

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

n°5

lili,
La rozell
et le
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022



5-5
**Editorial -
Habiter en artiste**

Lotte Arndt, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun, John Cornu,
Katia Kameli, Sophie Kaplan, Emilie Renard

7-25
Kelt

John Cornu et Mathilde Vaillant

24-55
**Karyati Hayati
(Mon village, Ma vie)**

Hassan Darsi, Florence Renault-Darsi
et Sandrine Wymann

54-45
**Vivre, sculpter
dans un lieu**

Aurélie Ferruel & Florentine Guédon
et Sophie Kaplan

44-59
Le Pays

L'École Parallèle Imaginaire, Gilles Amalvi,
Charline Ducottet, Emma Flippon, Simon Gauchet,
Guillaume Lambert, Léa Muller, Johanna Rocard

61-75
**Katia Kameli écrit
à Olivier Hadouchi
Olivier Hadouchi
écrit à Katia Kameli**

Olivier Hadouchi et Katia Kameli

76-85
**Les horizons élargis
de Extension sauvage**

Lotte Arndt et Latifa Laâbissi

86-87
Terreau Politique

Jean-Roch Bouiller

88-121
Éléments de Langage

Le Nouveau Ministère de l'Agriculture,
Suzanne Husky et Stéphanie Sagot

122-128
**Marianne Lanavère
jette son costume
de directrice aux orties**

Marianne Lanavère et Emilie Renard

151-158
Biographies des auteur·rices

Éditorial – Habiter en artiste¹

Lotte Arndt, Jean-Roch Bouiller,
Baptiste Brun, John Cornu,
Katia Kameli, Sophie Kaplan,
Émilie Renard

La notion de vernaculaire est communément liée à celle d’ancrage dans une localité et celle d’art contemporain à des formes de circulations internationales (biennales, foires, etc.). Ce troisième numéro de la revue *Lili, la rozell et le marimba* interroge ce qui apparaît dans un premier temps comme une opposition, pour en dépasser la binarité : il met la focale sur « l’art contemporain vernaculaire » ; un mouvement inverse à la course effrénée de notre postmodernité artistique globalisée, un art à la fois sédentaire et connecté à divers pôles locaux dans le monde². Plus précisément, ce numéro s’intéresse à des artistes qui quittent les grandes villes, restent ou s’installent à « la campagne » : pourquoi font-elles et ils ce choix ? Quels liens tissent-elles et ils avec leur environnement ? Quelles façons d’habiter en artiste un territoire inventent-elles et ils ? Que nous disent-elles et ils des utopies anciennes et des imaginaires actuels ?

Si chaque artiste apporte des réponses singulières dont rendent compte les contributions réunies ici, un constat commun se dégage.

1. Le titre de cet édito fait référence à l’ouvrage de Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.
2. Sophie Kaplan a précédemment proposé ce recours à la notion de multilocalisme pour envisager les liens entre vernaculaire et création contemporaine dans un entretien avec Morgan Labar pour *art press* : <https://www.artpress.com/2020/06/24/echo-artpress-479-multi-localisme/>

Habiter et travailler dans des lieux décentrés, ruraux la plupart du temps, développe une qualité de l'attention portée à ce qui en constitue les particularités : leurs topographies, leurs chemins, leurs usages, leurs gestes, leurs habitant·es, etc. Ces lieux semblent offrir les conditions pour des échanges approfondis, qui nourrissent la pratique des artistes. Des échanges qui se construisent *ici et maintenant*, qui sont inscrits dans et formés par les lieux où ils prennent place, qui sont indissociables de ce qui constitue chacun de ces lieux. Des échanges attentifs, qui ont et qui font lieu.

Les textes, entretiens et portfolios de cette livraison de la revue relèvent par ailleurs souvent d'un engagement politique et citoyen, que celui-ci soit énoncé en tant que tel ou pas. Parmi les localités évoquées, plusieurs sont situées en Bretagne, terre d'émission de la revue : en Cornouaille et pays Gallo principalement pour la relecture d'objets des Seiz Breur par John Cornu et Mathilde Vaillant ; autour de Combourg pour la chorégraphe Latifa Laâbissi ; en pays de Bécherel pour les arpentages de L'École Parallèle Imaginaire (Gilles Amalvi, Charline Ducottet, Emma Flippon, Simon Gauchet, Guillaume Lambert, Léa Muller, Johanna Rocard).

D'autres sont situées plus loin en France, en bords de Meuse, de Mayenne et de Layon pour Aurélie Ferruel & Florentine Guédon, sur les rives du lac de Vassivière et le plateau de Millevaches pour la curatrice Marianne Lanavère, dans les archives du ministère de l'Agriculture pour Le Nouveau Ministère de l'Agriculture (Suzanne Husky et Stéphanie Sagot). Et au Maghreb : Hassan Darsi et Florence Renault-Darsi racontent le projet *Karyati Hayati*, qui s'enracine au cœur de la forêt de Benslimane au Maroc. Enfin, la figure du cinéaste René Vautier convoquée par Katia Kameli

et Olivier Hadouchi se déploie des Aurès aux monts d'Arrée et relie de façon symbolique, politique et utopique les différents territoires traversés dans ces pages.

Avec ce troisième numéro, la revue *Lili, la rozell et le marimba* propose une nouvelle fois une multiplicité de récits et de points de vue. En cela nous empruntons nos modalités de travail et de lecture de l'art aux récents développements de l'anthropologie : pour reprendre les mots de Vinciane Despret, il s'agit ici pour nous et de « rendre compte » et de « multiplier les *manières d'être* »³.

3. Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 15. Un peu plus loin, elle ajoute « [...] il y a des explications qui multiplient les mondes et honorent l'émergence d'une infinité de manières d'être, d'autres qui les disciplinent et leur rappellent quelques principes élémentaires ».

Kelt

John Cornu et
Mathilde Vaillant

Le mouvement Seiz Breur regroupe différents artistes qui, sous l'égide de la culture bretonne et d'une approche interdisciplinaire – mobilier, architecture, céramique, design graphique, gravure, joaillerie, art textile – furent actifs entre 1923 et 1947¹. Il compte parmi ses membres Jeanne Malivel, Suzanne Candré-Creston, Francis Gourvil, René-Yves Creston, Pierre Péron, Georges Robin, Gaston Sébilleau, Pierre Abadie-Landel et Joseph Savina. La liste n'est pas exhaustive et il sera ici essentiellement question de Francis Gourvil, de Pierre Péron et de René-Yves Creston². Ce dernier, qui est l'un des quatre fondateurs des Seiz Breur, prend la tête du mouvement après le décès prématuré de Jeanne Malivel en 1928. Dans les années 1936-1938, il puise son inspiration dans des recherches archéologiques et médiévales qui dévoilent le quotidien du peuple celte. Son attention se porte principalement sur des objets du quotidien, avec l'idée de produire un art que « le peuple attend et dans lequel ce dernier se reconnaîtra, art qui révolutionnera le regard que les Bretons ont sur leur propre mode de vie³ ». C'est ainsi que René-Yves Creston, mais aussi Pierre Péron et Francis Gourvil se retrouvent à développer une collection de bijoux d'inspiration régionale – bagues, pendentifs, broches, porte-clés – avec la marque Kelt⁴, sous l'impulsion de M. Rivière, orfèvre parisien.

Ce projet a été mené en duo. Il n'a aucune prétention historique et relève d'une forme d'amateurisme assumé. Nous sommes certes intéressés, intrigués par toutes les histoires qui gravitent autour des Seiz Breur, mais nous ne nous positionnons pas en spécialistes. Parmi les déclencheurs : le décor mural sculpté en 1943 d'un petit restaurant situé à l'angle des rues d'Argentré (n° 10) et de la Chalotais (n° 8) à Rennes, et le fait d'avoir pu acquérir des broches d'époque sur les puces de Saint-Ouen et divers sites de revente en ligne. Après avoir réuni un certain nombre de ces bijoux, nous avons décidé d'en proposer des réinterprétations libres en gravant recto/verso à la gouge des planches de chêne : un bois plus ancien que nos âges réunis. Si ce projet relève d'une pratique de collection et de production tâtonnante en atelier – nous avons appris à maîtriser les rudiments de la gravure au fur et à mesure –, il est aussi, et ce depuis le départ, pensé pour être montré dans le cadre de cette revue. Il s'agissait de créer différents panneaux sculptés bifaces, comme peuvent l'être les broches, qui seraient

1. Cf. Pascal Aumasson, *Seiz Breur : pour un art moderne en Bretagne 1923-1947*, Châteaulin, Loczus Solus, 2017, p. 6.

2. Cf. René-Yves Creston (1898-1964), *Un artiste breton en quête d'altérité*. Actes du colloque, Batz-sur-Mer, 9-10 avril 2015, sous la direction de Fañch Postic et Jean-François Simon, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, Université de Bretagne occidentale, 2017, p. 234.

3. *Ibid.*, p. 235.

