés par cette conviction : l'écologie est une révolution cosmologique qui nous amène à une recomposition théorique et pratique comparable à ce qu'ont fait les Lumières à un autre siècle ou encore le socialisme au XIXème siècle. Le monde humain et non-humain n'est pas identique après ces mouvements qui s'étendent sur un siècle. Cette conviction, qui était la mienne, est maintenant formulée par des personnalités qui font autorité comme Philippe Descola : l'écologie, ce sont de nouvelles Lumières, même si l'enjeu est très différent. Nous participons à une grande œuvre qui nous anime et qui nous enthousiasme.

La maison d'édition Wildproject est née en voulant faire écho aux penseuses et penseurs de l'écologie. C'était le concept initial, cela a donné lieu à la collection Domaine sauvage, dans laquelle sont publiés Rachel Carson, Callicot, Arne Næss, Baptiste Morizot. A côté de cette collection-là, il y avait un souci, une envie, sans avoir un propos préalable, de faire place au sensible, à la narration, à la poésie. Nous avons donc développé pêle-mêle des abords plus sensibles de l'écologie dans la collection Tête nue, et nous nous sommes rendu compte que ces approches avaient auparavant été celles de Starhawk, d'Emilie Hache. Notre conviction a convergé avec d'autres convictions analogues, ce qui nous a confortés dans la conviction que ce que produisait l'écologie comme recomposition théorique et pratique c'était l'ensemble de notre structure narrative.

La structure narrative est le type d'histoires que l'on se raconte, comment on se les raconte, les grands récits qui nous animent, qui nous portent tellement que l'on n'en a même plus conscience. Au début du XXème siècle, le récit était que le peuple devait se lever pour récupérer l'Alsace et la Lorraine, et que le progrès technique entraînait le progrès social et que tout progrès technique était bon. L'écologie altère ces grands récits-là. Il y a un autre rapport fascinant entre l'écologie et les récits : l'écologie est une science des choses situées, par définition. C'est une science des interrelations entre des êtres vivants situés entre eux et avec des lieux qui sont eux-mêmes situés. Nous ne sommes pas dans la science de la particule élémentaire abstraite, on ne peut pas résumer toute la complexité

du monde dans une abstraction, comme l'attraction universelle, ou les grandes lois de l'univers. Chaque histoire va être différente, chaque écosystème est différent. En fait, faire l'analyse d'un écosystème revient à faire l'histoire d'un lieu. C'est le cas dans l'éthologie : dès que l'on se met à étudier des populations animales, on est obligé de raconter ce qui s'est produit entre ces individus dans ces sociétés animales. Une culture en écologie scientifique oblige à avoir ces attentions à la chose narrative. La narration fait science, la narration fait savoir, l'écologie consiste à aller chercher ces petites histoires situées, que l'on collecte sans fin, à l'inverse des grands récits.

Tout cela se passe dans l'effervescence de l'écocritique. Dans les humanités écologiques, il y a l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, l'histoire, la géographie, et en littérature, ce nouveau courant, l'écocritique. Il s'agit de la critique littéraire qui examine la relation entre les humains et le monde naturel dans les textes du patrimoine ou contemporains. Ce courant bouleverse notre regard sur la littérature, il vient dévoiler l'incroyable présence du vivant dans le roman, de l'animal, là où on ne l'avait pas vu. Ce champ de l'écocritique travaille nos imaginaires car il nous fait découvrir un autre rapport à la littérature. Ces trois choses-là s'emboîtaient et convergeaient vers l'idée qu'autour du récit se jouait quelque chose de très important. Cette conviction est formulée chez Anna Tsing, chez Starhawk, chez Emilie Hache.

Pour compléter ma réflexion à ce propos, je voudrais vous inviter dans les coulisses de la construction d'un catalogue. Dans une maison d'édition, une fois que l'on identifie un sujet complexe comme celui-ci, on le traite, cela devient un critère de choix des livres que l'on va publier, un enjeu que l'on va aborder. De même que les auteurs écrivent avec des phrases, les éditeurs construisent un propos avec des livres. Comme cette recomposition des récits est devenue structurante pour nous, nous avons expressément publié plusieurs livres qui apportent des réponses à ces questions.

Trois ouvrages sont fondamentaux pour cette recomposition écologique du récit.

Le premier dont je vais parler est écrit par l'Américain Barry Lopez, qui appartient à la galaxie des nature writers. Le nature writing est un genre très américain, presqu'un genre national américain, pour ainsi dire labellisé par les éditions Gallmeister qui ont construit tout un catalogue sur le nature writing,

qui peut paraître un genre très installé, très romantique, un peu obsolète, mais qui nous réserve des surprises. Barry Lopez, géant de la littérature américaine et représentant de ce courant, est mort il y a six mois. Il a publié en 1998 un manifeste qui est sa conception de la littérature : *Vers une littérature des lieux*. Il y avait écrit cette formule qui m'habite depuis que je l'ai lue : il dit faire partie d'une génération d'écrivains qui revient sans cesse à la géographie, de la même manière qu'une autre génération revenait en permanence à Freud et à la psychanalyse. C'est une analogie très simple mais d'une grande justesse, si l'on pense à des écrivains comme Proust, comme Joyce, comme Woolf. Dans la relation entre le sujet et le monde, il y a eu une polarité sur la résonance intérieure du monde dans le sujet, et tout d'un coup, le lieu a été investi par la littérature comme le sujet, l'objet, la ressource principale de la chose littéraire. Qu'est-ce qu'un lieu ? C'est assez compliqué, car cela engage une subjectivité. Pour aller vite, Barry Lopez, qui est un écrivain voyageur, raconte comment, dans tous les lieux dans lesquels il se rend, il s'en remet au savoir indigène, et fait la liste des qualités que les autochtones ont dans leur connaissance, leur compréhension des lieux, qui est une capacité à collecter des savoirs situés. Il tire de cette connaissance indigène des lieux sa propre poétique : « Au fil du temps, j'en suis venu à penser que ces trois qualités, une attention intime au lieu, une relation chargée d'histoire au lieu, plutôt qu'une conscience purement sensorielle, et le fait de vivre dans une sorte d'éthique avec un lieu, j'en suis venu à les considérer comme une sorte de défense fondamentale de l'humanité contre la solitude. Si vous connaissez intimement un lieu, si vous connaissez son histoire et que vous engagez une conversation éthique avec lui, l'implication est la suivante : le lieu sait que vous êtes ici, il vous sent, vous ne serez ni oublié, ni isolé, ni abandonné. » Il complète un peu plus loin : « Une façon succincte de décrire l'état d'esprit qu'il convient d'avoir devant un paysage consiste à dire que tout repose sur la distinction entre imposer et proposer son point de vue. En faisant une proposition sincère, vous espérez parvenir à une relation intime et réciproque qui vous nourrira, d'une certaine manière. Imposer votre point de vue dès le départ, c'est écarter une telle possibilité, c'est exclure la compréhension. » Pour Barry Lopez, la littérature est placée sous le signe du lieu, le lieu est pensé de façon analogue à une personne, et l'acte d'écriture consiste à entrer dans une relation avec un lieu en se rendant vulnérable à ce lieu, en s'engageant dans la relation avec le lieu comme avec une personne. Ce n'est pas par hasard qu'il prend pour exemple la relation autochtone au lieu. C'est exactement le contraire d'un acte colonial. Un acte colonial, c'est

débarquer dans un lieu que l'on ne connaît pas, dont on se saisit, sans entrer en relation avec lui, en lui imposant des types d'habitations et de cultures. La mission qu'il donne à la littérature, c'est un acte profondément dé-colonial, puisque l'acte colonial est un acte situé aussi, mais qui vient nier ou violenter le lieu. C'est très intéressant de voir qu'un écrivain comme Barry Lopez, pas du tout identifié comme politique, ou dé-colonial, un grand écrivain classique du nature writing américain, place finalement la mission de nos recompositions narratives sous l'angle de la question dé-coloniale à partir de l'acte qui consiste à se mettre en vulnérabilité dans un lieu.

Le propos de Barry Lopez, qui date de 1998, résonne avec un autre ouvrage que nous avons publié. Ce texte a beaucoup influencé notre équipe, nous sommes quatre éditeurs associés et nous débattons quotidiennement de ces questions. L'anthropologue Deborah Bird Rose a écrit en 2004 *Vers des humanités écologiques*, qui est à l'origine un article. En 2004, Deborah Bird Rose fait le diagnostic de la parution de toutes ces nouvelles disciplines : sociologie de l'écologie, anthropologie, histoire, géographie, philosophie de l'écologie, et elle essaie de définir la mission de ces humanités écologiques nouvelles. En quoi consistent-elles ? Elle s'inscrit dans le prolongement d'une grande philosophe écoféministe qui n'est pas encore très connue en France, mais d'ici trois ans, tout le monde la connaîtra, il s'agit de Val Plumwood. Elle représente toute la filiation australienne des humanités écologiques. Deborah Rose est donc une héritière de Val Plumwood. Celle-ci invite à une recomposition de la raison par-delà les dualismes modernes nature/culture, sujet/objet, etc… et Val Plumwood a consacré son œuvre à inviter à cette recomposition de la raison, en disant que la raison était devenue outil de mort alors qu'elle devait être outil de vie. Deborah Rose repart de ça en définissant ce qu'est une raison connective, une raison qui se construit dans la relation, dans l'interrelation, dans les systèmes de connexion analogues à ceux des écosystèmes. Qu'est-ce qu'une raison connective ? Dans une raison connective, la construction sujet-prédicat ne fonctionne pas, et c'est là qu'elle pose le récit comme un outil de connaissance du monde, un outil de recomposition de la raison : « Dans les sciences sociales et dans les humanités, nous sommes mis au défi de promouvoir une expressivité qui convienne aux connectivités que nous explorons, et avec lesquelles nous communiquons. L'engagement communicatif ne nous autorise pas à inventer des histoires, il s'agit plutôt d'étendre notre capacité à raconter, ce qu'on peut appeler des histoires vraies (« true stories »). L'impératif profond est d'étendre notre

répertoire épistémologique. » L'expression « histoire vraie » est très banale mais le fait de croiser récit et vérité, recomposition de la raison et structure narrative, c'est en fait assez original. Elle enchaîne : « Nous entendons souvent que nous (« nous » entendu comme colons, comme occidentaux ou comme enfants de l'âge cybernétique), nous avons besoin de nouvelles histoires, nous aurions besoin d'histoires sur notre place dans la biosphère, de nouvelles histoires sur l'organisme humain, nous aurions besoin d'histoires de justice, de relations aux lieux qui élargissent notre pensée. Le point que je souhaite développer est une mise en garde : nous aggraverions l'erreur moderne si nous oubliions, si nous ignorions que le monde a déjà ses propres histoires ». C'est son point fondamental. Elle arrive à ce qui est devenu quasiment un manifeste pour la maison d'édition : la vocation des humanités écologiques n'est donc pas de forger de nouvelles histoires, mais de devenir capable de collecter les histoires vraies, qui vont souvent échapper à notre attention du fait de nos préjugés modernes coloniaux. Ces histoires vraies, ce sont des histoires de lieux, des histoires de vivants, des histoires autochtones, des histoires d'écosystèmes. Il s'agit au fond d'un programme d'alphabétisation écologique collective. On retrouve donc à peu près tous les thèmes de Barry Lopez, dans un propos beaucoup plus philosophique, à portée épistémologique plus grande, mais qui articule notre alphabétisation écologique au monde, et ce programme dé-colonial attentif à ce que les lieux ont d'irréductible et d'informé par les relations que les autochtones ont nouées avec eux.

Je ne ferai qu'évoquer le dernier grand ouvrage sur la question des lieux, que nous avons publié récemment. Il s'agit du dernier livre du grand romancier indien Amitav Ghosh, *Le Grand Dérangement*, qui a été salué par des intellectuels du monde entier, Giorgio Agamben, Naomi Klein, Bruno Latour… Dans cet essai, le romancier indien invite aussi à recomposer de façon urgente nos imaginaires par une recomposition narrative à travers trois aspects : littérature, Histoire (en proposant une contre-histoire de l'industrialisation qui redéfinit la place du Nord et du Sud), et politique.

Tout cela pour dire que cette intuition, formulée il y a deux ans, est en train de nourrir le catalogue, de donner lieu à cette efflorescence-là, à tel point que, pour partager cela avec les libraires et les lecteurs, on a produit une petite brochure, *L'écologie en récits*, qui essaie de résumer tout ça, à travers la question des animaux, des lieux et de la poétique, par une sélection de textes qui reprend

toutes ces convictions-là, et c'est vrai que pour nous, éditeurs, c'est devenu assez passionnant de prendre en charge cette question très compliquée, qui va sans doute nous occuper pour la décennie qui vient.

Enfin je terminerai avec cette petite formule qui nous habite tellement que je pense qu'on va la peindre en grand dans la librairie que l'on vient d'ouvrir. C'est toujours de Deborah Rose, je la soumets à votre jugement, je ne sais pas si elle vous touchera vous aussi. Deborah Rose a passé énormément de temps avec les aborigènes, en Australie, et dit « La philosophe aborigène Mary Graham (une des aborigènes avec qui elle a vécu) écrit que les cultures aborigènes de la terre et du lieu sont fondées sur deux axiomes. Le premier est « La terre est la loi » (land is the law) et « nous ne sommes pas seuls dans le monde » (we are not alone in this world). » Ces deux axiomes sont pour moi le plus beau résumé du programme philosophique et narratif que nous nous donnons au sein de la maison d'édition.