4. Le nom de cette marque signifie « celte » en breton.

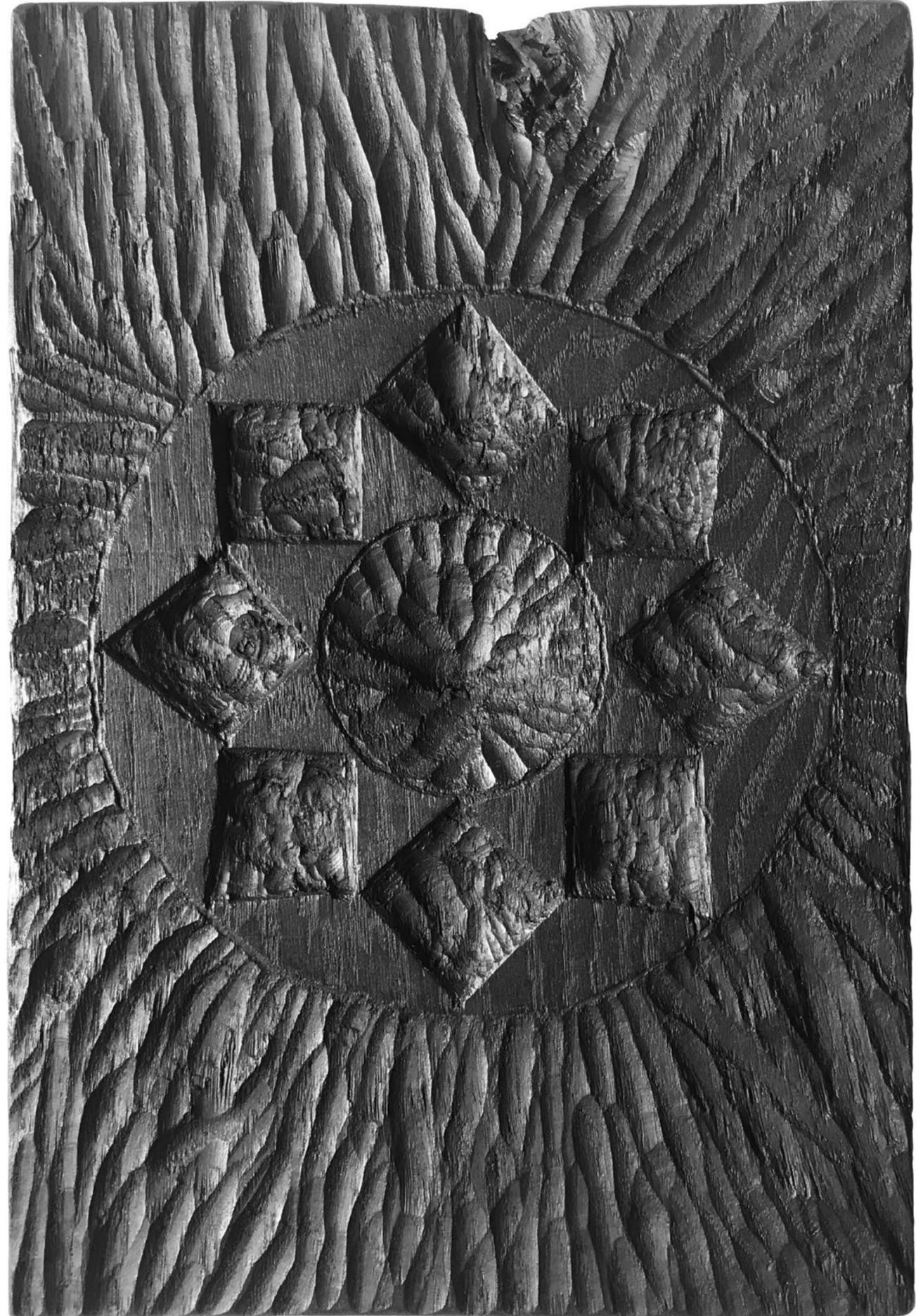
Catalogue : *Bijoux bretons modernes Kelt, signés par les artistes bretons de Unvaniez ar Seiz Breur*. Création : Pierre Péron, 1930-1935, Paris, Imprimerie J. Kossuth & Cie, 1930-1935. Collection du musée de Bretagne, Rennes. <http://www.collections.musee-bretagne.fr/ark:/83011/FLMjo326110> (page consultée le 30 janvier 2021).

appréhendables dans leur entièreté par feuilletage de l'objet éditorial, comme si les planches de chêne s'étaient amenuisées pour faire pages imprimées.

Chiner. Focaliser sur certaines des formes (triskèle, cœur, svastika, spirales, entrelacs) excessivement autoritaires et/ou symboliques et les réenvisager de façon plus géométrique et minimale. Retypographier les slogans exaltés présents au verso des broches à la manière de Jorj Rual, René-Yves Creston et Jean Goron⁵. Graver, noircir à l'encre et cirer le tout. Réifier cette expérience par le truchement de la photographie – qui par le biais de jeux de lumière révèle les reliefs des tailles, les arrêtes saillantes et les creux –, tel est le fil de ce que l'on pourrait appeler une « recherche-crédation ». L'expérience se veut avant tout sensible, et ne s'inscrit ni dans une téléologie claire, ni dans une idéologie identitaire, même si le vocabulaire de formes mis en œuvre questionne à différents niveaux, et peut se retrouver dans différentes civilisations, cultures et époques, tout en conservant une spécificité locale.

5. Jorj Rual, René-Yves Creston et Jean Goron sont les auteurs du décor sculpté du restaurant situé rue d'Argentré à Rennes.

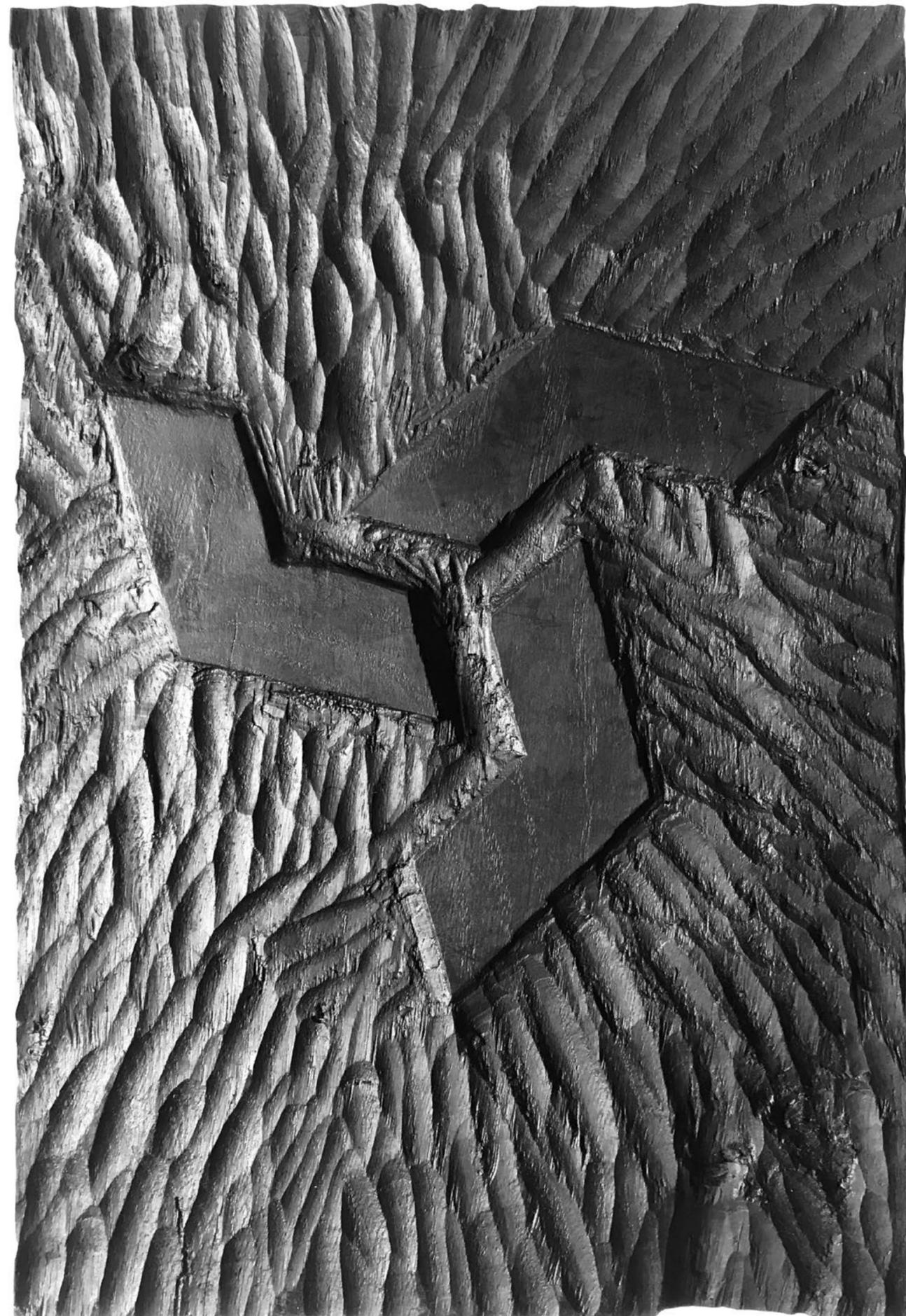
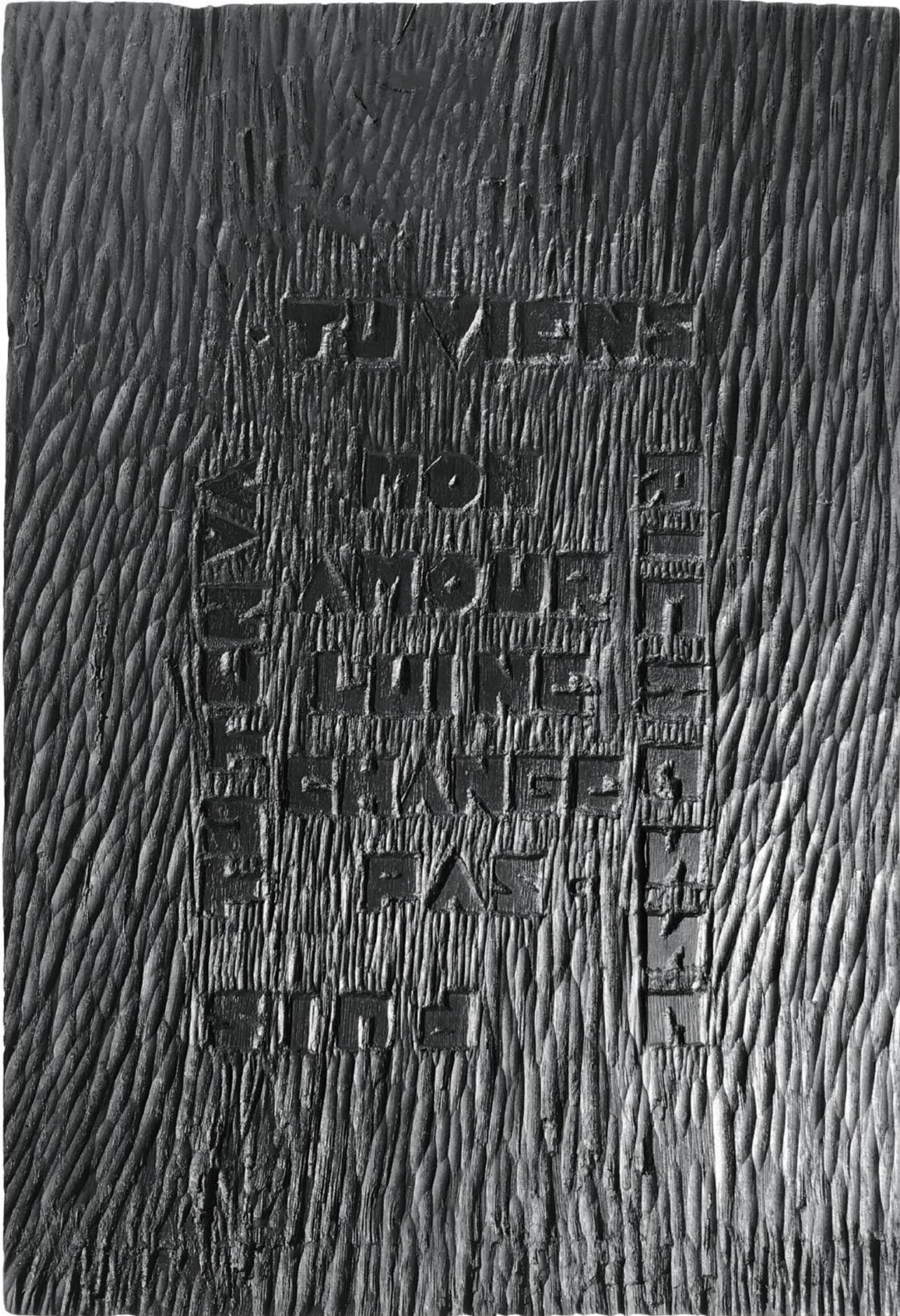