⇢ Table ronde 1 :

Paysages inhumains, persistance du vivant ?

Comment, par ses œuvres, l'artiste peut-il témoigner de l'inhumanité de paysages singuliers, dans lesquels la responsabilité humaine est engagée, ou la présence humaine bannie ? A quels défis doit-il faire face pour en composer le récit, pour en tracer les mutations, en rapporter le «vivant» ?

Interventions

Stratégies artistiques pour la composition des paysages inhumains
Hélène Schmutz

Comment dessiner (à) Tchernobyl ?
Emmanuel Lepage

Composer le récit à hauteur d'homme
Antoine Choplin

L'artiste face à la destruction des forêts : Histoire, expériences
Lauranne Germond

Stratégies artistiques pour la composition des paysages inhumains

Par Hélène Schmutz
Enseignante-chercheure, Université Savoie Mont-Blanc, laboratoire LLSETI

Quelles stratégies artistiques existent pour composer les paysages rendus inhumains par la destruction humaine de nos écosystèmes ? Dans les travaux qui ressortent de l'ouvrage *Paysages inhumains* que j'ai dirigé (éd. Université Savoie Mont-Blanc, 2021), apparaissent quatre grandes catégories de mode de représentation de ces paysages.

1- Regarder les marges

Dans un article, Isabelle Le Pape explore les espaces inhospitaliers de la périphérie de Londres, espaces délaissés par les urbanistes. Les artistes peintres s'y intéressent dès la moitié du XIXème siècle, comme James McNeill Whistler, qui peint les abords de la Tamise, pollués et embrumés. Ces artistes peignent « the city of mud », les fragments urbains, les interstices de nature dans les paysages urbains.

D'après Dominique Baqué, le non-lieu est « un lieu sans Histoire, ni sédimentation, ni à proprement parler humain, ni appropriation par le sujet. Le non-lieu comme négation ou impossibilité du lieu, issu de la crise urbaine postindustrielle, est comme cet entre-deux, ou plutôt ce creux, cette place manquée autant que manquante où l'on ne saurait vivre, mais qu'il faut cependant sans cesse traverser. » C'est donc un lieu dans lequel on ne peut s'ancrer. Isabelle Le Pape s'intéresse aussi à l'urbanisation galopante telle qu'elle est saisie et reconfigurée dans les travaux des photographes Paul Graham (A1, *The Great North Road* (1981-

1983), Dan Holdsworth, série *A machine for Living* (1999-2000), Benoît Grimbert, *A406 North Circular Road* (2008), travaux qui donnent à voir des « espaces véhiculaires », fragmentés, inhumains car inhabitables.

2- Patrimonialiser

Silvia Pireddu explore le « sublime toxique » dans les anciennes mines ; Odile de Bruyn, quant à elle, s'intéresse aux paysages nucléaires. L'art peut surmonter l'acte toxique commis par l'homme et le regard du photographe peut interroger la fonction de la mémoire et du concept de patrimonialisation. Silvia Pireddu utilise une notion importante, celle de « sublime toxique », pour décrire la sensation d'émerveillement, d'angoisse produite par la peur, la laideur mais aussi la beauté inhérente à ces lieux contaminés. Ces paysages, produits de la désindustrialisation, deviennent héritage par un phénomène de distorsion. La photographie agit ici comme un instrument de création de sens. La patrimonialisation est une pratique discursive : action qui, par la narration, crée des idées qui ont des conséquences politiques, sociales et esthétiques.

Odile de Bruyn explique que les lieux ne sont pas esthétisés mais artialisés au sens d'Alain Roger. Ce dernier distingue l'artialisation in visu (par la représentation des lieux) de l'artialisation in situ (sur le lieu lui-même). Les sites nucléaires provoquent une fascination morbide. Peut-on patrimonialiser des lieux qui suscitent de la crainte et de l'aversion ? Sa réflexion rejoint celle de l'historien de l'art Pierre Wat, qui pose la question de la légitimité de la reconduction de la catégorie du sublime dans l'ère de l'Anthropocène : peut-on utiliser la catégorie du sublime, ce sentiment paradoxal d'horreur délicieuse face à un paysage plus grand que notre raison, que nos pouvoirs humains, si nous sommes face à un paysage de catastrophe due à l'homme ? L'art de l'Anthropocène risque d'esthétiser le désastre, de susciter une attraction pour la beauté de l'apocalypse. A l'inverse, un art de l'alerte nous inviterait à une prise de conscience de notre responsabilité dans ce que l'on contemple.

3- Faire se rejoindre les connaissances scientifiques et le sensible

Le changement climatique est un phénomène statistique, nous comprenons

les changements climatiques grâce à la technologie. Il y a une disjonction entre notre sensibilité et notre raison, il y a donc une séparation entre valeurs et faits, sciences et politique, nature et société. Matthieu Duperrex, par « le romantisme recourbé » propose que cet art de l'Anthropocène permette de joindre ces notions. Les artistes qu'il mentionne proposent des récits qui unissent le sensible et la connaissance scientifique.

4- Politiser

Je me réfère ici à l'article « Un art écologique à l'ère de l'Anthropocène. Une expérience de vérité ? », d'Alexandre Melay. L'artivisme est un art d'artiste militant développé durant les célèbres manifestations de Seattle en 1999, lors du sommet mondial de l'OMC. C'est un art engagé, engageant et qui cherche à mobiliser le spectateur. Il peut porter un art d'alerte sur les catastrophes, ou proposer une reconstruction et des pistes de vie possible dans les ruines de l'Anthropocène, comme le propose Anna Tsing .

En conclusion :

- Les paysages inhumains d'un point de vue environnemental sont aussi inhumains d'un point de vue humain, par leurs causes mais aussi pour ce qui est des personnes concernées.

- D'autres chercheurs mentionnés dans *Paysages inhumains* posent la question des inégalités humaines et de la justice environnementale.

- Ce qui nous amène à considérer ces zones d'abandons, de migrations, de guerre (cf. les photographies de Maryvonne Arnaud). Que faire avec ces paysages humains inhumains ?

Comment dessiner (à) Tchernobyl ?

Par Emmanuel Lepage
Auteur de bandes dessinées

Je suis allé à Tchernobyl en 2008, c'est-à-dire 22 ans après la catastrophe, et je dois avouer qu'en partant là-bas, je suis parti dans une démarche militante. Je suis parti avec un peintre illustrateur, Gildas Chassebœuf. Une association, les Dessin'acteurs, nous avait proposé de faire un carnet de voyage, qui devait être vendu au bénéfice d'une autre association, Les Enfants de Tchernobyl, qui fait venir des enfants contaminés en France pour faire baisser leur taux de césium 137, et donc espérer qu'ils aient une vie un peu moins difficile. Nous sommes partis dans cette optique militante, avec un cahier des charges qui était de montrer l'horreur de Tchernobyl, et j'avais surtout amené des fusains, des craies noires, de l'encre noire, parce que je m'imaginais représenter ainsi Tchernobyl. J'avais, sans m'en rendre compte, un a priori sur ce que j'allais rencontrer : un univers inhumain, duquel l'homme s'est chassé lui-même. Comme il faisait un temps de chien, tout participait de cet imaginaire que j'avais au départ, et je pense que si je n'étais resté qu'une seule journée, j'aurais ramené ce qu'on attendait de moi, c'est-à-dire quelque chose de sinistre. Des paysages abandonnés. Ça a été quelque chose, évidemment, d'extrêmement poignant, quand vous êtes dans la ville de Pripiat, cette grande ville à proximité de la centrale, dans laquelle vivaient tous les gens qui travaillaient à Tchernobyl. C'était une ville moderne, construite en 1970, spécialement pour le parc nucléaire de cette région, et on était dans un paysage de science-fiction, mais finalement qui correspondait assez bien à l'image que je m'étais faite de Tchernobyl.

Heureusement, on est restés un peu plus de quinze jours là-bas. Nous étions dans un petit village qui était à l'extérieur de la zone interdite. Volodarka. Le

village est à une vingtaine de kilomètres de la zone. Il compte 300 habitants. La moitié des habitations ont été abandonnées. Les gens qui avaient les moyens sont partis de ce village. Ne restent que les plus pauvres, ceux qui n'ont nulle part où aller. Ils se disent « c'est notre terre ». On a l'impression de faire, dans ce village, un bond en arrière d'une cinquantaine d'années. Il n'y a pas de voitures, il y a des charrettes à cheval. A partir de cette petite maison que nous avons louée à Volodarka, nous avons fait des expéditions régulières dans la zone interdite par des chemins détournés. Je crois que l'aventure a vraiment commencé là parce que c'était très beau. C'est une zone où il n'y a plus d'activité humaine depuis trente-cinq ans. La végétation pousse partout. Il faut imaginer que j'ai un masque, des gants, un compteur dans la poche. Nous sommes quand même dans cet environnement qui semble extrêmement familier, comme si nous étions sur une autre planète. Nous sommes assis sur un pliant, il ne faut pas s'asseoir par terre. Je dessine ce qui est devant moi, nous sommes au printemps, j'essaie d'interpréter cette lumière qui passe à travers les feuilles, le rythme des arbres, le petit chemin qui court comme ça au loin. C'est le silence. On n'entend que les oiseaux. De temps en temps il y a un sanglier qui passe, des biches et des cigognes dans le ciel, et c'est extrêmement paisible. Il y a un côté presque paradisiaque. Soudain, je vois sous les feuillages une petite construction, qui est en fait un abribus. C'est là que je me rends compte que devant moi, ce n'est pas un petit chemin forestier, c'est une route qui a été petit à petit envahie par la végétation, ce qui fait que cet abribus est maintenant dans les bois. Soudain je me rends compte que je ne suis pas dans un paysage normal, je suis face à une catastrophe technologique. C'est extrêmement troublant, ce moment-là, car le réel m'arrive en pleine figure.



La question qui va se poser après c'est : comment je représente quelque chose que je ne vois pas ? Comment représenter l'invisible ? J'ai utilisé cet artifice de mettre le nombre de microsieverts en bas de chaque dessin. J'essaie de contextualiser à chaque fois le dessin, mais ce qui va nous troubler profondément au cours de ce voyage, c'est qu'on ne voit rien, et que nous sommes dans une démarche militante, on nous a passé commande de quelque chose, on nous demande de dessiner quelque chose que l'on ne voit pas. Ce n'en est pas moins angoissant, mais c'est à partir de ce moment-là que l'on va essayer de trouver des signes de l'anormalité, de l'inhumanité de ce lieu, que l'on ne va pas trouver. On ne se balade pas là-bas comme ailleurs, on a un masque, des gants, des bottes, on est dans ce lieu en essayant d'éviter de toucher quoi que ce soit, de passer sous les feuilles sans les effleurer. C'est notre corps qui réagit différemment face à un milieu apparemment familier.

Ce qui est paradoxal, c'est que j'essaie de toucher le monde avec mon dessin, de retranscrire le monde, ce qui me touche, à travers un dessin, et pourtant ce monde, je ne peux pas le toucher physiquement. Ce qui est étrange, c'est qu'on va nourrir une certaine forme de culpabilité : on a une certaine fascination pour ce lieu, pour les ruines, un petit peu comme les peintres des XVIIIème, XIXème siècles représentaient les ruines romaines, grecques, ou des ruines d'églises. Quand j'étais là-bas, j'avais également cette fascination à représenter ces maisons, ces kolkhozes, ces grands bâtiments qui disparaissaient sous la



végétation. Il y a aussi cette culpabilité que l'on nourrit par rapport à ce qu'on ressent sur place : cette question de savoir si on a le droit de dire que Tchernobyl, c'est beau, s'est posée très rapidement, au fur et à mesure de nos pérégrinations dans ce lieu-là…

[…]

Je sais que, par rapport à la responsabilité, mon souci premier quand j'ai fait ce livre était d'être fidèle à ma propre vérité. La question s'est effectivement posée lorsqu'il a fallu se libérer du cadre militant dans lequel nous sommes partis. Ça n'a pas été simple, puisqu'en fait nous étions, Gildas et moi, le dernier maillon d'une chaîne de solidarité qui avait fait qu'on était partis là-bas. Donc on attendait ce que nous allions ramener. Effectivement, lorsque nous avons présenté notre travail, les personnes qui nous avaient proposé ce voyage ont été pour le moins surprises et nous ont même dit, d'ailleurs, que ce n'était pas Tchernobyl, ce qu'on l'avait ramené.