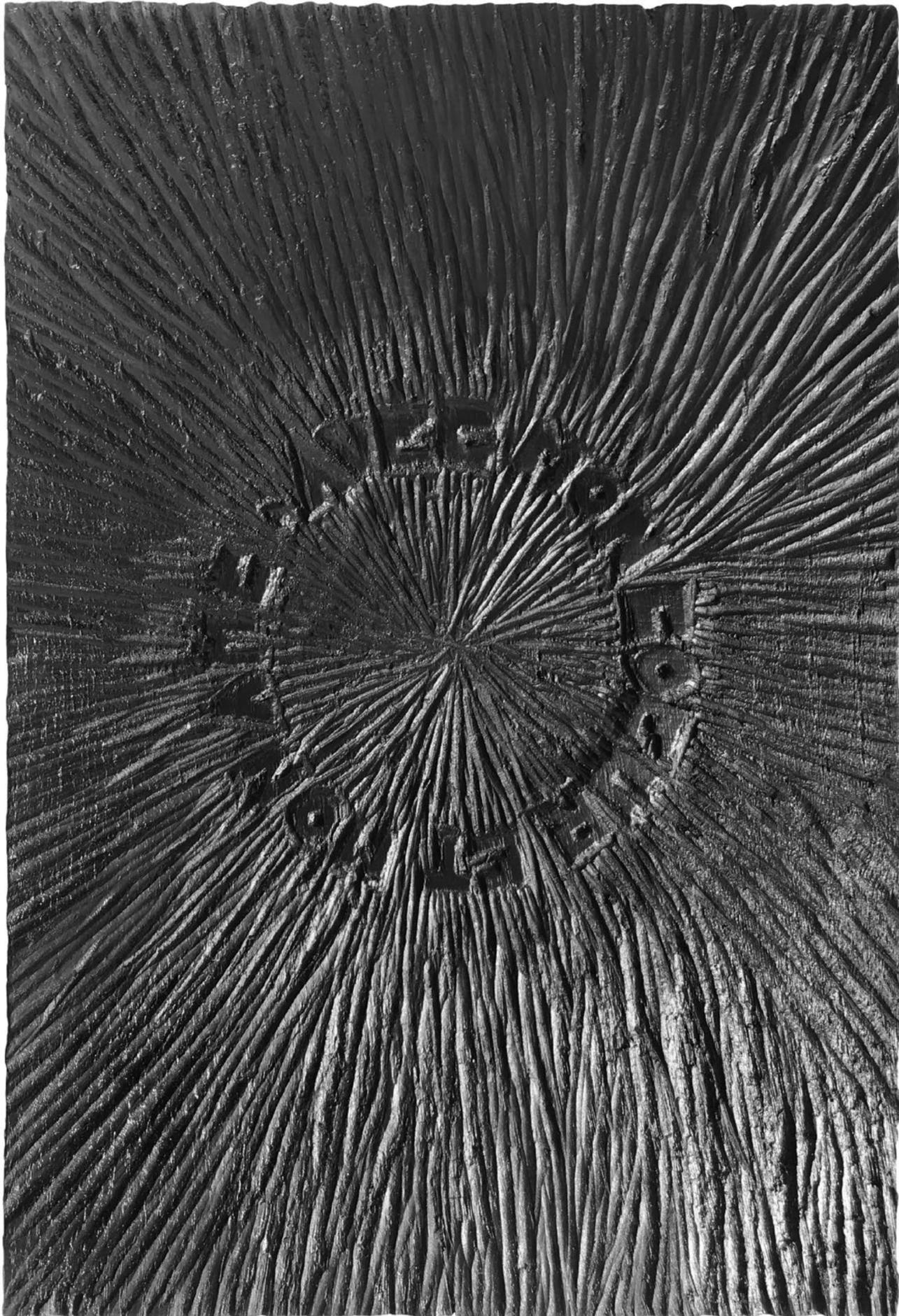


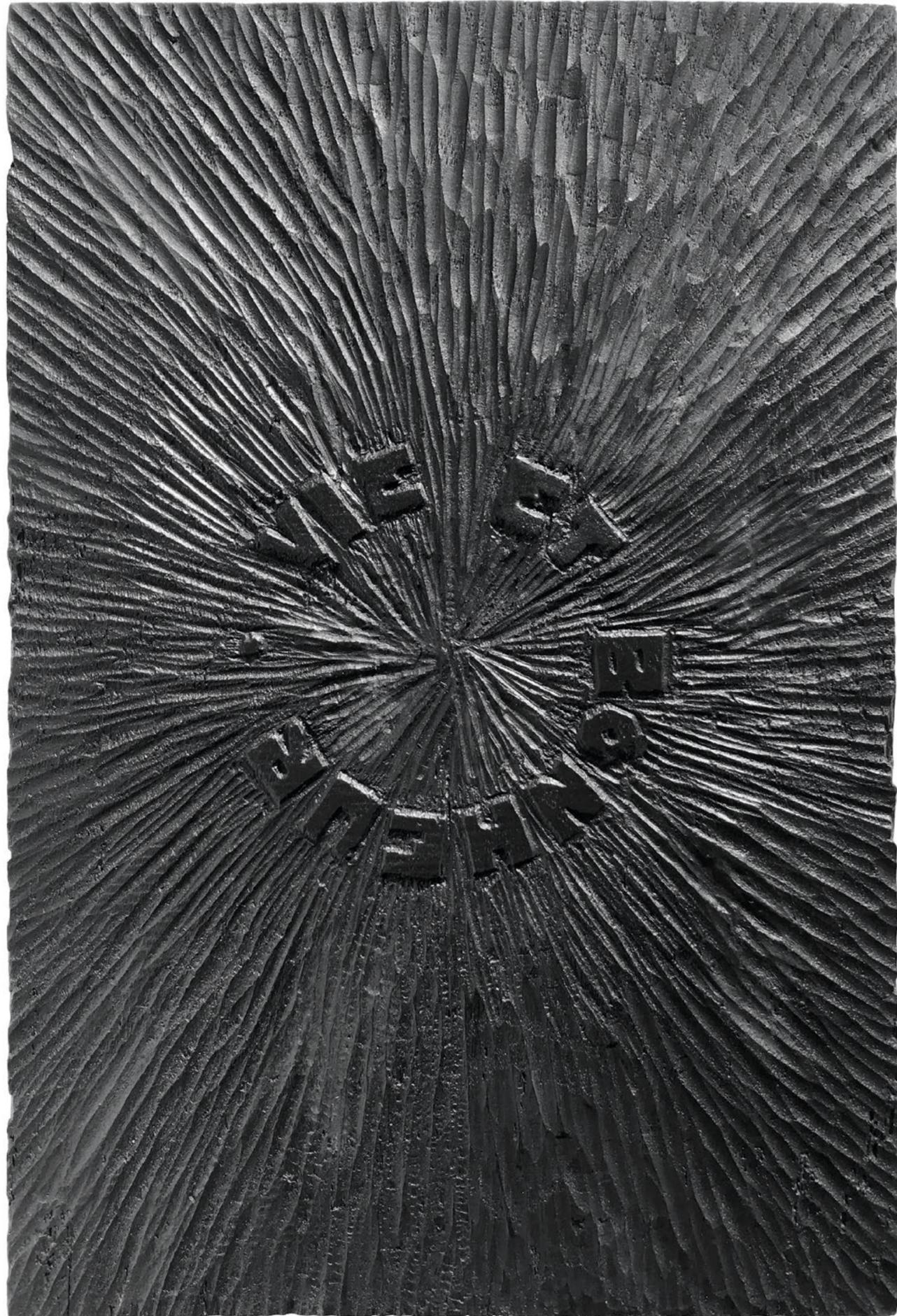
John Cornu et Mathilde Vaillant, *Kelt*, 2020-2021

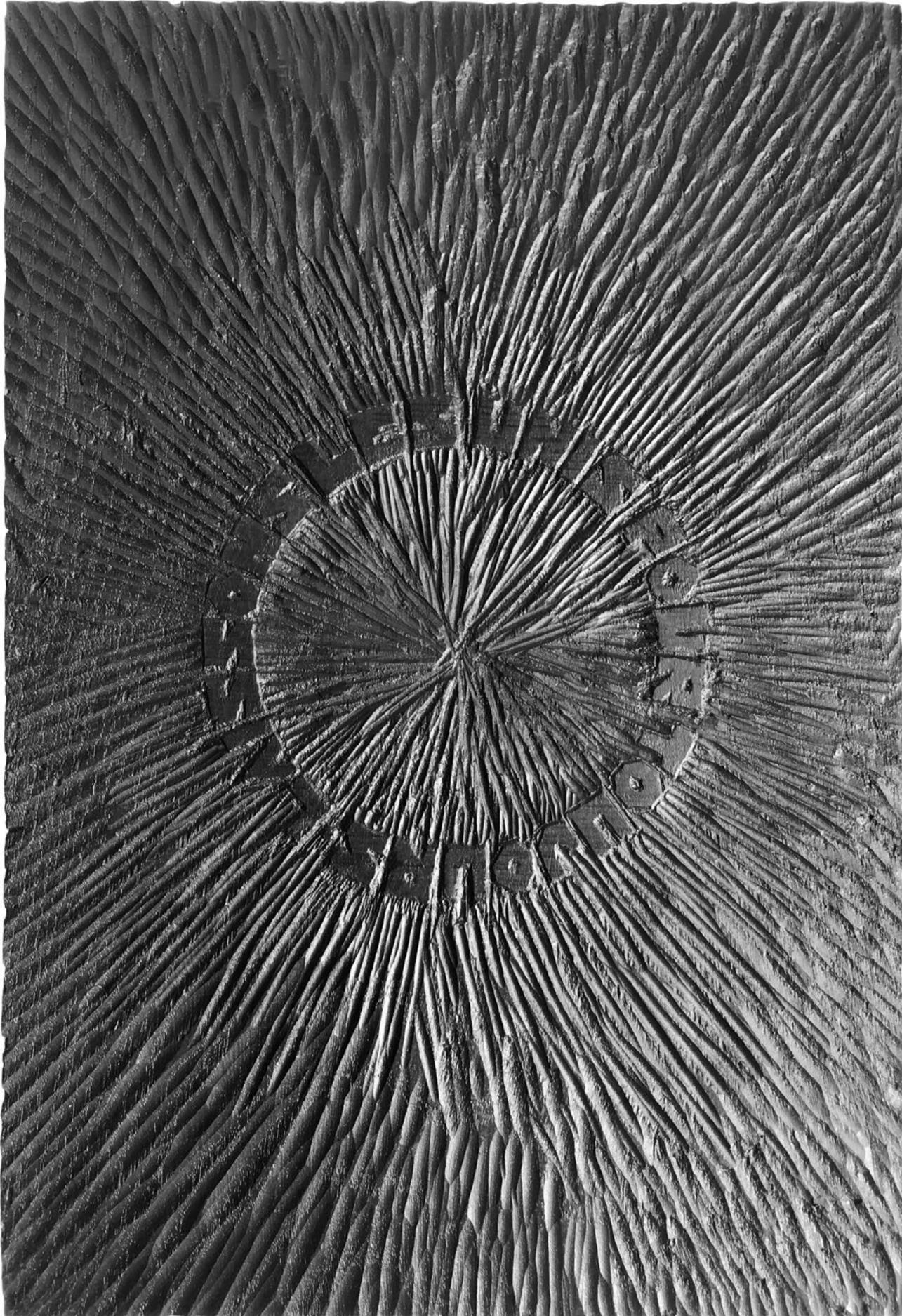
Tu viens richesse et puis tu t'en vas, mon amour lui ne change pas • Seiz Breur x René-Yves Creston
Avec mon cœur et mon âme • Seiz Breur x Pierre Péron
Vie et bonheur • Seiz Breur x Pierre Péron
Laissons-les unis pour toujours • Seiz Breur x Francis Gourvil