Si j'ai fait une bande dessinée, c'est justement pour raconter cette complexité-là, et la nécessité en fait de dire ce qu'a été notre ressenti au niveau de l'humain, à une toute petite échelle. Je commence le livre en citant Svetlana Alexievitch, *La Supplication*, en racontant le contexte historique de cette catastrophe et ses conséquences, comme pour m'en débarrasser, d'une certaine manière. Je dis : voilà ce qu'il en est, quelles sont les conséquences, aujourd'hui encore, de Tchernobyl. Mais c'est une façon de dire : maintenant je vais vous parler d'autre chose, de cette humanité qui vit dans cet univers désolé. Et c'est ça en fait, au fond, qui va me toucher. C'est : comment, malgré ces paysages inhumains, il y a une humanité et des gens en lutte, qui vont profondément m'ébranler. Dans cet univers extrêmement particulier dans lequel on projette des choses tristes, sinistres, des terres où rôde la mort, et bien j'avais l'impression d'être au plus près de ce qui nous constitue. Dans tous ces gens qui nous ont accompagnés dans cette aventure, nos voisins, les enfants qui étaient là tout le temps, dans cette sorte de petit phalanstère qu'on a constitué autour de notre maison, un phalanstère de création, de dessins, de musique, de crêpes bretonnes, par le petit bout de la lorgnette. Depuis cette petite maison, j'essaie d'aller dans cet intime-là. C'est en racontant, dans ce petit village, les drames qu'a suscités l'effondrement, pour ce point d'Ukraine, qu'a été la catastrophe de Tchernobyl, que j'espère interpeller les gens au plus profond d'eux-mêmes.

Composer le récit à hauteur d'homme

Antoine Choplin
Ecrivain

En regardant les livres sur lesquels j'ai travaillé depuis pas mal d'années, en en observant les récurrences, je me dis qu'ils pourraient trahir une sorte d'attachement à des zones dramatiques, à des paysages tragiques, à des épisodes de l'histoire particulièrement sombres, notamment au cours du XXème siècle. Je voudrais tout de suite préciser que je n'ai aucune forme de fascination pour le tragique. Mais j'éprouve en revanche une fascination inépuisable pour la capacité de l'homme à se maintenir en résistance, à se maintenir en fraternité ou en dignité, au regard de ces décors sombres. C'est ce qui anime d'une façon inextinguible mon travail d'auteur.

Les recherches attenantes à ces travaux m'amènent à un constat implacable : pour ce qui est de faire récit face à toute forme d'inhumanité, situation, paysage inhumain, l'homme n'en est pas à son coup d'essai. Je voudrais me permettre d'évoquer ici des récits de guerre, des récits concentrationnaires, autant de formes en friction avec le paysage inhumain. Beaucoup de formes ont été tentées, inventoriées, et je pense que cela peut constituer aussi un socle réflexif intéressant. C'est aussi une façon de poser le paysage dans une acception très ouverte, dans une temporalité, dans une cinétique qui peut le vouer parfois à sa stabilité, souvent à sa transformation, et parfois à sa disparition.

Je me suis questionné sur cette dimension inhumaine qui figure dans le titre de cette table ronde et je voudrais voir cette inhumanité sous deux angles différents. Le premier angle qui vient sous le sens est celui d'inhumanité en termes de toxicité, d'inhospitalité pour l'espèce humaine. Le second angle est celui de l'inhumanité au sens d'une illisibilité par la perception humaine. On voit

bien que Tchernobyl par exemple coche toutes les cases de cette inhumanité en étant évidemment du côté de la toxicité et en étant dans une forme d'illisibilité, puisque la radiation est un phénomène qui résiste à nos sens. Je me souviens avoir eu très beau temps lorsque je suis allé à Tchernobyl. J'ai eu des envies de m'asseoir sous les couverts forestiers, d'y faire un pique-nique, alors que la réalité imposait de ne pas ramasser son stylo si on le faisait tomber.

Entreprendre un récit sur ces paysages doit répondre à un double défi : travailler à une forme de perception assez juste, aussi fine que possible, de ce dans quoi on se trouve, de ce dont on est témoin ; et travailler à la transformation de cette perception en récit.

Sur la question de la perception, la difficulté part souvent d'une sidération. Ce que l'on voit ne correspond pas à ce que l'on sait, à ce que l'on avait comme représentation, ou est parfois même complètement à l'opposé. J'ai éprouvé cela en visitant cette charmante bourgade de Guernica, qui a subi ce que l'on sait en 1937, et qui est apparue sous mes yeux comme une petite ville très proprette, ce qui m'a causé une forme de trouble qu'il m'a été difficile de surpasser. J'ai ressenti la même chose à Santiago du Chili, par une belle journée d'été austral, en voyant le Palais de la Moneda, en voyant ces murs, ces façades fraîchement repeintes. Ce paysage ne correspondait pas à ma représentation, il n'était pas en accord avec la complexité de l'Histoire qui l'a frappé.

Je voudrais ici évoquer un outil pour moi assez opérant, pour essayer d'entrer dans la complexité, dans la finesse de ces paysages inaccessibles : c'est la marche. Par exemple, devant la Moneda, face à cet effet de sidération, j'ai mis en place un protocole de deux heures et demie de marche relativement lente autour du site avec l'espoir d'accéder à une forme de conscience de ce lieu dans sa cinétique temporelle, de ce qui s'y est passé, dans ce qu'il a pu devenir. J'ai rasé ces murs, je suis passé un certain nombre de fois devant la magnifique porte vernissée par laquelle on a évacué le corps d'Allende en 1973, à la recherche de ce que Walter Benjamin a décrit comme un des effets de la marche sous la forme d'une « illumination profane », c'est-à-dire un moment de cristallisation d'un effet de conscience sur l'endroit, le paysage que l'on traverse avec l'ensemble de ses ramifications.

La transformation de cette perception en récit est toujours un parcours d'obstacles. Il y a plusieurs écueils qui sont à dépasser, à contourner. Le premier

est celui de l'égarement initial. Quand je suis dans ces lieux-là, je me heurte à un sentiment de perte de repères. La tentative d'écrire en friction avec ces lieux se heurte systématiquement à un échec. J'ai écrit quelque part que j'aurais préféré confier le premier texte que j'ai écrit in situ à Tchernobyl à un corbeau, comme le symptôme d'une incapacité à faire littérature en prise avec ces espaces.

Le deuxième écueil est pour moi celui du militantisme. La tentation est celle de faire connaître, de partager le savoir que l'on a acquis au cours de ces voyages. On comprend vite que l'on n'est pas journaliste, que des reporters ont fait et feront cela mieux que nous. Cette question de la mixité possible entre ce qui relèverait d'une sorte de tract, d'efficience militante, et la littérature, est, dans mon ressenti personnel, quelque chose d'antagoniste.

La seule façon de faire, c'est de laisse retomber la poussière. Souvent cela demande du temps. Il faut se reconstruire quelque chose qui soit à hauteur d'homme, avec le secours du petit paysage. Oublier cet objet surplombant pour se consacrer avec autant de rigueur, d'humilité possible à ce qui est à hauteur de soi, dans ce qu'on peut lire, dans ce qu'on peut observer, les objets, les choses, la nature, les arbres… et espérer que depuis ce petit monde puisse se reconstituer quelque chose qui sache évoquer avec une certaine efficience la masse de ce à quoi on a été confronté.

Dernier soutien, et non des moindres, pour revenir à hauteur d'homme : d'autres artistes sont passés par là et m'ont tendu la main. Ils m'ont permis, de m'engouffrer dans le sillage de leurs travaux. Je pense, pour Tchernobyl, très clairement à Svetlana Alexievitch, avec son livre *La Supplication*. Ce texte est une mosaïque de témoignages sur la façon dont les gens ont vécu la catastrophe, de là où ils étaient, qu'ils aient été liquidateurs, femmes de liquidateurs, scientifiques, ouvriers communaux, etc. La mosaïque de ces expériences crée une sorte d'humanité saisissable pour le romancier que je suis et elle m'a permis de prolonger l'une de ces histoires.

Je pense aussi à Bedrich Fritta, artiste peintre enfermé au camp de Terezin sur lequel j'ai écrit un texte où il est question de la Shoah, un sujet sur lequel je me sentais dans une très grande illégitimité. Sauf qu'en voyant ses œuvres accrochées au nord de Prague, à Terezin même, presque à l'endroit exact où il les a peintes, il y a quelque chose qui est de l'ordre du flambeau sensible qui est transmis, et dès lors, ce n'est plus de la Shoah dont je traite, mais de l'œuvre de cet ar-

tiste qui, lui, l'a vécue et l'a peinte. Ce travail de trait d'union et de transmission est tout à fait essentiel dans la capacité que je peux avoir à aborder ces sujets.

Je voudrais terminer par deux éléments. D'abord, évoquer la question du silence. Il me semble que cette inhumanité des paysages renvoie fréquemment à la tentation du silence, et peut-être à la beauté du silence. Une forme de paradoxe, si l'on veut faire récit… Comment faire écrin à cette question du silence ? Le silence, comme un écho à l'indicible, à une complexité qui résiste parfois à la phrase. Il y a une beauté dans le silence. René Char disait : « Le silence, c'est l'étui de la vérité ». Je pense à une expérience menée par le sonographe Pascal Rueff à Tchernobyl. Il a fait cette expérience très simple de poser un capteur sonore sur une route. Les routes sont désertes et très peu fréquentées. Le résultat est un son de huit minutes, où on passe d'un silence parfait à l'apparition lointaine du bruit d'un moteur de voiture qui va passer par un maximum, avant de revenir au silence parfait. Cela crée, ou recrée, d'une façon encore plus épaisse, on ne peut plus sensible, la question du silence dans ces lieux.

Un dernier mot sur la poésie, qui incarne aussi une façon de faire récit, de s'arranger peut-être de la plus élégante des façons de cet indicible, de ce silence. Beaucoup de poètes ont notamment travaillé sur la question concentrationnaire. Parmi eux, je voulais signaler ce texte de Yannis Ritsos qui est son *Journal de déportation*. Ce poète a été enfermé dans les geôles grecques durant la guerre civile d'après deuxième guerre mondiale, et son journal de déportation n'est rien d'autre qu'un ensemble de poèmes.

En conclusion, ma veille d'expériences vécues, traversées par d'autres, doublée d'une conviction profonde me portent à croire à une persistance du vivant. Bien souvent, une humanité insoupçonnée se met en œuvre, en dépit de tout. Son ressort est parfois mystérieux mais elle finit par opérer. Et il me semble que de ce ressort, l'art n'est pas tout à fait absent. Evidemment, quand je parle d'art ici, je ne parle pas d'art académique. Plutôt d'une sorte d'art intérieur, personnel, singulier à chacun et qui, même dans les moments ultimes - les témoignages sont nombreux, on peut penser à toutes les inscriptions gravées au revers d'une porte de cellule la veille d'une exécution, à ces boîtes d'allumettes sculptées qu'on peut découvrir au Mémorial d'Auschwitz… - sait parfois convoquer un geste créatif profond, et qui constitue l'une des traces possibles de cette persistance du vivant.

L'artiste face à la destruction des forêts : Histoire, expériences

Lauranne Germond
Co-fondatrice de COAL, historienne de l'art

COAL est une association qu'on a créée il y a une douzaine d'années pour créer des liens entre l'art et l'écologie. Nous avons créé le prix COAL dédié à promouvoir, reconnaître et à faire rayonner des artistes engagés sur des enjeux d'écologie, en partant effectivement de cette conviction que c'est par le sensible, par la culture, par le rapport à l'art, à la beauté que se joue finalement notre rapport à la nature et que, de ce fait, la question de l'esthétique, la question de l'émerveillement, la question de la sensibilité sont à la fois un plaidoyer mais aussi un outil de lutte. Cet outil est aussi fort que le politique et l'économique, et en ce sens il doit être porté, revalorisé.

Cette année, on a décidé de travailler plus spécifiquement sur un sujet qui est celui de la forêt, et qui est en l'occurrence un écosystème, un paysage, et surtout un lieu essentiel pour notre culture et pour notre mode de vie, avec lequel l'homme vit en lien depuis toujours. Il se trouve que la forêt est aujourd'hui devenue le symbole, le point de convergence de toutes les catastrophes environnementales contemporaines mais aussi de toutes les luttes qui agitent le monde contemporain. Il y a 13 millions d'hectares de forêts qui disparaissent chaque année sous les pressions diverses des excès de notre société : l'agriculture, le surpâturage, l'exploitation du bois, l'urbanisation. Il y a à travers le monde des pans entiers de forêt qui brûlent, on l'a vu en Californie, en Australie, en Afrique subsaharienne ; mais aussi qui meurent sur pied sous l'effet du changement climatique ou des attaques de parasites. Cela prive à la fois la faune et la flore de leur lieu de vie, mais aussi des cultures entières et des peuples qui, aujourd'hui, non seulement veulent préserver leur lieu de vie, mais font aussi de la forêt un modèle de monde à bâtir, un modèle de résistance et de culture, d'autres

manières possibles d'être, de vivre avec le vivant et de partager des territoires et des paysages [...]

Il est intéressant de se rappeler l'histoire de l'émergence des réserves artistiques. Finalement, toute l'histoire de la préservation de la nature et des cadres juridiques qui, aujourd'hui, nous permettent de protéger l'écosystème via des cadres légaux, remonte à l'histoire de la création des réserves artistiques en forêt de Fontainebleau, à l'initiative des peintres de l'école de Barbizon. Les peintres de Barbizon, les impressionnistes, se rendaient dans la forêt de Fontainebleau pour la représenter, pour la peindre. Peu à peu, les modes de gestion de cette forêt ont changé, pour des raisons, déjà, climatiques, et pour des raisons, déjà, de surproduction de bois. Il y a eu une sur-utilisation de la forêt de Fontainebleau, qui a entraîné des changements de gestion forestière et des changements de paysages. On a commencé à planter des pins, les peintres se sont indignés, et on peut finalement considérer que c'est la première fois qu'il y a un mouvement de révolte et d'indignation porté par des artistes qui se sont mobilisés. Cela a mené à la création de ces réserves artistiques en 1853, qui sont vraiment l'origine des cadres de la préservation la nature. Aujourd'hui, ces réserves existent toujours, elles sont devenues des réserves biologiques intégrales. Ce sont donc des zones de forêts qui n'ont subi aucune espèce d'intervention humaine depuis près de 170 ans. [...] Dans les productions littéraires de l'époque pour soutenir les peintres de Barbizon, notamment des textes de George Sand, on retrouve vraiment les origines de cette prise de conscience de l'effondrement en cours. Par exemple, cette phrase qui est très belle : « L'arbre disparaîtra, et la fin de la planète viendra par dessèchement, sans cataclysme nécessaire et par la faute de l'homme ». Cette phrase date de la fin du 19e siècle et contient déjà en germe toute la catastrophe à venir quant à la destruction des écosystèmes.

Je voulais parler ensuite de trois exemples, ce sont des artistes qui étaient nommés cette année au prix COAL. Chacun d'entre eux fait référence à ces paysages extrêmement transformés et montre comment l'artiste, par un certain nombre de pratiques et d'attentions, peut à la fois révéler, transmettre, voire contribuer à réparer cette destruction.

La première histoire est fascinante, on ne la connaît pas toujours. C'est celle de la destruction des paysages lors de la première guerre mondiale, dans la région de Verdun. Dans cette zone qu'on appelle la zone rouge, durant la première

guerre mondiale, les combats dans les tranchées dans tout le nord-est de la France ont été d'une telle intensité qu'il y a plus de 120 000 hectares de terres de toutes sortes qui ont été totalement détruits. On estime que les effets de ces combats représentent dix mille ans d'érosion, ça donne une idée de la force de la destruction à l'échelle géologique. La force de feu a fait fondre les minéraux, donc on a une sorte de minéralisation du sol. Les sols ont été retournés sur une profondeur de plusieurs mètres et on s'est retrouvés, après la première guerre mondiale, avec des sols jonchés, gavés de cadavres, gavés d'obus et en plus totalement incultes, totalement morts, dévitalisés de par la puissance des combats. Finalement, la seule chose qu'on a pu faire dans cette zone qui était remplie de munitions non explosées, donc extrêmement dangereuse, c'était de planter des arbres. L'Allemagne, en réparation, a planté en France des milliers voire des millions d'arbres, toujours des pins et des épicéas, qui constituent aujourd'hui toute une zone forestière dans les forêts de Verdun. Or, 100 ans plus tard, aujourd'hui, ces forêts qui étaient en partie en monoculture avec des espèces pas tout à fait adaptées, mais les seules espèces susceptibles d'investir ces terres totalement dévastées, sont aujourd'hui victimes de sécheresses à répétition et d'attaques de scolytes qui sont ces parasites xylophages qui, aujourd'hui, détruisent l'aubier des arbres et se répandent à toute vitesse sur ces arbres fragilisés. Aujourd'hui, on se retrouve donc à devoir abattre ces arbres, c'est ce qu'on appelle des coupes sanitaires. Il y a des milliers d'hectares qui sont aujourd'hui coupés à blanc pour tenter d'arrêter l'invasion des scolytes et ces pays redeviennent ces paysages totalement inhumains d'il y a 100 ans, et qui sont toujours un problème inéluctable, puisque ces terres sont toujours gorgées d'obus. La pression des incendies fait que les obus peuvent exploser, la sécheresse entraînant des risques d'incendie. On estime qu'il faudrait encore sept cents ans pour déminer l'ensemble de la zone. On se retrouve face à une situation de centaines de milliers d'hectares dont on ne sait absolument pas quoi faire. C'est très difficile d'abattre les arbres parce que les machines risqueraient de faire exploser des bombes. C'est une histoire que l'on connaît assez peu et qui est assez fascinante.

Marjolijn Dijkman (Pays-Bas) commence une résidence pour les trois prochaines années sur ce terrain avec le Vent des forêts, ce très beau projet d'art dans les territoires de la Meuse, qui présente des œuvres dans les forêts. Elle a mené un travail d'enquête, d'études, sur les cartographies anciennes, mais aussi sur le bois. Les scolytes s'attaquent à l'aubier, c'est à dire à l'extérieur de l'arbre et

ils dessinent des choses qui sont extrêmement belles. Les formes produites par les galeries des scolytes sont tout à fait fascinantes et en même temps elles font perdre toute valeur commerciale au bois. L'artiste établit un parallèle entre les tranchées de la guerre et les tranchées produites également par ces insectes. [...]

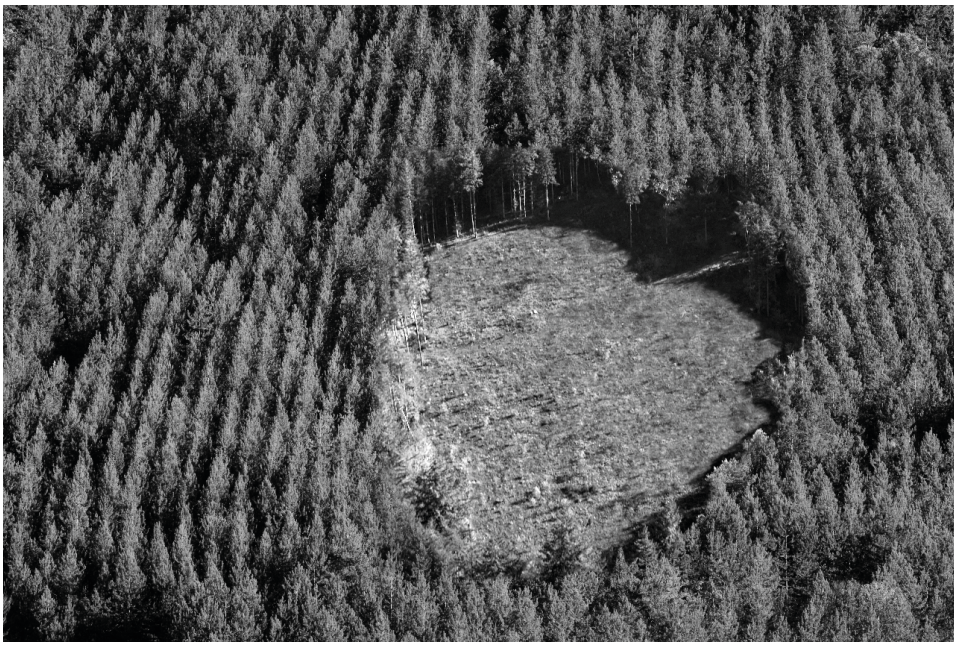
Une autre histoire est celle du collectif Fibra (Pérou), lauréat du prix COAL de cette année. Ce sont des artistes péruviennes, un trio de femmes qui travaillent autour de la forêt d'Ucayali. Là, on est face à un autre paysage, un autre écosystème qui subit des destructions massives. C'est un des plus hauts lieux de la déforestation, déforestation qui est due d'abord à l'exploitation illégale du bois de la forêt, qui est due elle-même au trafic des terres, à la production d'huile de palme et aux implantations pétrolières. Ce sont des lieux qui sont au centre de faisceaux d'attaques très diverses, extrêmement violentes. On estime que l'on perd l'équivalent de 70 000 terrains de foot de surface de forêt chaque année. En plus de ça, c'est le quatrième pays pour un classement terrible qui est celui de la violence faite aux activistes et aux personnes qui tentent de préserver leur territoire, leurs forêts, leur culture. Tout au long de l'année, des personnes sont tout simplement assassinées pour avoir voulu tenter de sauver leur terre. Ces femmes s'intéressent tout particulièrement à une communauté indigène qui s'appelle le Santa Clara d'Uchunya et qui se trouve dans cette province d'Ucayali. Elles mènent un travail de dialogue et de témoignage et elles produisent à la fois des sculptures, un travail formel avec la fibre, sur le mycélium, elles s'intéressent à ces réseaux mycorhiziens dont on sait aujourd'hui qu'ils sont des moyens de communication entre les arbres. Elles l'utilisent comme matériau de création. A travers ces outils, elles transmettent en fait la voix de ces femmes, il y a tout un travail qui est fait sur le terrain et avec ces communautés pour porter leur voix, leur histoire, leur message et créer un vrai réseau de collaboration entre les arbres, les humains, le monde vivant et tenter d'accompagner cette lutte pour la préservation de ces forêts.

Un troisième exemple de travail sur la destruction des paysages forestiers, de leur écosystème et de leurs tissus vivants est celui d'Erik Samakh, un artiste français bien connu qui vit en forêt depuis 35 ans, qui fait énormément de projets dans les espaces naturels. Pour le prix COAL 2021, il présentait ce projet, *Zones de bruit*, qui a une résonance avec ce qui aujourd'hui frappe les paysages et les écosystèmes forestiers. Il est question de l'industrialisation de la gestion forestière. Le couvert forestier, en France, est important, il est équivalent à



©Fibra Colectivo, Debosque : *desenterrando señales*, 2021. Juan Pablo Murrugarra / MAC Lima

©Érik Samakh, *Zones de bruit*, 2021



celui de l'an mil parce que, finalement, les forêts étaient bien plus dévastées entre les 14ème et 18ème siècles qu'aujourd'hui. Ce couvert forestier est plutôt dense mais se compose beaucoup de ce qu'on appelle du champ d'arbres, de la monoculture, qui n'offre aucune des qualités de la forêt, si ce n'est la production de bois, mais qui n'est finalement pas un écosystème vivant et qui, au contraire, accueille extrêmement peu de diversité biologique. C'est généralement du conifère et donc des écosystèmes très pauvres, très brefs puisque ces arbres sont renouvelés tous les trente ans. On les coupe en coupes rases, on replante, donc ce sont des écosystèmes pauvres et souvent invisibilisés. Erik Samakh propose une œuvre qui est à la fois un projet de résilience et un projet de préservation puisque, à travers le statut de son œuvre, l'idée est de récupérer des parcelles de bois d'un hectare, qu'il régénère, dans lesquelles il permet à la plante pionnière de reconquérir le terrain puis avec elle arrivent les insectes, les mammifères... Dans ces clairières de forêts mixtes et d'écosystèmes recomposés, la vie peut à nouveau s'enrichir et devient, du coup, sonore. L'étude de la biodiversité se fait principalement par le son, c'est ce qui nous permet d'avoir la vision la plus complète de l'évolution du vivant. Il crée ce qu'il appelle ses opéras biotiques, on se retrouve dans un travail de coopération avec le vivant avec une œuvre totale, visuelle, sensitive et sonore, et qui permet aussi, par le statut de l'œuvre d'art, de sanctuariser ces espaces, de les préserver de la coupe et de la destruction.

⇢ Table ronde 2 :

Les arts pour faire basculer l'écologie montagnarde sur le versant sensible ?

En quoi le milieu montagnard est-il un témoin – voire une victime – spécifique de la crise climatique ? Quelles propositions artistiques permettent de rendre sensibles les meurtrissures, les dommages irréversibles que le dérèglement climatique inflige à la montagne ?

Interventions

Un défi pour les acteurs de la montagne : faire place au sensible
Frédi Meignan

Un théâtre nomade en montagne, espace de rencontre et de mise en récit collectif des enjeux
Jérôme Cochet

Poser un geste artistique, se relier au monde
Guillaume Barborini

Paysages naturels, paysages fantômes
Julie Michel

Un défi pour les acteurs de la montagne : faire place au sensible

Frédi Meignan
Vice Président de Mountain Wilderness

Je voudrais commencer par poser quelques regards rapides sur les quelques spécificités du monde de la montagne aujourd'hui. Personnellement, je vis en montagne « habitée », mais je suis très attaché et très marqué par la montagne inhabitée, la haute montagne. Cela fait partie de mes points de repère importants.

Quelques mots sur la montagne aujourd'hui. D'abord je crois qu'on est vraiment dans une situation où on assiste à une évolution qui me semble extrêmement rapide, ce qui n'a pas toujours été le cas, extrêmement rapide dans le monde de la montagne, des prises de conscience, écologiques notamment mais aussi des questions sociétales par extension. Le réchauffement climatique est largement perçu sur une base scientifique, ou sur une base statistique, ou à travers la presse. C'est différent en montagne, que ce soit par le recul de la neige, par les glaciers qui disparaissent, par les effondrements qui sont non négligeables. Ce sont des choses vécues au quotidien par un certain nombre d'acteurs montagnards. La crise climatique est amplifiée en haute montagne. Les mesures du changement climatique sont deux fois plus élevées en haute montagne que dans le reste du monde. Les conséquences sur un territoire fragile sont fortes et impactent concrètement l'activité. Le réchauffement climatique en montagne, ce n'est pas que le rapport du GIEC. C'est déjà l'ouragan climatique qui commence à pointer le bout de son nez. On se retrouve dans cette situation étonnante. On a à la fois un rapport à la beauté de la montagne et de la haute montagne, et dans un même mouvement à l'urgence, à l'immensité et à la fragilité. De tout ça peut naître une énergie de transition, créative.