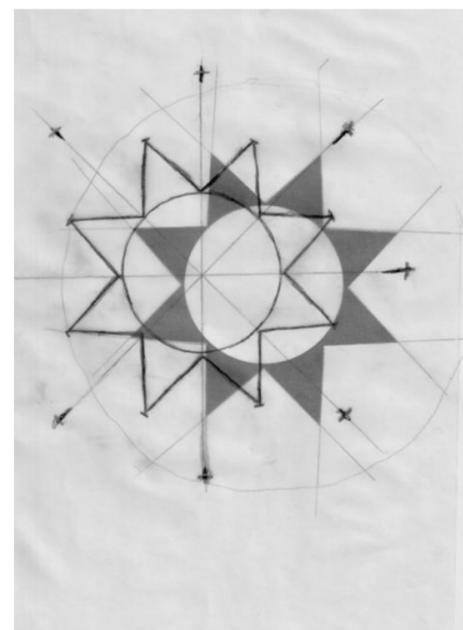
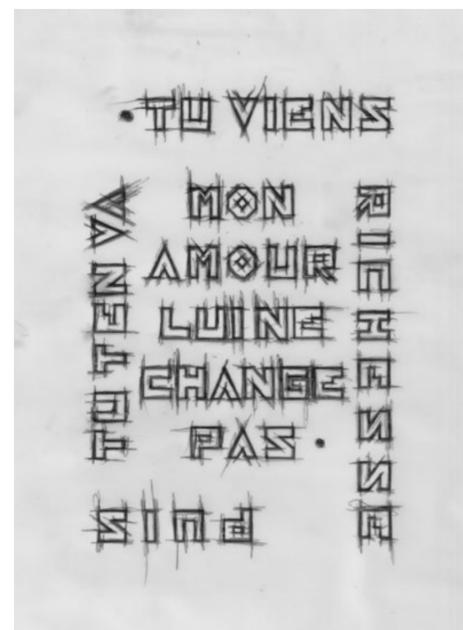
Taille sur chêne massif
32 x 21,5 cm chaque











Karyati Hayati (Mon village, Ma vie)

Hassan Darsi
Florence Renault-Darsi
et Sandrine Wymann

En s'installant près de Benslimane¹ au Maroc il y a presque dix ans, Hassan Darsi et Florence Renault-Darsi ont posé non seulement leurs affaires mais aussi toute leur vie dans cette région. C'est un mode opératoire qui leur est familier: ils s'installent dans un lieu qui devient leur sujet, leur raison, leur projet. Longtemps, c'est Casablanca qui leur a livré les terrains de leurs actions, à présent c'est à la campagne, qu'ils déploient la force et la conviction de leur position d'artistes. À leur rythme et par leurs moyens, ils dévient le cours d'un système qu'ils jugent inacceptable.

À Beni Aïssi, village situé au cœur de la forêt de Benslimane, ils ont découvert que l'endroit connu pour ses incroyables forêts et habité par de petits exploitants de terres fertiles et riches, était petit à petit détruit au profit d'une exploitation minière massive. Au fil des années, abusés et enrôlés, les aînés ont vendu leurs terres à des exploitants de carrières, et leurs enfants ensuite n'ont pas pu faire mieux que d'y travailler pour gagner leur vie. Les habitants ont subi, et subissent toujours, une organisation à laquelle ils ne savent pas faire face et qui leur est présentée comme leur meilleur avenir possible.

Sous la menace de l'implantation d'une nouvelle carrière au cœur du douar², le projet *Karyati Hayati* est né en 2017, donnant l'impulsion d'une opposition et proposant d'autres alternatives.

Sandrine Wymann: En préparant cet entretien, je me suis replongée dans les textes de présentation de vos projets et j'ai retrouvé cette très belle introduction au *Projet de la Maquette*³: elle est née « d'un désir et d'un lieu ».

N'est-ce pas une formule que vous pourriez appliquer à tous vos projets en lien avec l'espace public et donc à *Karyati Hayati* aussi?

Hassan Darsi & Florence Renault-Darsi: C'est effectivement souvent une histoire de rencontres: rencontre avec des lieux, mais aussi avec des situations, des contextes, et, enfin et surtout, des rencontres humaines. Ce sont ces rencontres, étroitement combinées entre elles qui font naître le désir: désir d'autres possibles, d'échanges, de transformations. Désir de tisser à travers le prisme de l'art et de toutes ses potentialités, des passerelles, des « Passerelles artistiques », qui sont l'essence même de tous nos projets.

L'association du désir et du lieu définit la démarche établie dans nos projets dans l'espace public et dans une certaine mesure dans tous nos projets conçus sur le même désir de restituer à l'acte artistique toute sa force et sa plénitude.

Il est question pour nous de sonder le travail de l'artiste dans ce qu'il peut construire et déconstruire comme relations entre des personnes partageant un lieu de vie et d'échanges, comment elles le perçoivent, le vivent, désirent le transformer, le réinventer, le mettre à leur échelle.

Il est question aussi de rendre lisibles et visibles les espaces partagés et les espaces intérieurs de chacun, de prendre la parole, d'exprimer, de réécrire, raturer et restaurer, voire d'inventer de nouveaux liens en fonction du collectif. L'art reste un formidable moyen pour ça. En ce sens, nos projets dans l'espace public sont des hétérotopies, comme avancé par Foucault, et les espaces d'interventions artistiques que nous choisissons sont des espaces aux potentiels multiples: nous y superposons, comme des calques transparents, nos envies et désirs de liberté, nos contestations, nos doutes, nos illusions...

S.W.: Dans ce dernier projet, vous avez abandonné la ville pour la campagne. Est-ce que la ville ne suscite plus votre désir? Est-ce une prise de conscience écologique? Ou est-ce une façon de parler de la ville par le biais des relations qu'elle tisse avec le territoire?

1. Benslimane est une ville du Maroc située dans les terres entre Casablanca et Rabat.
2. Le douar au Maghreb est un groupement d'habitations sur un territoire donné.
3. En 2002, Hassan Darsi a initié la construction d'une maquette du parc de l'Hermitage à Casablanca qui le reproduisait dans l'état exact d'abandon dans lequel il se trouvait. Par cette œuvre, il a attiré l'attention des pouvoirs publics et fédéré les habitants du quartier jusqu'à obtenir une promesse de réhabilitation du parc. La maquette de l'Hermitage témoigne d'une prise de conscience collective, elle est aujourd'hui dans les collections du Centre Pompidou.



[Lili.] Site du projet de carrière, 2018
photo: Florence Renault-Darsi



[Lili.] Site du projet de carrière, 2018
photo: Florence Renault-Darsi

H.D. & F.R.-D.: Nous n'avons pas abandonné la ville, nous nous en sommes éloignés. Une prise de recul qui coïncide à un moment de notre vie où cette dernière devient possible, nécessaire aussi peut-être, dans l'esprit d'un renouvellement plutôt que d'une perte. Il n'y a pas de rupture entre chaque projet, mais plutôt des déplacements qui se nourrissent les uns des autres et s'enrichissent au fil du temps d'exploration en réexploitation, comme un glissement d'un territoire vers un autre avec toujours la même envie d'agir. Le projet dans le parc de l'Hermitage entre 2002 et 2007 à Casablanca, et aujourd'hui *Karyati Hayati*, sont tous les deux bien ancrés au sol. Ce sont deux jardins, à des échelles différentes, qui nécessitent les mêmes soins et évoquaient le même rêve.

S.W.: Avec *Karyati Hayati* vous agissez en tant qu'artistes pour que les terres de la région de Benslimane ne soient pas abusivement exploitées et en parallèle, vous développez une activité agricole qui puise ses évidences dans la richesse des sols de ce même site. Vous participez à l'histoire d'une région et vous prenez des positions sociétales et économiques par le biais d'actions locales. Porter votre attention sur une situation qui s'installe en zone rurale est-ce important pour vous et cela vous permettait-il de travailler autrement ?

H.D. & F.R.-D.: Nos projets naissent, s'expriment et s'organisent à l'échelle d'un site, de son contexte et des possibles qui peuvent s'y inscrire et s'y développer ; comme des maquettes, des « *models* » possiblement reproductibles dans des situations similaires. Pour cette nouvelle expérience nous étions plutôt démunis en termes de savoirs sur la question des carrières comme sur l'agroécologie. Il nous fallait, comme toujours, trouver comment nous organiser et proposer une dynamique d'opposition à ce projet de carrière, toujours, et c'est là le bel exercice, trouver des formes de contestation à la fois poétiques et efficaces. Les jardins agroécologiques sont une alternative possible au modèle existant, un moyen de contestation aussi, dans le sens où ils se posent en vis-à-vis du danger qui menace. Ils sont, dans leur simplicité et leur évidence au regard du contexte, un moyen de résistance qui s'inscrit dans une dynamique économique et sociale constructive, tout en étant profondément ancré dans l'essence même du site et de l'activité paysanne. Il s'agit aussi d'opposer aux paysages dévastés par l'exploitation des carrières des parcelles exubérantes d'imaginaires et de vies.