La deuxième remarque, c'est qu'on constate assez clairement une disponibilité nouvelle, je ne dis pas un mouvement mais en tout cas une disponibilité nouvelle. La succession de secousses a fait, je crois, qu'il va y avoir des réactions. Bien sûr, certaines des réactions parfois paraissent contraires : on cherche à se rassurer et à continuer comme avant, mais en même temps on s'interroge beaucoup. La toile de fond de cette interrogation est la perception de notre vulnérabilité, personnelle bien évidemment, mais aussi pour l'humanité, y compris pour le système économique et je ressens assez clairement que même ceux qui, il y a très peu d'années ou très peu de mois, étaient encore assez sûrs que pendant des décennies, cela irait, sont beaucoup moins sûrs d'eux aujourd'hui. On a le sentiment que, oui, tout peut s'arrêter. Cette disponibilité nouvelle crée des opportunités qui pourraient s'avérer vitales. Il faut regarder ce qu'il y a de singulier dans ces espaces de montagne. Si on les ramène à l'échelle du continent européen, ils comptent parmi les rares territoires non aménagés où l'humain passe, où il est invité, mais où il est assez perceptible que nous faisons partie d'une vie terrestre, que nous ne sommes pas en situation de domination, mais au contraire en situation de « faire partie de ». On est en rencontre avec la vie terrestre dans toutes ses dimensions ; la vie sauvage, car au-delà des dernières maisons habitées, nous entrons dans un domaine où l'humain n'habite pas, où il ne fait que passer. On se perçoit mieux nous-mêmes dans ce monde-là, dans cette vie terrestre. En fin de compte, quand on va en montagne, c'est une rencontre avec soi-même et avec le genre humain.

Donc, dans cette situation de crise écologique, crise sociétale, enfin de toutes les crises, la montagne est un terrain d'opportunité de rapports différents au vivant, au sauvage, à l'humain et donc à la Terre. C'est donc une richesse. Puis, en ce qui concerne le mariage de l'urgence et des possibles, il me semble que la montagne pourrait être un espace propice pour réinventer d'autres façons de vivre, pour les raisons que je viens d'évoquer. En même temps cela s'entrechoque forcément. La montagne est matricée par notre histoire collective, c'est à dire qu'on a encore un rapport de domination à la montagne, dans l'aménagement du territoire. On va remodeler les montagnes, dans les termes des pratiquants du XXème siècle, on va « vaincre » la montagne, on part « à la conquête » de la montagne, ou on réduit la montagne à un terrain de jeu ou de tourisme. Bref, on est encore très marqués par toute cette démarche du genre humain, qui est de tenter de s'affranchir des lois naturelles. On est encore dans un rapport de domination, d'extériorité, comme si nous étions des extraterrestres sur terre, dans un rapport

de supériorité et de volonté de maîtriser les choses. C'est typique du XXème siècle. Dans ce cadre-là, j'ai envie de me battre pour réhabiliter le sensible. Il est évident que, quand on parle du sensible dans la vie quotidienne, dans la vie courante, c'est encore une marque de faiblesse, c'est un peu à contrepied des « gagneurs », comme on disait il y a quelques temps, ou des gens qui allaient maîtriser la planète. Aujourd'hui, cette question du sensible, des sensibilités, des cinq sens devient peut-être un atout extraordinaire qui peut amener au regard, à la compréhension, à la coopération plutôt qu'à la compétition sur tous les plans. Il y a là des points d'appui possibles. Je crois que les conditions existent pour qu'on essaie de réinventer en quelque sorte une symbiose.

Dans les territoires de montagne, il y a besoin d'être à la fois très concrets : qu'est-ce qu'on change, qu'est-ce qu'on met en œuvre ? Quelles initiatives ? Quels engagements ? Et il y a besoin, en même temps, de prendre du recul. Il y a cette disponibilité pour ça : on n'est pas simplement les mains dans la terre ou la tête dans les étoiles, on peut être dans les deux, et je pense que les conditions existent pour que ça marche, c'est à dire de réinterroger le sens, ou l'essence de ce que nous faisons. La disponibilité dont je parlais tout à l'heure porte sur le besoin de comprendre, de faire, le besoin d'équilibre, le besoin d'harmonie. Il faut qu'on se réinterroge collectivement parce que parfois, on a nos habitudes, nos ancrages, et on travaille beaucoup en silos. Je sors d'un stage de formation des gardiens de refuges et on peut se dire que les refuges peuvent être des lieux où l'on s'interroge sur nos modes de vie, sur l'ouverture à tous, sur la question des cinq sens.

Sur la place de l'artistique dans ce débat : je ne pense pas que les artistes vont sauver le monde, par contre je pense que les artistes peuvent nourrir le monde, et surtout quand on sent une disponibilité au mouvement. Pour revenir aux refuges, l'idée qui est en train de se développer est celle de lieux pas seulement destinés à nourrir et à héberger, mais de lieux dans lesquels les enfants, les adultes pourraient stimuler les cinq sens humains avec l'intervention, pourquoi pas, des gens du monde de la montagne (guides, accompagnateurs) mais pas seulement. Les photographes, les poètes, les astronomes, les écrivains ont leur mot à dire. Les expériences se développent sur des moments de lecture dans les refuges, des moments où, en fin de compte, on explore une autre relation à ces territoires de montagne et qui, aujourd'hui, dans le cadre des débats sur la transition, mériteraient d'être mis sur le devant de la scène.

L'amorce de la transition est là, avec le danger de ne faire de la transition qu'une transposition. [...] L'ensemble des acteurs, y compris ceux qui étaient en opposition, manifestent une volonté de travailler ensemble. C'est une opportunité assez extraordinaire pour arriver à faire émerger ce qui, justement, pousse dans la société, et qu'on peut cultiver. Si cela peut nous aider à sortir un peu des clivages, des silos, ou des lobbys, de faire émerger quelque chose qui touche à la beauté de la montagne, j'ai envie d'être optimiste. Je me dis qu'il y a là une opportunité, ce serait vraiment dommage de ne pas la cultiver.

Un théâtre nomade en montagne, espace de rencontre et de mise en récit collectif des enjeux

Jérôme Cochet
Metteur en scène, comédien, Cie Les Non Alignés

La compagnie des Non Alignés a créé plusieurs spectacles qui sont vraiment très liés à la montagne et à ses enjeux, et notamment à la question de la transition mais pas seulement. La compagnie s'intéresse à ces questions de mutation de l'écosystème montagnard mais joue aussi d'autres spectacles plus participatifs, dont le but est vraiment de faire se rencontrer les gens de ces territoires. Nous travaillons à la fois en termes d'enjeux et en termes de modes de rencontre. Je vais vous présenter *Terres d'en-haut* et *Mort d'une montagne*, qui sont les deux grands axes qu'on a tracés dans les massifs ces deux ou trois dernières années, et qui sont un peu les portes d'entrée du théâtre auquel je crois concernant toutes ces problématiques.

Il y a trois ans, je suis parti du constat qu'il y avait assez peu de théâtre en montagne. C'est un milieu dont j'étais familier, j'étais déjà très lié aux sports de montagne, je vivais déjà au pied des montagnes. Dans toutes ces questions de mutation du milieu de la montagne, dans ces questions de changement climatique, d'évolution des pratiques, je m'interrogeais sur ce que je pouvais apporter. Il y avait beaucoup de représentations en montagne, des artistes qui circulaient en résidence, en représentation, qui venaient jouer des formes mais pas un théâtre directement aux prises avec la montagne, qui se faisait sur le territoire avec les gens et sur les sujets de la montagne, soit sur les sujets écologiques, soit sur des sujets plus techniques : l'alpinisme, les courses en montagne, les sports de montagne… Du coup, on s'est engouffré là-dedans en faisant des premières propositions, des premières tentatives, et puis, petit à

petit, les choses se sont mises en place. On a commencé à inventer un théâtre en commençant de rien, un théâtre qui pouvait s'inscrire à la fois dans ces lieux-là et dans cette thématique-là.

Le premier spectacle qu'on a fait s'appelle *Terres d'en-haut*, c'est un spectacle qui est en fait un grand processus documentaire. L'idée était d'arriver dans un massif de montagne qui devenait sujet d'étude, et on a commencé dans le massif de Belledonne. L'idée était de se poser en tant qu'équipe artistique ne connaissant pas forcément le territoire, avec des gens très liés au domaine de la montagne et des gens qui en étaient plus éloignés et de dire : on est là, sur le terrain et on va passer trois, quatre semaines de présence sur place et inventer un spectacle où tout va venir du terrain. On arrive juste avec une sorte de méthodologie et on va faire des balades sur le terrain, des rencontres avec les gens, de l'écriture de scènes un peu problématisées, et on ne va pas être dans une posture d'artistes qui posent un geste sur le territoire. On va arriver les mains vides et forts de qui on est, de ce qu'on sait faire. A partir de ce qu'on découvre, on va faire un spectacle : *Terres d'en-haut*. Belledonne, ça a été le premier volet de cette aventure. On a été en Belledonne pendant trois semaines et on a déployé quatre protocoles d'enquête qui étaient : des balades où les artistes allaient découvrir le territoire en faisant une grande randonnée sur un parcours défini ; la raconter en faisant une scène de théâtre avec des entretiens où on rencontrait beaucoup de gens, des habitants, des acteurs du territoire, aussi bien scientifiques, agriculteurs, bergers, touristes que Grenoblois en week-end... La troisième méthode d'enquête était un chœur public de Belledonne où on récoltait cent définitions du massif, qui formaient un grand panorama de tout ce qui se disait sur Belledonne, du positif et du négatif, du problématisé et du naïf... Et puis tout ça convergeait vers une scène finale qu'on joue avec le public, scène qu'on appelle la controverse. Là, inspirés par les problématiques qui animent le territoire, on écrit une grande scène de débat public qui se passe dans un cadre institutionnel. C'est une scène qui se passe à la mairie d'un village fictif. On invite, au travers d'une petite scène de fiction, les gens à entrer dans la participation, dans le débat. Le spectacle, comme ça, fait une sorte de grand arc où on part vraiment des comédiens et on finit par tous jouer ensemble avec le public en essayant de poser des principes de mise à l'écoute de toutes les problématiques du territoire et de mise en bienveillance avec tous les points de vue. En général, on sort de ce spectacle en ayant fait une grande traversée du territoire, en ayant appris plein de choses et en étant agité de plein de questions.

Je ne suis pas du tout pour un théâtre militant qui donnerait des clés, ou qui dirait : voilà, il faut faire comme ça. En général, on sort plus questionné de nos spectacles qu'avec des réponses, et on en sort surtout plus questionné à l'endroit où on pensait avoir des certitudes. C'est un mode qui m'est cher. Le premier spectacle était donc vraiment un spectacle documentaire, on produit un objet qui est du théâtre, qui est participatif, qui est vivant mais dont le contenu provient vraiment du terrain, la thématique vient vraiment du lien avec les gens.

Par contre, on a fait récemment un deuxième spectacle qui s'appelle *Mort d'une montagne*, où on a agité les mêmes méthodes documentaires, mais pour créer un spectacle de fiction, c'est à dire raconter une histoire montagnarde. Là, on a inventé les personnages, on a inventé des situations, on a inventé toute une histoire. C'est un projet qui n'est pas encore terminé, qu'on a commencé l'année dernière. On est vraiment parti d'une problématique très précise, ces questions d'écroulement de la montagne avec le réchauffement climatique, la fonte du permafrost, le bouleversement des courses d'altitude, les mutations dans l'économie liée au tourisme et on s'est très fortement inspiré d'un des effondrements de la Meije, il y a quelques années, qui avait mis à l'arrêt une partie des courses autour de la Bérarde. On est parti en enquête rencontrer des guides, rencontrer des clients, rencontrer des acteurs du territoire, rencontrer le Parc… pour écrire une grande fiction. On déploie là plusieurs strates. Il y a un objet « aventure » puisque c'est une histoire de montagne comme on les connaît, avec des gens qui partent en montagne faire une course, qui partent à l'aventure. On a un aspect aussi documentaire avec toutes ces questions dont j'ai parlé dans l'autre spectacle, qui est vraiment de rendre compte du point de vue de tous. Et on a un aspect plus philosophique et métaphysique où on déploie une forme de poétique sur la question de ces montagnes qui s'effondrent autour de nous, et sur le questionnement profond que le fait de voir tomber les montagnes peut animer en nous. Les montagnes sont ces objets censés nous survivre, censés être là pour toujours, et en fait on est à un point de rupture où on voit des glaciers disparaître, les montagnes qui s'écroulent lors des étés caniculaires. Ce deuxième spectacle déploie toutes ces couches de récits par lesquelles on peut poser un geste artistique, et en même temps faire dialoguer des mondes. Avec ce spectacle, on s'efforce vraiment de jouer dans des salles de théâtre aussi bien que dans des refuges, aussi bien que dans des auberges, et dans des campings, et on va aussi bien rencontrer des publics qui sont des gens de culture qui ne connaissent rien à la montagne, qui vont au théâtre, que des gens qu'on rencontre sur le terrain,

par exemple à la fête des guides à la Bérarde l'été dernier. On a joué devant des gens qui sont purement montagnards et qui, pour certains, n'étaient jamais allés au théâtre. Au-delà des objets artistiques, du discours qu'ils portent, des enjeux qu'ils amènent qui sont importants, ce qui importe, ce sont les rencontres qu'on peut inventer, et le fait de faire se rencontrer des mondes au travers du théâtre qu'on essaie de créer.

Poser un geste artistique, se relier au monde

Guillaume Barborini
Artiste plasticien

Ma pratique artistique consiste à poser des gestes. Il y a cette idée de déplier des gestes, des manières d'interagir avec des territoires et de faire en sorte que ces gestes soient à mon échelle, assez fragiles, attentifs aux choses, et cosignés avec ces territoires, par rapport notamment à un aménagement dévorant. L'idée est d'être plus dans un rapport à l'expérience qu'à la consommation de ces terrains. La montagne n'est pas vraiment mon sujet, je n'ai d'ailleurs pas vraiment de sujets, plutôt des envies de gestes qui, petit à petit, vont instaurer des rapports aux choses, et, de là, font remonter à la surface des choses qui pourraient être des sujets ou des problématiques.

La montagne, je l'ai croisée dans le cadre d'une résidence d'une semaine l'été dernier. C'est donc un programme initié par L'Envers des pentes qui invite chaque année huit artistes, chacun pendant une semaine, dans huit refuges du massif des Ecrins. Je suis allé dans cette résidence, qui était sur un temps assez dense, avec appétit bien sûr, et en même temps avec quelques doutes, justement dans le fait d'aborder la montagne dans la mesure où il y avait peut-être quelque chose qui était de l'ordre d'une séduction de ces espaces, où quelque chose de prenant, peut-être de spectaculaire, dont je crois qu'il faut un peu se méfier en termes d'image. Cela pouvait susciter des images faciles, dont on pouvait facilement se retrouver prisonnier. J'avais ce premier doute. Et le second, qui était peut-être plus prégnant, c'était que dans la mesure où mon travail consiste à poser des gestes, la montagne m'apparaissait comme un espace où tout serait exacerbé, où tout est en équilibre, et c'est un équilibre précaire. De là, j'avais assez peur de poser le moindre geste, en me disant qu'il allait avoir des conséquences

qui pouvaient me dépasser. J'avais en tête la fin du livre *Le Mont analogue*, de René Daumal. Pour résumer le passage, c'est un personnage qui, dans la montagne, va tuer, pour se nourrir, un rat de roches, et par des réactions en chaîne, cette mort du rat va déclencher l'effondrement de tout un pan de montagne. En montant au refuge, j'avais un peu ça en tête : « Fais attention, Guillaume », l'idée que tout est en équilibre précaire, que tout est sur le fil, tout est en interconnexion également.

Donc je suis monté au refuge avec à peu près quatre kilos de ficelle (la place que j'avais dans mon sac) avec cette envie de tisser des liens, et de venir nouer des choses entre elles. Je ne sais pas encore si c'est le projet final, qui s'appelle *Trente-deux pierres pour doubler l'équilibre*. Un geste initial a été suscité avec ce lieu qui était une sorte de plateforme au milieu de la pente où j'ai construit un cairn qui pourrait être une sorte d'alter ego, un cairn plus ou moins aux dimensions de mon corps, et l'idée était, pierre après pierre, de venir leur instaurer des sortes de fixations qui allaient permettre à la fois de susciter un déplacement de ce cairn, mais aussi de nouer ces pierres entre elles. Dans un second temps, l'idée était d'essaimer le cairn à travers un pierrier, sur une sorte de ligne plus ou moins droite, et de venir relier ces pierres entre elles, avec l'idée d'une sorte de cordée, mais une cordée très fragile, où la moindre pierre tombant allait déclencher la chute de toutes les autres, encore dans ce système de réaction en chaîne, avec quelque chose qui était de l'ordre à la fois de la cordée mais aussi d'une forme de piège ou d'un signal d'alarme, qui mécaniquement allait se signaler et traverser le pierrier de chute de pierre en chute de pierre. Le dernier temps consistait à prendre en charge un éboulement de ces trente-deux pierres, de faire dégringoler la montagne doucement avec, dans un premier temps, ces pierres toujours reliées entre elles, qui venaient à dessiner des formes de constellations, mais petit à petit, l'ensemble s'emmêlant, on avait plus un tas de pierres qui s'amalgamait et en revenait à une sorte de cairn.

Ce projet a donné lieu à des vidéos. L'idée était de suivre tout ce qui pouvait être de l'ordre des intuitions, d'utiliser ces quelques pierres comme une sorte de vocabulaire minimal à travers lequel, peut-être, on pouvait sous-entendre certains rapports à l'effondrement, et aux liens qui unissent les choses entre elles. Ces vidéos ont donné naissance à un texte qui, d'après moi, est peut-être plus important que les vidéos.

J'ai réalisé une autre vidéo qui montre ce geste très simple consistant à dévider ces kilomètres de ficelle que j'avais préalablement enduits de cendres - avec les cendres du refuge - avec l'idée que cette pelote de ficelles, c'est peut-être aussi une petite planète qui s'emballe et qui va s'accélérer dans ses rotations, et en s'accélérant dans cette rotation, creuser la neige. Il y avait ces frottements qui s'accéléraient aussi et la pelote pouvait peut-être prendre feu à un moment donné. Il y avait l'idée d'une sorte d'image d'un rapport à un réchauffement et en même temps cette boule qui ne va plus devenir qu'une forme de graffiti noir sur la neige blanche et puis devenir un lien, simplement une ficelle sans attache.

Tout ça, ce sont presque plus des interprétations des gestes que j'ai déployés là-bas. Je ne sais pas encore exactement ce qu'ils sont, mais en présentant ce projet, quand j'essaie d'écrire quelques lignes là-dessus, je me dis aussi que c'est une sorte d'alerte à tous nos incendies, mais aussi un pétard mouillé. Un pétard mouillé parce que je me rends compte que c'est assez dérisoire de faire ça et que la position un peu inconfortable dans laquelle je me trouve par rapport à ces enjeux écologiques (mais sans doute d'autres artistes aussi) c'est le fait de ne pas pouvoir ne pas en tenir compte dans la mesure où il y a à présent une sorte d'injonction à les évoquer et en même temps une difficulté à être un tant soit peu efficace par rapport à ces questions-là. Et en même temps, je ne sais pas si l'efficacité, c'est ce qu'on demande vraiment à l'art, dans la mesure où je ne crois pas qu'il opère de manière immédiate, mais plus, peut-être, par infusion, enfin par d'autres voies qui sont très différentes.

A la question « que peut faire l'art par rapport à tout ça ? », il est délicat de répondre parce que j'ai l'impression que la réponse implique un vocabulaire qui n'est pas forcément le vocabulaire de l'art. La seule chose à laquelle j'ai un peu pensé, c'est que face à ces moments très visuels de ces crises que sont ces incendies géants, ces effondrements de montagne qui nous subjuguent, qui ont quelque chose de spectaculaire qui fait aussi qu'on y assiste comme à un spectacle, donc avec une certaine distance, il y a peut-être un travail à faire sur la manière de relier cette situation qui nous dépasse à nos vies vécues et de rendre une cohésion au monde. Cela rejoint le travail de Marjolijn Dijkman, et cette manière de venir connecter des batailles de la première Guerre Mondiale à quelques centimètres carrés que vont être le creusement des scolytes, à ces milliers d'hectares de forêt qui sont abattus. C'est donc dans un entremêlement des différentes échelles qu'il y a peut-être une sorte de pertinence à trouver. Je

voulais rapidement évoquer aussi la première chose à laquelle j'avais pensé par rapport à ces problématiques : c'était à Jean Giono. J'ai vraiment l'impression que dans son langage, il y a cette manière de parler avec les mêmes mots d'une montagne, d'un épi de blé et d'un humain. Il y a quelque chose qui se joue sur cette mise en cohésion d'un monde.



© Guillaume Barborini, images extraites de la vidéo *Incendie*, 2021. Résidence de création *L'Envers des pentes* , 2020

Paysages naturels, paysages fantômes

Julie Michel
Directrice adjointe du CAIRN, Centre d'art contemporain de Digne-les-Bains

Mon intervention se structure en partie autour de certains artistes invités par le CAIRN. Quand vous m'avez proposé de participer à cette table ronde, j'ai tout de suite pensé à un projet, que j'apprécie beaucoup, d'un artiste qui s'appelle Sylvain Gouraud et qui est intervenu à Digne en résidence en 2019. J'ai plutôt envie de faire un focus sur ce projet, et de l'explorer. Mais avant d'entrer dans ce projet, je voudrais dire un mot du CAIRN pour situer un peu le contexte.

Le CAIRN, c'est un nom assez parlant qui fait référence au vocabulaire de la marche et de la montagne, et c'est aussi un acronyme fondateur puisqu'il signifie Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature. Il est né en 1998 d'un partenariat assez singulier, à l'initiative du musée Gassendi et de la réserve géologique de Haute Provence, qui est en fait la première réserve européenne géologique, créée en 1984. La spécificité du CAIRN, qui est donc une sorte de laboratoire artistique en montagne, est de présenter des productions et des créations à petite échelle dans cet espace d'exposition, mais également sur un territoire beaucoup plus vaste, qui est justement celui de la réserve géologique de Haute-Provence, mais qui aujourd'hui se nomme Unesco Géoparc, puisque une partie de ce territoire a été labellisée en 2011. Ce laboratoire a permis la production de plus d'une centaine d'œuvres dans les montagnes qui ont, au fil du temps, rejoint la collection du musée Gassendi. Le musée Gassendi est un musée départemental, un musée mixte qui hérite d'une double collection : une collection à la fois de beaux-arts avec un certain nombre de peintures paysagères, notamment de Provence, mais également des collections scientifiques avec

beaucoup de pièces qui proviennent de la montagne comme des fossiles, des herbiers mais également des animaux naturalisés. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est que cette double vocation à la fois artistique et scientifique des collections a été revendiquée par la conservatrice du musée Gassendi, Nadine Gomez-Passamar, qui est également directrice du CAIRN. Dans son projet muséographique, elle a revendiqué cette double vocation en s'appuyant sur deux modèles spécifiques. Le premier, c'est le modèle du cabinet de curiosités, qui cristallise d'une certaine manière ce qui se joue à l'échelle plus large du musée. Cette notion de cabinet de curiosités est intéressante parce qu'elle a permis d'insister sur une forme de transdisciplinarité et aussi de résister à une certaine séparation moderne des savoirs. Le deuxième modèle important sur lequel elle va baser son projet, c'est celui de l'écomusée avec les spécificités à la fois historiques, culturelles et scientifiques du territoire.

Encore un petit mot biographique concernant la conservatrice, qui permet de comprendre ce projet scientifique et culturel qui va aboutir notamment à la création du CAIRN à la fin des années 90 : elle est géologue de formation, elle a participé notamment à la création de cette réserve naturelle protégée, elle connaît très bien ce territoire puisqu'elle l'a cartographié, et par ailleurs elle a été formée à l'écomusée du Creusot, qui était une structure assez pionnière en la matière.

On est dans un territoire où cette question de l'extinction des espèces est à la fois extrêmement abstraite et en même temps assez concrète, puisqu'elle est lisible à même la roche, et qu'elle façonne finalement le quotidien des paysages qu'on traverse. Une œuvre emblématique pour le CAIRN, ce sont bien sûr les *Refuges d'art*. En deux mots, c'est une œuvre itinéraire puisque c'est un parcours de 150 km qui permet de relier à pied six refuges, dans lesquels Andy Goldsworthy, l'auteur des *Refuges d'art*, a positionné à chaque fois une sculpture et dans lesquels les randonneurs peuvent dormir. Donc on relie à pied ces refuges et également les trois sentinelles, qui viennent baliser ce territoire protégé. Ces refuges ont permis la réhabilitation d'anciennes ruines, et c'est un hommage à l'architecture vernaculaire et à la ruralité bien sûr, puisqu'ils façonnaient la région au début du siècle dernier. C'est aussi une sorte d'hommage aux fantômes locaux et passés du territoire.