S.W.: La place de la vie est en effet tellement importante dans vos projets. Est-ce que le fait de retrouver les bons gestes aux bons endroits a aussi du sens pour vous ?

H.D. & F.R.-D.: « *Retrouver les bons gestes aux bons endroits* », c'est l'essence même de nos *Passerelles artistiques*, quel que soit – l'endroit, la ville ou la campagne. Nous créons des passerelles par l'art et à travers des œuvres qui dans une certaine mesure s'attachent à la qualité des liens qu'elles créent avec le contexte et l'espace pour lesquels elles ont été envisagées. C'est une recherche du sens, de l'échelle de nos attitudes, de formes justes au regard des situations. C'est aussi pour nous et tous les participants au projet, une invitation à renouveler nos regards. Nous essayons toujours de développer nos démarches artistiques en tenant compte du contexte et en ayant pour préoccupation de ne pas nier l'existant et de ne pas graver de « traces » arbitraires. La prise de recul, le détournement

de situation, la mise en vis-à-vis, l'action éphémère, la construction de complicités sont nos « outils » artistiques de prédilection. Les transformations qui découlent de nos projets sont toujours le fruit des impulsions qu'ils suscitent et des possibles qu'ils proposent.

S.W.: Il s'agit donc de réinventer du sens entre une terre et ses habitants. Actuellement, grâce à votre projet, plusieurs familles ont retrouvé une activité agricole qui leur permet de vivre. En redevenant productrices de légumes, elles ont développé une nouvelle relation au sol qu'elles occupent, une relation sereine qui leur permet d'envisager un futur. Comment les avez-vous convaincues de suivre votre projet, qui se présente comme une contre-proposition au système dans lequel elles étaient embarquées ?

H.D. & F.R.-D.: L'empathie pour un lieu commun est-ce qui peut rassembler des personnes et des individualités autour d'un projet dans et pour ce lieu.

Comment ne pas avoir de l'empathie pour un arbre, un jardin, une colline, pour les animaux, l'histoire d'un lieu, de ses habitants ? C'est ce sentiment qu'il faut préalablement susciter, c'est à partir de là qu'on imagine la passerelle comme un espace nouveau qui nous permet de *traverser* des questions et de trouver des possibles. Pour le projet *Karyati Hayati*, il ne s'agissait pas de convaincre mais plutôt d'avancer ensemble, d'extraire aussi certainement des désirs enfouis, d'ouvrir la porte à des alternatives, des possibilités. C'est la complicité, le partage de valeurs et la proximité qui permettent l'échange.

S.W.: Ce projet dépasse largement son territoire d'application, dans la mesure où vous le portez au-delà de Benslimane. Un des moyens de lui donner une portée plus large passe par l'échange. L'échange d'idées, de pensées, de savoirs, de graines... Cette notion d'échange, vous l'avez introduite dans tous vos projets, elle peut même être une part du projet en soi. Quel rôle lui donnez-vous ?

H.D. & F.R.-D.: Pour nous il serait illusoire d'envisager un projet artistique dans un espace public sans en révéler ses contraintes, ses situations de conflit, ses forces d'appropriation, et tous ces éléments qui structurent nos projets. À partir de là les échanges sont au centre de toutes les phases du projet, et ils n'ont pas pour seul but d'informer, ils nourrissent, voire font le projet jusqu'à devenir eux-mêmes des espaces libres pour que s'expriment l'imagination et l'imaginaire.

Les problématiques de ce petit territoire niché entre collines et forêts ont ainsi donné lieu à deux *workshops* internationaux. Le premier en 2018 dans le cadre du programme de recherche *Paradis perdus – Colonisation des paysages et destruction des écoanthroposystèmes*, conjointement mené par l'Institut national d'histoire de l'art et le Centre André-Chastel/CNRS (Paris). Le second, en 2019, *Seed as Relation: art, poésie et agroécologie*, organisé en collaboration avec Savvy Contemporary (Berlin).

S.W.: L'art est alors autant un espace de réflexion, de débat, qu'un moyen d'action, et dans ce périmètre que vous redéfinissez à chacun de vos projets, se crée une communauté.

Menace sur la forêt de Benslimane !



Flourence R. a lancé une pétition à destination de M. le Wali et M. le Président de la Région Casablanca-Settat

La forêt de Benslimane est le poumon vert du Maroc avec quelques 25% de la superficie boisée du territoire. À l'heure des urgences climatiques et de la protection de l'environnement, après la mobilisation générale du Royaume et de ses engagements pour la COP 22, protéger l'environnement, la santé publique, le cadre de vie des populations et la préservation des ressources naturelles et paysagères dans le cadre d'une harmonie du développement et de sa durabilité est autant un devoir qu'une priorité.

À Benslimane, le douar Beni Atssi jouit d'un cadre environnemental rare et précieux entre petites exploitations agricoles, collines, cours d'eau et forêt. La biodiversité de la faune et la flore s'y épanouissent dans un équilibre harmonieux, préservé par ses habitants, qui y sont nés, y vivent et y travaillent depuis de nombreuses générations. Il y a quelques années, l'exploitation des carrières est venue bouleverser la qualité de vie des occupants du douar. Leurs maisons se sont fissurées sous l'effet des dynamitages constants, adultes et enfants ont commencé à développer des maladies respiratoires chroniques et des allergies. La symbiose entre l'homme et la nature a été considérablement ébranlée.

Aujourd'hui, c'est une colline entière qui est menacée par un nouveau projet de carrière, mais aussi les jardins agro-écologiques du douar qui fédèrent ses habitants autour d'un véritable projet de vie et de développement durable.

Si nous ne parvenons pas à arrêter ce projet, c'est bientôt toute une région qui deviendra une mine de nuisances et de désolation à ciel ouvert ; des centaines d'hectares de forêt et de végétation qui disparaîtront ; des ressources hydrauliques précieuses qui seront en péril ; et par-dessus, tout la santé des riverains qui sera en danger.

958 personnes ont signé. Allons jusqu'à 1 000

Mélanie P. a signé il y a 30 jours

Saba B. a signé il y a 3 jours

The Benslimane Forest is the green lung of Morocco, representing roughly 25% of the territory's total wooded area. Concerns about climate change and the imperative of environmental protection have reached a level of urgency, and the Kingdom has mobilised to make significant commitments to the goals of COP 22. At this time, environmental protection, public health, living conditions for the population and the conservation of natural resources and landscapes in a context of sustainable development is both an obligation and a priority.

In Benslimane, the Beni Atssi douar enjoys a rare and precious environmental context, surrounded by small farms, hills, streams and the forest itself. A biodiversity of flora and fauna flourishes in natural and harmonious balance, maintained by the locals who were born here, and have lived and worked here for generations.

Over the past few years, quarrying activity has disturbed the quality of life for the people of the douar. The walls of their homes have cracked under constant blasting, adults and children have developed chronic respiratory conditions and allergies. The symbiosis between man and nature has been shaken, undermining. Today, a new quarry project threatens an entire hill, including the agro-ecological gardens of the douar, whose inhabitants have joined together in a project of community life and sustainability.

If we are unable to stop this project, the entire region will eventually fall victim to the spoils of development, its fields and forest giving way to a landscape of desolation. Hundreds of hectares of forest and greenery will be lost, precious water resources are under peril, and above all other considerations, the health of local residents is at risk.

Prénom

Nom

Code

Adresse

50000

France

Partager cette campagne sur Facebook

Signer cette pétition

Pour vous inscrire ou modifier vos données à l'inscription, écrivez à unopinion@avaz.org, ou appelez le 06 78 00 00 00 dans l'heure de bureau. Nous respectons vos informations personnelles et ne partageons pas vos données avec des tiers. Cette pétition a été lancée par Florence R. et ne représente pas une organisation officielle.



[Lili-4] Non aux carrières, novembre 2017 photo : Hassan Darsi



[Lili-5] Non aux carrières, octobre 2018 photo : Martine Derain

[ILL.6] Préparation du terrain, février 2018
photo : Florence Renault-Darsi



[ILL.8] La marche du 22 avril 2018.
photo : Florence Renault-Darsi

[ILL.7] Préparation du terrain, février 2018
photo : Hassan Darsi



[ILL.9] La marche du 22 avril 2018.
photo : Florence Renault-Darsi



[ILL.0] Série portraits de famille, 2018
Photo : Mehryl Levisse



[ILL.11] Première récolte, mai 2018
photo : Hassan Darsi



[ILL.12] Première récolte, mai 2018
photo : Hassan Darsi

H.D. & F.R.-D.: Oui, l'enjeu est qu'une proposition artistique crée ce que le politique, ou tout gestionnaire des espaces de vie partagée, ne veut ou n'arrive pas à contenir dans ce qu'il propose: l'acceptation du point de vue de l'autre. Il n'y a communauté que quand il y a écoute et échange, en intégrant ce qui fonde la relation, le paradoxe, comme élément positif. Ce n'est pas pour rien que tous nos projets artistiques dans l'espace public s'intitulent *Passerelle artistique N°*.

Nous faisons en sorte que se construisent de multiples passerelles entre les individus liés à un projet, ce qui amène des négociations, des accords et des désaccords, c'est-à-dire du débat. Se dire que l'art peut, tout en gardant son autonomie de forme, opérer des ouvertures et des possibles à grande échelle dans une société donnée, ça c'est un vrai plaisir.

S.W.: Creusons cette dimension communautaire. Celles dont nous venons de parler sont vos communautés choisies: elles sont très en lien avec le monde de l'art. Il en existe d'autres qui gravitent autour de vos projets. Si l'on revient à *Karyati Hayati*, il y a bien sûr les habitants, mais aussi les communautés qui détiennent le pouvoir économique, politique... En quoi votre intervention fait-elle évoluer les liens qui se développent entre ces groupes?

H.D. & F.R.-D.: Dans la pratique il nous est difficile d'établir des statistiques sur la qualité et la nature des liens créés, et ce n'est pas ce qui est recherché. Dans les projets que nous développons il y a toujours un processus qui crée ou restaure des liens, des démarches et cheminements. Tous nos projets se sont étalés dans la durée: 2002-2007 pour *L'Hermitage*, 2003-2007 pour *Le lion se meurt*, 2014-2017 pour *Le Square d'en bas*, et depuis 2017 pour *Karyati Hayati*. Cette durée est essentielle pour nous, c'est un temps d'observation, de rencontres, de mise en perspective et de mise à l'échelle. Un temps pour tisser des liens, mais aussi et surtout établir des processus d'échanges construits à partir du projet et pour le projet. Le plus important dans une passerelle c'est de maintenir la distance, entre chaque chose et une autre, entre le projet et les pouvoirs économiques, politiques, et, dans une certaine mesure, médiatiques. Cette distance préserve le projet et ses intervenants, lui donne une autonomie conceptuelle et organisationnelle, c'est aussi un apprentissage partagé par chacun.

S.W.: La valeur artistique de votre action a-t-elle des limites face à l'une ou l'autre de ces communautés?

H.D. & F.R.-D.: Un des enjeux de ces projets, c'est la subtilité de l'objet artistique et sa capacité de s'immiscer jusqu'à devenir le pivot dans des situations complexes (sociales, politiques, économiques et culturelles). Ceci de la manière la plus homéopathique possible, bien sûr sensible, et parfois même jusqu'à l'effacement, pour que d'autres paroles et actes viennent s'y superposer sans heurt. Mais pour cela, les œuvres qui déclenchent les projets (car il y a toujours d'abord une proposition et une forme artistique proposées comme *préambule*, comme c'est le cas pour *Le Projet de la Maquette* par exemple) doivent contenir un potentiel d'ouverture à de multiples superpositions et/ou juxtapositions des nouveaux points de vue. Au-delà de potentielles limites qui sont difficilement évaluables, l'enjeu pour nous est que les communautés diverses et multiples qui ont été en rapport avec nos actions aient été concernées, voire impliquées.

S.W.: Quelle compréhension les habitants ont-ils de la portée artistique de votre projet?

H.D. & F.R.-D.: Il est difficile de répondre à cette question, que nous nous empêchons d'ailleurs de poser à nos voisins et participants au projet, pour cela il faudrait peut-être que les échanges durent encore longtemps. Nous n'avons pas la prétention de donner un quelconque savoir artistique, les enjeux du projet sont ailleurs. Mais dans le temps et la durée, les cohabitations permettent des imprégnations, des perméabilités de part et d'autre. La poésie et la « portée artistique » sont là, dans le paysage qu'ils habitent, dans leurs rêves aussi... Les actions artistiques que nous développons ne font que s'immiscer dans ce contexte.

S.W.: Vous n'êtes aujourd'hui pas les seuls à revenir à la terre. De nombreuses expériences artistiques se déploient en milieu rural et s'appuient sur les valeurs de la ruralité et ceci dans des environnements très variés. Votre démarche prend-elle un sens particulier parce qu'elle se situe au Maroc?

H.D. & F.R.-D.: Les contextes varient et chaque contexte impose une action. La nôtre, était dans la contrainte et la résistance face aux dangers inéluctables des carrières, qui en s'installant produisent une catastrophe à l'échelle de l'humain et de l'environnement. Notre proposition artistique était un pari énorme, vu le contexte culturel au Maroc et encore plus à la campagne, où les actions artistiques ne sont pas habituelles. Miser sur une telle initiative, là où les habitants sont complètement démunis de toute forme de contestation, donne à notre action un caractère singulier.

S.W.: Le projet a commencé il y a plusieurs années, est-ce qu'au fur et à mesure de l'avancée du projet sont apparues des responsabilités auxquelles vous ne vous attendiez pas?

H.D. & F.R.-D.: La seule responsabilité est celle de la fraternité qui nous lie aux habitants de ce village. Et si l'on doit parler de responsabilité, c'est d'une responsabilité partagée pour la préservation de ce petit territoire et du bien-être de ses habitants dont nous faisons partie. Le reste importe peu ou pas.

S.W.: Aujourd'hui, considérez-vous que *Karyati Hayati* est votre projet ou celui de tous ceux qu'il implique?

H.D. & F.R.-D.: Le projet est collectif et solidaire, beaucoup de personnes, selon leurs compétences, y ont contribué. Cependant, nous avons donné une impulsion, nous avons initié une résistance et une dynamique, et en avons été les organisateurs et coordinateurs tout du long.

S.W.: Comment vous voyez-vous dans ce projet d'ici quelques années?

H.D. & F.R.-D.: Tout dépend de l'âge, des rencontres, des hasards de la vie, des nouveaux désirs, de ce que toutes ces données aléatoires peuvent faire naître...



[ILL.3] Workshop «Paradis perdus», octobre 2018
photo : Hassan Darsi



[ILL.4] Workshop «Seed as relation», juin 2019
photo : Florence Renault-Darsi

Vivre, sculpter dans un lieu

Aurélié Ferruel,
Florentine Guédon
et Sophie Kaplan

Aurélié Ferruel et Florentine Guédon ont toutes les deux passé leur enfance à la campagne, en Normandie et en Vendée, dans les fermes familiales, fermes encore en activité, et dans lesquelles elles retournent très régulièrement. S'est ensuivie une longue période nomade pendant laquelle elles ont vécu à Rennes, Nantes, Angers, Toulouse, etc. pour suivre leurs études, puis aller partout où les résidences et les projets les menaient¹.

En 2020, elles se sont chacune ancrées dans un lieu — Aurélié à Saint-Mihiel dans la Meuse et Florentine à Passavant-sur-Layon dans le Maine-et-Loire — avec l'intention d'y rester quelque temps : un endroit à elles.

L'art d'Aurélié Ferruel et de Florentine Guédon, d'une sensualité directe, fourmillant d'humour, relève d'une écoute et d'un échange profonds avec les matériaux auxquels elles donnent forme. Il fait écho à la pensée de Tim Ingold : pour les artistes comme pour l'anthropologue, l'artisan et le penseur — le manuel et l'intellectuel — ne sont pas séparés, pas plus que formes et matières². Pour les unes comme pour l'autre, il s'agit d'apprendre en faisant. Et il s'agit également de prendre plaisir.

La discussion a porté sur les différents lieux de vie du duo, leurs caractéristiques et leurs usages : en quoi et comment ceux-ci forment et informent-ils sur leur pratique ? Elle a également été l'occasion de remettre en question une certaine vision

ruraliste³ que nos modes de vie et de pensée largement urbains ont tendance à plaquer sur ces deux artistes. Où l'on verra que celles-ci approchent le vernaculaire dans son sens premier — « ce qui est fabriqué dans la maison » — et que les environnements auxquels elles s'attachent sont d'abord une façon de s'intéresser aux liens entre matériaux et gestes, espaces et mouvements, et aux gens qui les pratiquent.

Les fermes familiales

Sophie Kaplan : Est-ce que vous travaillez encore dans vos fermes-matrices-ateliers familiales, dont vous avez souvent évoqué à quel point elles avaient constitué pour vous des lieux de ressources, de matières et d'inspirations premières ?

Aurélié Ferruel : De façon différente nous travaillons encore dans nos maisons et hangars familiaux. **Nous rentrons nous ressourcer ou récolter des matières premières.**

Ce sont pour nous des lieux constitutifs de tout travail à venir. C'est notamment le cas parce que nos familles prolongent la vie de ces lieux en continuant de les transformer. Même si nous sommes parfois perturbées par ces gestes de démonter, recouvrir, déplacer, tailler, faire tomber, construire, ceux-ci n'ont pourtant rien à voir avec la disparition, au contraire ils empêchent l'espace de se figer, ils le rendent vivant. L'attachement reste fort mais prend place ailleurs que dans l'aspect physique des matériaux qui le composent. Nous remercions nos familles de nous avoir fait comprendre cela, c'est une donnée importante dans notre pratique.

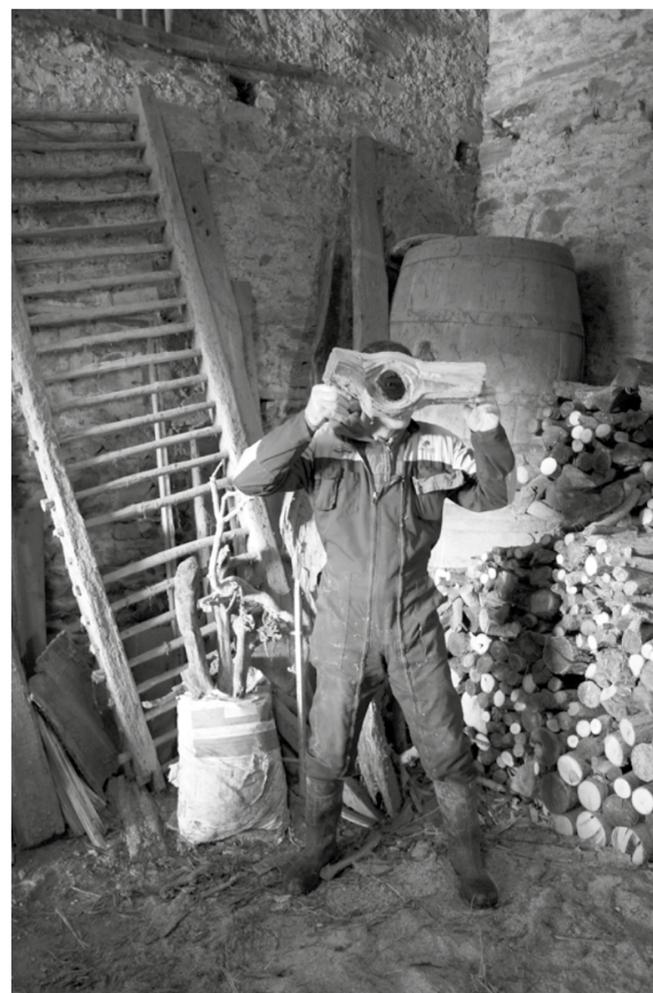
3. J'emploie ici le terme de ruralisme dans le sens d'une tendance à idéaliser la vie à la campagne et à y projeter des représentations fantasmées, des clichés et autres images d'Épinal.

1. « Nous sommes passées de villes (grandes et petites) en villes, de personnes en personnes, de lits en lits... le pied total ! », Aurélié Ferruel et Florentine Guédon, e-mail à Sophie Kaplan du 15 novembre 2020.

2. « Il n'y a pas d'un côté la forme, de l'autre la matière. Les organismes croissent, comme les artefacts. Les artefacts sont fabriqués, comme les organismes. À la succession des formes, qui ne permet pas de rendre compte dans toute son ampleur de la complexité du réel, il faut passer au développement continu. À la distinction matière/forme, il faut substituer la relation force/matériau. À l'hylémorphisme il faut préférer la morphogénèse. » Tim Ingold, *Faire*, Paris, Éditions Dehors, 2020, p. 161.