Je fais un saut de vingt ans dans le temps pour vous parler du projet de Sylvain Gouraud. Ce projet s'intitule *La Vallée partagée*. Il a travaillé sur le site de l'Estoublaisse, qui est une vallée située à une quarantaine de minutes au sud de Digne, près d'un petit village qui s'appelle Majastres. C'est un site que Sylvain Gouraud connaît bien puisqu'il y vient depuis plusieurs années de manière régulière. Son projet est parti d'une image d'un paysage naturel qu'il va tenter de démonter à travers sa résidence-enquête. Il écrivait dans sa note d'intention (et c'est assez parlant) : « Un paysage naturel, qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Les arbres ? Ils ont été plantés dans les années 60 pour tenir la montagne. Le ruisseau ? Il est entretenu par la société de pêche qui cultive ses alevins. Les prairies alors ? Mais elles n'existent que parce qu'Alain le berger y fait paître ses brebis, empêchant les prunelliers de gagner du terrain. Ce paysage qui nous semble vide et sauvage lorsqu'on arrive dans la vallée est en fait habité par de multiples âmes humaines et non humaines qui contribuent, chacune selon son intérêt, à façonner ce paysage. Pour autant, peut-on parler de paysage artificiel ? Cette distinction entre le naturel et l'artificiel est mal posée, elle ne nous permet pas de comprendre le monde qui nous entoure. Pour sortir de cette vision moderne, il nous faut le décrire autrement, avec d'autres codes et d'autres grilles de lecture ». Et c'est justement cette nouvelle grille de lecture qui va incarner très matériellement son projet, puisque cette première image, ce panorama, va être littéralement mis en grille, et que toutes les interrogations qui sont là posées par écrit vont être redéployées à l'occasion de la restitution de son travail, qui va se dérouler en deux parties : le premier moment, où Sylvain va proposer une balade découverte dans ce paysage et notamment en compagnie d'une botaniste du Parc du Verdon, qui nous permettra d'explorer, de découvrir un certain nombre d'espèces endémiques de plantes et de papillons, et une deuxième partie de restitution qui va se passer sur la place du village, où Sylvain Gouraud va déployer le fil de ses enquêtes en retournant une à une les images bien fixes et plutôt dépeuplées de ce premier panorama, pour nous proposer une seconde grille qui va être une grille beaucoup plus fragmentaire, mais aussi plus complexe.

D'autres images vont finalement révéler la manière dont ce paysage a été, et est toujours façonné par les humains et les non-humains, et la manière dont ce village est relié au reste du monde. Ce jour-là on apprendra notamment que Majastres est à la fois relié à la Chine, à la Nouvelle-Zélande et à Bruxelles, notamment par le biais de la politique agricole commune. On apprendra par



©Sylvain Gouraud, panorama vallée de l'Estoublaisse. *La vallée partagée*, résidence Cairn, 2018

exemple que les moutons de Majastres voient leur laine rejoindre la Chine par containers pour être lavée et traitée avant de revenir en France sous la forme de fils ou de pulls, ce qui permet de contrer les normes européennes beaucoup plus strictes en termes de pollution des eaux. C'est un projet qui réhabilite très pragmatiquement, à travers l'enquête, les caractéristiques écologiques et la géopolitique qui prend part à ces lieux.

Ce qui m'intéresse dans ce projet, c'est qu'on passe vraiment d'une certaine contemplation assez pittoresque, distancielle, sublime, d'un paysage à une exploration du territoire et une compréhension fine des enjeux qui l'habitent. Dans ce projet, il y a cette idée que si ce beau territoire protégé peut tenir aujourd'hui, c'est aussi parce que d'autres territoires, par exemple ici en Chine, peuvent être pollués, et ça pose la question du coût de ces paysages préservés, et cela croise des questions qui sont liées à une forme d'impérialisme européen, au néocolonialisme aussi. Tout l'intérêt du travail de Sylvain Gouraud, c'est de révéler tous ces autres territoires-fantômes dont nos territoires protégés dépendent en partie. Je fais une petite parenthèse pour préciser que cette expression de territoire-fantôme, dont je ne suis pas du tout la première à parler, s'inspire d'une notion historiographique développée par un historien qui s'appelle Kenneth Pomeranz, qui a développé cette notion d'hectares-fantômes pour désigner la façon dont la Grande-Bretagne de la révolution industrielle, comme d'autres économies du monde après elle, a intégré à sa sphère d'influence des terres qui lui manquaient pour maintenir son train de vie comme elle l'entendait. Ce projet prolonge et actualise d'une certaine manière un geste qui a pu être porté par les artistes « fondateurs » du CAIRN, comme Andy Goldsworthy, qui était dans une évocation des fantômes locaux du passé. Mais chez Sylvain Gouraud par exemple, ça se complique un peu. On est dans une forme, non plus de diachronie des fantômes, mais de synchronie puisque ces fantômes accompagnent la présence même de nos territoires, fantômes que tout son projet, finalement, s'attache à rendre visible et à révéler. Voilà une proposition artistique qui permet de rendre sensibles les meurtrissures, les dommages irréversibles que le dérèglement climatique inflige à la montagne, mais ce qui est intéressant, c'est qu'il le fait en se déplaçant, puisque il se joue quelque chose ici mais aussi peut-être et surtout ailleurs, avec la question des effets sur d'autres paysages lointains géographiquement.

⇢ Pour tenter de conclure…

Accueillir, situer, partager le récit

Philippe Teillet
Enseignant-chercheur

Ces sujets sont passionnants et je pense que tous les thèmes que vous avez rappelés, sur lesquels j'ai un peu travaillé, sont bousculés et sont amenés à être complètement revisités, si vraiment on prend en compte les enjeux, les urgences climatiques pour employer ici un des termes utilisés pour décrire cette demi-journée. Il y a beaucoup de questions très riches, très stimulantes, il y a des questions de sens qui sont posées, et en même temps il y a beaucoup de gravité. Le dernier document du GIEC montre qu'on a de nouveau franchi un échelon de plus dans cette gravité. C'est souvent d'ailleurs le cas quand on travaille sur des questions politiques, d'avoir des sujets à la fois passionnants et dramatiques. On a parlé des guerres, de totalitarisme ou des transitions post-totalitaires comme ça a été le cas à propos de Tchernobyl. Je pense aussi au conflit israélo-palestinien qui est un conflit, j'ose à peine le dire, passionnant à étudier et en même temps, dont on voit tous les jours que là aussi, on franchit des étapes de plus dans la gravité, avec le sentiment d'être face à quelque chose qui est une bombe à retardement dont l'explosion se rapproche sans cesse. Donc on est sans arrêt pris par cette tension.

Baptiste Lanaspèze l'a rappelé, dans l'histoire de la philosophie de l'écologie, on a commencé plutôt par le sentiment de renaissance, d'un accès à de nouvelles Lumières, à une nouvelle cosmologie. On n'était pas, comme aujourd'hui, dans cette vive inquiétude, dans des réflexions sur l'effondrement, qui alimentent aussi des publications. Il y a beaucoup de choses qui s'écrivent et qui se publient à ce sujet, mais il a bien fait de rappeler cet enthousiasme qui était le sien pour découvrir et faire découvrir cette philosophie de l'écologie, et qui l'anime encore aujourd'hui, parce qu'il y a effectivement ici de quoi repenser tout un ensemble de questions, d'enjeux, différemment, et de franchir une étape intellectuelle sensible. Frédi Meignan l'a dit aussi, au fond il sent que quelque chose est en train d'émerger, une énergie créative ou créatrice, une disponibilité pour de nouvelles actions et de nouveaux discours.

Pour ma part, j'ai retenu deux axes de questionnement qui m'ont semblé traverser les tables rondes : l'un du côté du sensible, ce qui ne va pas être très surprenant, et l'autre, pas plus surprenant d'ailleurs, du côté des récits.

Du côté du sensible, il m'a semblé qu'il y avait ici trois paradoxes qui étaient apparus durant nos échanges. Un paradoxe que j'ai repris de ce qu'a dit Baptiste Lanaspèze en ouverture, qui évoquait une renaissance intellectuelle, de nouvelles Lumières. Je crois qu'il y a d'abord un paradoxe que j'appellerai un paradoxe biologique. Par rapport, justement, aux Lumières anciennes et à des révolutions coperniciennes, je pense que ce que nous éprouvons actuellement n'a pas qu'une simple dimension intellectuelle. Ce qui est en jeu, c'est du vivant, aujourd'hui, c'est du vivant non humain, bien sûr, la nature, mais du vivant humain, et la relation que nous avons à ce non-humain, donc à tout ce vivant dont nous faisons partie. Il ne s'agit pas simplement de changer notre conception de notre place dans l'univers, ce n'est pas la révolution copernicienne et, on l'a dit à plusieurs reprises, ce n'est pas seulement scientifique, ce n'est pas simplement des statistiques et des données. Il y a un besoin de sensibiliser, il semble que le sensible soit au fond notre cible, ou la cible de projets artistiques. Il faut, on l'a dit, cultiver le vivant. Il y a donc quelque part du vivant qui est en cause, mais comme si nous n'étions plus vraiment vivants et qu'il fallait nous réanimer, au fond, nous rendre à nouveau vivants pour être à nouveau sensibles à ce qui se passe actuellement, ce qui est très curieux, comme situation. C'est là où il y a à mon avis du paradoxe : il y a une forme d'anesthésie puisqu'il faut re-sensibiliser ce vivant qui est touché ici.

Le deuxième paradoxe est un paradoxe réflexif et qui tient au fait que ces territoires sont inhumains pour des raisons humaines. L'humain est à la fois victime et cause de la situation. On ne sait plus très bien au juste, dans ce cercle vicieux de l'auteur-victime, ce qui est humain ou inhumain, et on voit en même temps une forme d'adaptation, de survie d'une nature qui reprend ses droits et on va essayer de faire face à tout cela, non pas comme on le faisait auparavant, d'une façon dominatrice, mais d'une façon beaucoup plus modeste, parce qu'on a appris quelque chose de cette situation.

Il y a un troisième paradoxe, qui est un paradoxe que je dirais artistique. Le sensible est tellement touché parfois, en tout cas chez des artistes, qu'il y a un effet de sidération qui, comme cela a été dit, peut conduire à du silence, c'est-à-dire au fond à ne rien dire, ou plutôt que d'écrire un nouveau récit, de retrouver des récits, dans une position beaucoup plus modeste. Les artistes, qui ont parfois eu tendance à essayer d'être à l'avant-garde, de préfigurer, de voir des évolutions, de dénoncer par avance, sont ici ramenés à des positions plus modestes. On a parlé aussi de hauteur de soi, de hauteur d'homme avec un effort pour lutter contre la sidération. Si on est sidéré, on n'est plus créateur, on est paralysé. Il y a ici ce que j'appelle ce paradoxe artistique.

Le second point est ce point important des récits. Là encore, je vous propose trois éléments. Le premier, c'est sur ce qui fait récit, donc ce que sont les récits, au fond. Le deuxième point porterait sur qui fait récit ? Qui sont les auteurs des récits ? Et le troisième point serait : que fait un récit ? Quelles sont les suites du récit ? Quels sont les changements ?

D'abord, ce qui fait récit. Est-ce que c'est la littérature qui reprend un ascendant ici ? Est-ce que ce sont les arts visuels qui donnent à voir des choses ? Est-ce que ce sont des spectacles vivants ? Toutes ces disciplines (je n'ai bien sûr pas tout cité) sont plus ou moins intensément mobilisées dans ces questions. Et puis, à quelles occasions ? Est-ce que c'est à l'occasion de festivals et d'événements ou est-ce que c'est une activité ou une production artistique tout au long d'une carrière ? On a parlé de projets artistiques qui se déroulent sur des décennies voire des siècles. Ce qui fait récit, aussi, c'est une interrogation sur le fond. Un de mes anciens collègues de Sciences Po Grenoble, Pierre Favre, disait « comprendre le monde pour le changer ». Il parlait de la science politique et, au fond, on est à peu près ici dans les mêmes questions, c'est à dire qu'il s'agit à la

fois de comprendre, et de comprendre pour changer, pour donner une piste de résolution d'un problème et être éventuellement capable de mobiliser sur ce que fait un récit. Pour terminer sur ce qui fait récit, il y a beaucoup d'éléments relatifs aux alertes, peut-être à des postures de lanceurs d'alerte, mais aussi de critiques, de dénonciations, en ajoutant aussi des capacités d'être dans la reconstruction, pour changer les choses, pas simplement dans une forme de dénonciation un peu abrupte, mais dans l'idée d'une responsabilité au fond de ce qui fait récit. Le récit doit nous amener à être responsable. Je pensais aussi à ce que Camus avait écrit sur *L'Homme révolté*, une espèce de conscience du rôle politique de l'artiste, de sa place dans les révolutions nécessaire, ou ce qu'Amitav Ghosh a pu dire sur le fait que, longtemps, les artistes se sont développés en même temps que le développement industriel et sans trouver beaucoup à redire à cela, dans une espèce d'autonomie des milieux artistiques. Il y a besoin peut-être de re-responsabiliser et de retrouver le récit par cette conscience d'une responsabilité, d'une participation.

Sur le deuxième point : qui fait récit ? On a entendu ici beaucoup d'artistes, mais pas seulement, il y a eu d'autres types de paroles, d'accompagnateurs d'artistes ou de partenaires d'artistes. Ces artistes, que l'on a évoqués, situés dans ces espaces sont, me semble-t-il, des artistes qui travaillent à une nouvelle identité. Il y a quelque chose d'une reconstruction de l'identité artistique. Hélène Schmutz a parlé d'artialisation ou d'artivistes, des termes nouveaux pour évoquer une nouvelle activité. On sent qu'il y a quelque chose de l'ordre de la redéfinition de ce qu'est un artiste. Mais en regardant tout ça d'un peu loin, en essayant d'intervenir sur des enjeux climatiques notamment, ou environnementaux, les activités artistiques sont aussi amenées à évoluer. On a parlé des militants, des artistes militants. Il y a quelque chose ici à réinventer. On peut revenir sur les engagements d'artistes dans le passé car ces questions-là ne sont pas tout à fait neuves même si les causes sont relativement nouvelles aujourd'hui. Il me semble qu'une grande partie des débats pourrait toucher à la façon de diffuser cette capacité à faire récit. C'est à dire que les artistes ou les scientifiques ne soient pas les seuls à faire récit et que les personnes, que les individus aussi soient capables de mettre en récit ce qui se passe.