[ILL.] Entrée de la ferme, La Geffardière, Montourmais, 2020.
Photographie : Florentine Guédon



[ILL.] La collection du père, La Geffardière, Montourmais, 2020.
Photographie : Florentine Guédon

Nos familles nous ont transmis quelque chose du déplacement, des choses qui évoluent. Le travail de composition que nos parents font dans l'espace, que ce soit à l'intérieur de la maison ou à l'extérieur, est en perpétuel mouvement. Nous avons grandi avec ça, ça a toujours été là. Aux Beaux-Arts je me souviens qu'on avait des discussions infinies sur nos mères et leurs idées un peu folles de composition. Nos mères qui s'amuse.

S.K. : Quand vous revenez dans vos fermes d'enfance, il y a donc toujours des choses qui ont changé, bougé. Pouvez-vous donner des exemples ?

Florentine Guédon : Nos mères partagent une passion pour la collection de petits objets figuratifs qu'elles repeignent, déplacent et accommodent avec d'autres personnages. Ces collections passent de l'intérieur à l'extérieur, de la maison au jardin, comme un prolongement. Elles recherchent et glanent ces objets avec la même précision qu'elles auront ensuite à les mettre en place. **Nos mères ne se déplacent pas, c'est tout leur environnement qu'elles font danser et tourner littéralement autour d'elles.** C'est régulier, les meubles et les objets de la maison ont la bougeotte. À l'extérieur, c'est la même chose, elles ont toutes les deux un rapport aux plantes assez fort. Leurs plantes poussent, grossissent et changent d'endroit, pas seulement pour les besoins de la plante, mais aussi pour suivre la cadence d'envies de nos mères à chercher de nouveaux décors. Dans l'espace de la ferme, les machines et bâtiments vont être modifiés pour des raisons au départ d'apparence plus pratiques. Des réparations, de l'entretien, des modifications liées aux besoins de la ferme. Les matériaux sont modifiés pour trouver une nouvelle vie, ils changent d'état et de fonction, comme les espaces. **Un ancien silo à grain est découpé pour devenir porte de grange, des caillibotis sont renversés pour devenir palissades d'un poulailler, les éléments sont disponibles pour être utilisés.** Le visage de la ferme se modifie continuellement. C'est-à-dire que l'ancien lieu de stockage devient poulailler, que le poulailler devient l'endroit où l'on va mettre le bois, etc.

Finalement, on ne supprime pas une chose sans en planter ou en créer une autre. Par exemple, mon père a récemment arraché tout un tas de vieux pruniers qui avaient toujours été là, dans un petit espace de verdure au milieu de la ferme, et ce pour tracer un nouveau chemin. Il a tout arraché, semé de la pelouse et posé des pierres blanches de quartz. Il stockait ces pierres à l'arrière du bois, parce que ce sont de « belles pierres », en attendant de leur trouver une utilité. Il a fait toute une installation avec des rosiers, des pierres blanches, pour l'entrée de la ferme. Avant il y avait des pruniers, maintenant il y a autre chose. J'ai tendance parfois à rattacher les notions esthétiques

à nos mères, mais en réalité nos pères ont tout autant de conscience esthétique.

A.F. : Mon père collectionne de vieux outils qu'il vient parfois rafraîchir à sa façon, arranger. Il amasse en des tas différentes essences de bois, des métaux, etc. disposés un peu partout. Son atelier de sculpture (mon père a une pratique de sculpture à la tronçonneuse dont j'ai hérité) va être à un endroit, et puis ça va devenir le garage du tracteur et son atelier se déplacera. Rien n'est figé, pour autant tout existe, tout se construit, et effectivement l'esthétique est présente autant dehors que dedans. **Il y a ce va-et-vient, un travail de forme, de réflexion, qui permet que tout évolue, et ça c'est un petit bonheur, c'est le nerf de notre travail ! On nous parle de traditions poussiéreuses, de choses dans de petites cases, bien rangées les unes à côté des autres, mais pour nous c'est tout l'inverse !**

Nous ne voulons pas nous prendre au sérieux. Manquer d'humour lorsque l'on parle par exemple de tradition, c'est s'empêcher de la faire évoluer, de voir la multitude de facettes qui la compose, c'est faire acte d'autorité sur une notion qui évolue constamment en affirmant une pseudo-vérité qui n'existe pas. Ce manque de second degré est pour nous tout aussi dangereux que ridicule. Nous préférons en parler, l'étudier et en rire. Jamais rire d'eux, mais rire avec et pour, et c'est valable pour tout autre sujet.

Le fait d'en parler avec toi, nous permet de nous rendre compte que l'esthétique, la pratique et l'humour sont toujours là : dans nos façons de vivre et de travailler, comme dans celles de nos parents.

F.G. : Les grands espaces laissent la possibilité de pouvoir s'étaler. C'est une véritable chance de s'étaler : on peut laisser à l'état d'épave une tâche sur laquelle on reviendra plus tard. On peut attendre, parfois longtemps, que les idées soient claires, avant d'y revenir. La notion de stockage de matières premières est également importante pour nous. Ma grand-mère n'achetait jamais de tissus mais récupérait des vêtements et textiles aux alentours, les gens en déposaient dans son grenier. Elle utilisait le tissu pour s'occuper, pour réparer des choses, et quand elle bricolait elle le pensait toujours d'une façon textile.

Nos parents, comme beaucoup de gens, vont trouver des bidules, des matières, et un peu comme des collectionneurs vont les garder. Ce faisant, ils cherchent le jeu, la drôlerie. Mon père fait une collection de branches de bois avec des formes spécifiques. Il m'a donné un bâton bizarre qui ressemble à une torche et a une gueule de monstre. Il me dit : « Ah mais tiens c'est beau ça. » Une partie d'une grange est consacrée à ce stock de bois aux formes farfelues.



[ILL.] Atelier de sculpture nomade du père, La Bourdellière, Suré, 2020. Photographie : Aurélie Ferruel



[ILL.] La Collection de la mère, La Giffardière, Montournais, 2020. Photographie : Florentine Guédon

S.K. : Si je comprends bien, ton père qui glane ces bois aux formes bizarres, ne le fait pas dans un but strictement utilitaire. On peut dire qu'il les glane pour rien, ou plutôt qu'il les glane uniquement pour la beauté de leur forme ?

F.G. : C'est ça.

S.K. : Ce que vous racontez me rappelle le témoignage d'une agricultrice que j'avais croisée à Rennes il y a quelques années, à l'occasion du projet *Autour de la table* des chorégraphes Loïc Touzé, Anne Kerzerho et Alain Michard, au cours duquel les habitants d'un territoire ayant développé un savoir particulier du corps avaient été invités à partager leurs pratiques et connaissances. Je me souviens qu'elle avait parlé avec émotion et conviction des pratiques créatrices permanentes et fondatrices, à partir de tout ce qu'elle avait sous la main, de sa mère paysanne.

D'un point de vue anthropologique, je me demande si ce que vous racontez à propos des recherches esthétiques de vos parents leur est strictement propre ou si l'on peut également et plus généralement les rapporter à des pratiques humaines en-communes d'embellissement de l'habitat.

Pratiques que vous avez observées et dont vous vous nourrissez.

Et, en élargissant encore mon point de vue au non-humain, me reviennent, parmi d'autres exemples, les images de certaines espèces d'oiseaux qui embellissent leurs nids en y ajoutant des couleurs.

F.G. : Pendant un temps je me disais que mon père était un cas isolé. **Mon père et mon grand-père ramassent des pierres de quartz blanches qu'ils placent dans la ferme de façon précise. J'essayais de les faire parler sur cette pratique, mais ça restait un mystère. Je me suis dit qu'il y avait une raison à cela, les agriculteurs autour font la même chose : pourquoi font-ils tout ça, pourquoi ces pierres blanches partout dans les fermes ?** L'enthousiasme m'a poussée à chercher une croyance derrière cette manie. Et en fait non, rien. **Elles sont belles, plus belles que les autres pierres. Elles sont là, elles embêtent pour labourer, elles sortent de terre, ce sont comme des trésors, on les ramène, on les stocke, et puis qu'est-ce qu'on en fait de ces belles pierres blanches ?** Souvent elles sont aux entrées des bâtiments et le long des chemins. Mon grand-père a une cave où il fait son oberlin. Un soir je sors de cette cave pour rentrer chez mes parents plus haut dans le village. Il fait nuit et là je comprends pourquoi ils mettent ces pierres blanches : parce que tout simplement il n'y a pas de lumière. **Quand tu circules en pleine nuit, ce sont des repères.** Les pierres blanches qui sont sur le rebord des chemins permettent de voir la route, tout simplement.

A.F. : **L'idée est de glaner** de belles choses pour, un jour, **peut-être**, les utiliser, c'est **un geste simple. On aime la beauté** de ce geste simple, **on aime cette simplicité**, qui raconte **tellement d'histoires**, que ce soit dans l'immobilité des **matières regroupées** en un endroit, ou dans leur nouvelle utilisation, comme pour **ces pierres disséminées** en repères le long **d'un chemin**. Il est par ailleurs **assez amusant** d'imaginer

que **certaines légendes** se sont montées en observant **ces installations**.

S.K. : En somme, vos parents ont résolu la récurrente contradiction entre le beau et l'utile : ces pierres blanches sont visibles la nuit le long des chemins et en plus elles sont belles !

Il me semble d'ailleurs que le regard à la fois tendre et anthropologique que vous portez sur votre milieu d'origine – terrain à la fois d'observation, d'apprentissage, de stockage et de fabrication –, cette « simplicité » dans l'utilisation des matériaux qu'on trouve autour de soi, est précisément ce que vous cherchez à faire dans votre travail.

A.F. : **Tous les passionnés avec qui on a pu travailler, partagent le fait de récolter, de ramener à la maison, de regrouper ces petites collections à des endroits spécifiques. Ces va-et-vient de la maison à l'atelier sont présents. L'intime se mêle au « faire », au plaisir. Un lien se crée dans nos échanges.**

Les nouveaux habitats

S.K. : Depuis quelques mois vous avez chacune, pour la première fois, emménagé dans un chez-vous, à la fois lieu de vie et atelier. Comment avez-vous choisi ces lieux ?

A.F. : Nous aurions pu revenir dans nos villages et on ne va pas mentir, on y a pensé un instant. Mais le hasard, les rencontres, les bonnes occasions, nous ont permis de découvrir d'autres façons de vivre et surtout de prendre le temps d'imaginer ces espaces. Nous avons donc chacune choisi d'aller vers une ville, une région, un endroit que l'on ne connaissait pas et d'y construire ce chez-soi.

F.G. : Nous avons découvert que le sentiment de « chez-soi » se fabrique et se développe constamment.