Mon troisième et dernier point : que fait un récit ? Quelle suite peut-on attendre de cette activité de mise en récit, ou de travail sur des récits ? Il y a ici une vieille ambition des politiques culturelles. Les politiques culturelles

ont depuis longtemps l'ambition de changer les sociétés, et de contribuer à des changements qui veulent conscientiser, qui veulent développer la citoyenneté. Historiquement, c'était lié à des grandes crises politiques, donc on retrouve cela aujourd'hui. Mais, bien sûr, le problème de ces politiques culturelles, indépendamment du sujet qui nous concerne, c'est de savoir quelles sont leurs audiences, et à qui parlent aujourd'hui les artistes. Bien sûr, c'est une question très vaste mais si on sait que les Françaises et les Français sont de plus en plus amenés à développer une vie culturelle, ce n'est pas forcément celle que les politiques publiques de la culture proposent. Quelle attention peut-on espérer de la part de nos concitoyennes et concitoyens autour de ces différents projets ? Vous savez que l'attention est une économie aujourd'hui. Il y a beaucoup d'enjeux, beaucoup d'argent investi dans des luttes pour capter l'attention de nos concitoyens par différents moyens. Est-ce que l'on va pouvoir arriver à capter cette attention ? Pour reprendre la formule, la maison brûle et nous regardons ailleurs. C'est un peu ça qui se passe aujourd'hui. Comment ces récits peuvent-ils être capables d'avoir des suites politiques ? Je crois qu'on souffre beaucoup de cette division qui s'est produite au début les années 1960 entre l'éducation populaire et le secteur culturel. Aujourd'hui on espère voir apparaître des tiers lieux, parce qu'effectivement il manque des espaces d'échanges, de partage, et de partage de récits communs, justement, autour de ces questions. Toujours sur le thème : Que fait un récit ?, se pose la question de l'ambition politique. On a des ambitions politiques, évidemment puisqu'il s'agit de mobiliser, d'éveiller donc de provoquer une mise en mouvement. Le problème, c'est qu'on a affaire assez fréquemment à des projets individuels. Des artistes prennent la parole avec leurs préoccupations, leurs outils, leurs façons de s'exprimer et cette prise de parole peut se noyer dans une multiplication de prises de paroles que l'on voit dans l'espace public aujourd'hui. Un espace public très dégradé où on ne s'entend plus tellement tout le monde parle en même temps. Il y a peut-être ici un enjeu à situer le discours, à travailler sur des lieux, notamment des lieux de montagne. Là, il y a les capacités de faire des enquêtes sur ce qui se passe dans ces lieux-là, d'y convoquer à la fois des scientifiques, des artistes et tout un ensemble de professions et d'habitants pour essayer de faire un point sur cette situation et d'avoir l'occasion de rompre cet isolement, cette approche individuelle qui ne débouche pas sur grand-chose aujourd'hui. Et d'être capable de faire revivre des démocraties, comme John Dewey l'évoquait, autour d'enquêtes sur des territoires et où chacun peut être en mesure d'apprécier la situation de son territoire, ses

évolutions, ses enjeux. C'est ce qu'on pourrait un peu plus fortement affirmer comme types de projets culturels et politiques.

Deux choses pour conclure. La première, c'est qu'en évoquant tous ces sujets de l'urgence climatique il faut rappeler que ça a un impact social et économique terrible. Plus ces sujets vont se développer, plus on aura des tensions sociales, parce qu'on aura des mouvements de population vers des espaces privilégiés avec une évolution très dégradée d'autres espaces. Ce que l'on voit apparaître actuellement, c'est que ces tensions sociales se traduisent par des crispations que l'on sent dans toute l'Europe et dans le monde entier, des crispations politiques qui ne vont pas du tout dans le sens de la prise en compte des enjeux écologiques que l'on a évoqués. Qui agissent plutôt en faveur de la présentation d'un monde ancien que l'on pense pouvoir faire perdurer alors qu'on ne peut pas. Je pensais notamment aux travaux de Cynthia Fleury, notamment son livre *Ci-gît l'amer*, sur le phénomène de ressentiment que l'on voit chez beaucoup de populations. En fait, ces situations de déception, d'angoisse par rapport au monde contemporain conduisent à des maux psychiques. Il y a des formes de ressentiment qui peuvent s'exprimer de cette façon très négative par des soutiens à des leaders populistes notamment, voire par la violence en ligne, etc. Je crois qu'un des enjeux aujourd'hui, c'est peut-être de retrouver par les récits une capacité pour chacun à raconter des choses, à mettre en récit sa situation, et à comprendre dans quelle mesure sa situation est liée à des évolutions écologiques, énergétiques, politiques et sociales. C'est cette créativité de chacun qui peut être un moyen, Cynthia Fleury le dit très bien, de sortir de son ressentiment pour affronter avec un peu plus de capacités les défis du monde présents et à venir. Ces questions sont des questions très anciennes de l'éducation populaire, mais actualisées avec ces enjeux. Pour citer encore les formules de Baptiste Lanaspèze, on est face à des situations graves, mais aussi face à une « renaissance intellectuelle ». Il y a quelque chose d'assez enthousiasmant de pouvoir partager un cadre intellectuel qui est riche. On voit des auteurs, des maisons d'édition, des artistes. On voit des connexions aussi avec des enjeux comme la question postcoloniale, mais aussi avec les questions de genre. On assiste à un brassage intellectuel et sensible qui peut être aussi enthousiasmant même s'il nous confronte à des enjeux d'une grande gravité.

Biographies des contributeurs

Guillaume BARBORINI,
Antoine CHOPLIN,
Jérôme COCHET,
Lauranne GERMOND,
Baptiste LANASPEZE,
Emmanuel LEPAGE,
Frédi MEIGNAN,
Julie MICHEL,
Anne-Lise NAIZOT,
Hélène SCHMUTZ,
Philippe TEILLET.

Guillaume BARBORINI est né en 1986 à Chambéry. Formé à l'ESA de Lorraine, il vit et travaille à Metz. Il s'intéresse à la façon dont on interagit avec les territoires, dont on les habite, et pratique la sculpture, la vidéo, le dessin, l'écriture. Il a participé en 2019 au programme de résidences d'artistes en refuges porté par l'association L'Envers des pentes. Son travail est maintenant présenté, entre autres, en France, au Luxembourg, en Corée, au Japon, en Italie et en Chine. Dans la continuité d'un projet nommé "Engager un pas", qu'il a initié en 2017, Guillaume Barborini a été retenu pour la création du sentier d'art Scènes obliques 2021, dans la forêt du col d'Hurtières (Isère).

Né en 1962, **Antoine CHOPLIN** vit en Isère où il partage son temps entre l'écriture et l'action culturelle. Il a publié une vingtaine de livres : récits, poésie, romans, dont les derniers opus sont *Partiellement nuageux*, et *Nord-est* (éd. La Fosse aux ours). Il est lauréat de plusieurs prix parmi lesquels le Prix du Roman France Télévision en 2012. Il anime par ailleurs l'association Scènes obliques qu'il a fondée en 1992. Dans ce cadre, il est notamment, depuis 1996, directeur artistique du Festival de l'Arpenteur et du projet CAIRNS, Rencontres internationales de proximité. Il travaille actuellement à l'émergence d'un Espace Culturel International de la Montagne en Isère.

Créée en 2016 par **Jérôme COCHET**, Daniel Léocadie et Clémence Longy, la compagnie Les Non Alignés propose des objets théâtraux singuliers. Forte des témoignages recueillis sur le terrain, elle développe des spectacles participatifs où chacun peut trouver sa place. La compagnie est formée par des artistes, des scientifiques, des écrivains et des techniciens, issus de l'ENSATT, de la Comédie de Saint-Étienne, du cours Florent, de l'INSA de Lyon, du CERN, de l'EPFL ou encore de l'ENS. Les projets *Mort d'une montagne* et *Terres d'en-haut* sont des processus nomades de création en prise avec le territoire montagnard et ses enjeux écologiques.

Lauranne GERMOND est co-fondatrice de l'association COAL qu'elle dirige depuis son origine en 2008 aux côtés de Loïc Fel et Clément Willemin. Diplômée de l'École du Louvre en Histoire de l'Art et Muséologie, elle s'est spécialisée sur l'art contemporain en relation avec la nature et l'écologie. Elle a assuré la direction artistique du Prix COAL depuis sa création ainsi que le commissariat d'une cinquantaine d'expositions et programmes culturels portés par l'association, tels que la prochaine édition de la Biennale internationale d'art contemporain d'Anglet ou encore le nouveau festival Les Nuits des forêts, qui se tiendront tous deux cet été.

Baptiste LANASPEZE, né en 1977, est auteur et entrepreneur. Ancien directeur de collection aux éditions Autrement, il fonde en 2009 les éditions Wildproject après s'être initié à Bard College (NY) aux pensées de l'écologie. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Marseille, ville sauvage : essai d'écologie urbaine* (Actes Sud, 2012, rééd 2020). Il a initié et coordonné la création du Sentier métropolitain GR2013 (Médaille d'urbanisme 2013 de l'Académie d'architecture), et co-fondé l'Agence des Sentiers Métropolitains qui veut contribuer à l'invention des villes écologiques de demain.

Né à Saint Brieuc en septembre 1966, **Emmanuel LEPAGE** est auteur de bande dessinée et d'illustrations. Il a notamment fait paraître aux éditions Futuropolis *Voyage aux îles de la Désolation* en 2011, *Un Printemps à Tchernobyl* en 2012, *Ar Men* en 2017 et, avec René Follet et Sophie Michel, *Les Voyages de Jules* en 2019.

Ses ouvrages sont publiés dans plusieurs pays européens, aux Etats-Unis, au Nicaragua, au Japon, en Corée du sud et en Chine. Parmi de nombreux prix, il a reçu en 2014 le prix France Info de la bande dessinée de reportage pour *La lune est blanche*, et en 2016 le Grand prix de la critique de bande dessinée (ACBD).

Amoureux de la Meije, à l'ombre de laquelle il a gardé le refuge du Promontoire, **Frédi MEIGNAN** est un fervent défenseur des espaces de montagne. Ancien président de l'association Mountain Wilderness, il a aujourd'hui posé son camp de base à la Gélinotte, en Belledonne (Isère).

Julie MICHEL a étudié aux Beaux-arts de Nantes et effectué un post-diplôme à l'ENSA de Bourges avant d'être artiste associée pour la recherche. Initiatrice du collectif NightOwl, elle a engagé une activité de recherche et de diffusion autour de Knud Viktor. Depuis 2018, elle enseigne l'histoire de l'art à l'IDBL (Digne-les-Bains) et est depuis 2019 adjointe de direction au laboratoire artistique en montagne du Cairn. Elle prépare actuellement une thèse à l'université Gustave Eiffel / Paris-Est (laboratoire LISAA).

Après avoir été enseignante-chercheure en Équateur, où elle travaillait sur les problématiques environnementales et les peuples autochtones, **Anne-Lise NAIZOT** se consacre depuis 2016 à la transition écologique et solidaire à Grenoble. Elle est actuellement directrice de la Maison de la Nature et de l'Environnement de l'Isère, qui anime un réseau de 39 associations et une médiathèque. Comédienne amateure, elle est convaincue de la nécessité de jeter des ponts entre acteurs culturels, artistes, scientifiques et militants pour la cause écologique.

Hélène SCHMUTZ est maître de conférences en études nord-américaines (Laboratoire LLSETI, groupe de recherche « Humanités environnementales », Université Savoie Mont-Blanc). Ses recherches portent sur la question de la définition et de la redéfinition du rapport entre l'« humain » et le « naturel ». Elle a récemment publié deux ouvrages collectifs : *De la représentation de la crise à la crise de la représentation : esthétique et politique de l'anthropocène*, (PUSMB, 2020), et *Paysages inhumains*, (PUSMB, 2021).

Maître de conférences en sciences politiques à l'IEP de Grenoble, **Philippe TEILLET** est aussi membre du laboratoire PACTE - CNRS. Ses recherches concernent les politiques culturelles, leur place dans la recomposition des territoires, la confrontation de leurs paradigmes (démocratisation culturelle, démocratie culturelle, droits culturels…), l'intégration des questions culturelles dans le cadre des politiques de transition écologique. Reponsable du master Direction de projets culturels à Sciences Po Grenoble, en collaboration avec l'OPC, il a récemment fait paraître, entre autres, *Les Projets culturels de territoire*, (avec Emmanuel Négrier), PUG, en 2019, et *Sauver le secteur culturel peut-il tenir lieu de politique ?*, Nectart, 2021, n°32.