S.K. : Vous avez donc chacune découvert un « endroit à vous », comme aurait pu le dire Virginia Woolf ?

F.G. : Cela faisait longtemps qu'on discutait de ce lieu où l'on pourrait se sentir chez soi. On fantasmaient l'idée d'avoir un espace où venir travailler et vivre. L'idée n'était pas d'avoir un espace neuf et fini, mais de trouver un habitat qu'on pourrait réparer à notre façon, en jouant avec les matières.

S.K. : Vous avez toutes les deux choisi de vivre à la campagne. Pourquoi vivre et travailler dans une grande ville n'a jamais été une option pour vous ?

F.G. : En nous éloignant des grandes villes, nous avons trouvé une liberté et des moyens de travail plus vastes. Nous avons beaucoup plus d'espace, pour une économie plus que raisonnable, ce qui nous permet de construire nos ateliers sur mesure !

A.F. : Au-delà de l'aspect économique, c'est surtout un choix de notre part. **Nous avons besoin de pouvoir**



[Lili-5] Établi du père, La Geffardière, Montourmais, 2020. Photographie : Florentine Guédon



[Lili-6] Le bain fait par la mère, La Bourdellière, Suré, 2010. Photographie : Aurélie Ferruel



[L.L.7] Futur atelier bois, 2021.
Photographie : Aurélie Ferruel



[L.L.9] Atelier tissus, Passavant-sur-Layon, 2021.
Photographie : Florentine Guédon



[L.L.8] Cuisine, Saint-Mihiel, 2021.
Photographie : Aurélie Ferruel



[L.L.10] Atelier terre, Passavant-sur-Layon, 2021.
Photographie : Florentine Guédon

déambuler en dehors de la maison mais aussi à l’intérieur ; de pouvoir rebondir simplement de l’atelier bois au potager, de la douche à l’atelier céramique, du lit au four de fusion de verre ou de l’atelier couture à la cuisine. Nous avons également besoin de pouvoir déplacer les sculptures

ou nos pensées, et de prendre ainsi un recul facile d’accès et quotidien sur le travail en glissant d’un endroit à un autre, d’une activité à une autre.

F.G. : Nous ne parlons pas d’une nécessité de très grands espaces ou d’espaces impeccables, mais d’une série de sphères dans lesquelles nous pouvons être en mouvement avec et dans le paysage domestique.

Par ailleurs, pour être en adéquation avec ce choix il nous fallait une voiture et être à proximité des gares pour rester mobiles. La mobilité est pour nous essentielle, un véritable outil de travail.

S.K. : À quoi ressemblent vos « chez-vous », qu’est-ce qui les caractérissent ?

A.F. & **F.G.** : Aurélie est en train d’aménager un atelier pour travailler le bois, où elle stocke ses outils : les tronçonneuses, les établis, les ciseaux, les étaux, les disqueuses, les bastinges, les différentes essences de bois... Il ressemble à un garage automobile. Deux fenêtres et trois grandes portes-rideaux en métal font entrer la lumière et le vent. Il est situé entre le potager et les différents ateliers de verre de son compagnon. Les ateliers entourent la maison, qu’ils rénovent en parallèle, à Saint-Mihiel dans la Meuse. Elle profite donc aussi de partager l’atelier de son concubin, souffleur de verre, où la chaleur est constante et qui est mitoyen de l’atelier à froid pour les finitions de verre. À l’étage se trouve la cuisine-salon-salle à manger. Au deuxième étage, les ateliers modelage avec de grandes tables de travail, situés à proximité des chambres et de la salle de bains.

La maison de Florentine est construite sur différents paliers et se situe à Passavant-sur-Layon, dans le Maine-et-Loire. Au sous-sol l’atelier terre, recouvert de torchis, où l’on trouve en son cœur le four, le séchoir des pièces crues et émaillées, la table d’émaillage, le stock de terre... et l’espace de façonnage. On monte quelques marches et nous voici dans le salon, un endroit chauffé par un poêle à bois. À nouveau quelques marches, on trouve la cuisine. Puis au dernier étage, l’atelier textile est entre la chambre et la salle de bains. Là sont rangés la collection de tissus, des boutons, des bobines de fils, de biais, la machine à coudre est posée sur la table et il y a un espace libre au sol pour étaler la matière...

Il y a des escaliers dans ces deux maisons : des escaliers partout, des marches entre les ateliers/la maison, des étages comme des bulles.

S.K. : Vous ne semblez pas dissocier vos espaces de vie et vos espaces de travail. De quoi cette porosité est-elle le signe ?

A.F. : En nous installant, nous avons pris conscience que ces deux espaces devaient être liés. **Nos journées sont des circuits, des boucles où nos idées déménagent.** Ce fonctionnement « en découpes » de nos journées est spontané et s’est encore renforcé depuis notre emménagement.

S.K. : Ces déplacements journaliers d’un espace à un autre, espaces dont les usages sont distincts mais qui sont poreux, rappellent les transformations permanentes dans les fermes de vos parents que vous évoquiez plus haut. En quoi ces déplacements sont-ils nécessaires à la construction de votre travail ?

F.G. : Effectivement, pour nous, cloisonner l’espace domestique et l’atelier, ne pas pouvoir déborder de l’un à l’autre, serait presque douloureux. Entre ces différents espaces, il y a beaucoup de choses à faire, des envies de commencer par un ouvrage ou un autre, des priorités, comme le travail attaché aux saisons.

A.F. : **Quand on sort de l’atelier durant la journée nous n’avons pas l’impression de faire une pause. Nous continuons à chercher la matière dans nos pensées et dans nos mains. Les gestes simples sont différents d’une action à une autre, mais ils sont là, et ils nous permettent d’expérimenter, de continuer, d’avoir un rythme, une cadence.**

S.K. : Si je comprends bien : pour vous, de la cuisine au jardin, en passant par le salon, se répètent ou s’inventent quotidiennement une multitude de gestes, qui ne sont pas à proprement parler des gestes de sculptrices, des gestes d’artistes, mais qui sont aussi des gestes techniques, même si on les considère rarement ainsi, même si on les considère finalement en général assez peu. Et ces gestes, ces façons de faire, sont reliés à des façons de penser. Il y a là je trouve un continuum très intéressant entre votre manière de vivre et votre manière de faire de l’art.

A.F. : **Être dans le « faire », c’est réfléchir, imaginer. Regarder les gens « faire », c’est les voir penser et c’est aussi nous laisser la place de rêver en les observant. On apprend plus que l’on ne le croit en regardant les gestes des autres. On peut rapprocher ces actions de la poésie, de poèmes.**

S.K. : Il me semble que votre rapport à l’environnement rural dans lequel vous avez toutes les deux choisi de retourner vivre est très différent du fantasme – nourri par de plus en plus d’urbains – d’un retour à la terre et au (soi-disant) calme de la nature, d’un paradis perdu finalement. Il est plus concret, plus pragmatique : vous avez choisi d’habiter à la campagne parce que c’est là que vous trouvez l’espace, une certaine flexibilité (mais aussi inflexibilité) du temps et parce que c’est aussi souvent là que vous rencontrez des gens et des savoirs qui vont nourrir votre pratique. Pour reprendre ce que nous évoquions à propos des pratiques créatrices de vos parents, je trouve que vous établissez un rapport de causalité, sinon d’évidence entre le beau et l’utile. De quelle façon ce rapport, présent dans la relation à votre environnement, se retrouve-t-il dans votre production artistique ?

F.G. : Depuis quelque temps, je m’entête à faire une forme, dans une matière étonnante : un lainage épais feutré de plusieurs couches à motif. Je montre cette trouvaille à Aurélie, on est d’accord qu’il y a un truc, il faut qu’on bosse avec. On a envie de le porter. Sauf qu’entre la combinaison technique et la forme, impossible pour l’instant d’aboutir à un résultat convaincant. **Si la conception devient trop complexe et prise de tête pour plier la matière à nos envies, c’est à nous de passer à une autre façon de faire.**

S.K. : En fait vous ne vous acharnez pas sur un matériau, mais vous négociez avec lui plutôt ?

F.G. : On va sélectionner un matériau pour certaines qualités, esthétiques, tactiles... et si en voulant le pousser un petit peu trop on perd ses qualités, c’est juste que ce n’est pas le bon.

S.K. : Il y a donc une fidélité, un respect du matériau *per se*, il ne doit pas être trop transformé, c’est ça ?

F.G. : Une fidélité pour les caractéristiques qui nous ont plu chez lui au départ. Si l’on revient sur les pierres blanches qu’on retrouve aux abords des fermes et qu’on établit un parallèle avec notre façon de faire de la sculpture : elles sont choisies et placées aux abords des fermes parce qu’elles sont belles, parce qu’elles sont blanches et qu’elles sont mieux là que dans les champs, où elles génent. **Ne pas tenir compte du matériau, ça serait ici prendre un caillou queiconque, le poser là et le prendre en blanc.**

A.F. : Ces pierres qu’on déplace et qui sont visibles, deviennent pratiques. Nous entretenons le même type de rapport avec les matières que nous utilisons dans nos sculptures : nous les trouvons belles telles quelles (d’ailleurs quand on dit « belle matière », nous le définissons par le toucher). Si, par la suite, nous n’arrivons pas à emmener ce « beau » dans la direction que l’on souhaite, notre regard se déplacera vers une autre matière.

En fait, ce que l’on pousse dans la matière, c’est la force qu’elle a. Si, en la transformant, nous perdons

ses particularités ou si nous n’arrivons pas à négocier avec elle, c’est que l’on fait fausse route.

S.K. : C’est une approche très pragmatique : vous dialoguez avec les propriétés physiques d’un matériau et si votre intention sculpturale ne s’accorde finalement pas avec celles-ci, vous passez à autre chose. Vous avez d’ailleurs récemment agrandi votre famille de matériaux, avec l’introduction de la céramique pour Florentine et du verre pour Aurélie. Que vous permettent ces nouveaux matériaux ?

A.F. : Je commence à travailler le verre avec Stéphane Pelletier et Florentine a acheté un four à céramique. Ces deux matières, qui toutes deux jouent avec le feu, nous apportent de nouvelles possibilités. Nos deux nouvelles aventures nous excitent beaucoup.

Pour autant le rapport au geste reste le même. Quand je vois Florentine travailler la céramique et le tissu, je la vois rapporter, faire des points de couture. Elle s’arme comme une guerrière de patience avec ses matières.

De mon côté, je retrouve la même proximité entre le bois et le verre. Je dois me maintenir à distance pendant l’acte, qu’il s’agisse de celui du maître verrier ou de la tronçonneuse. Et une fois la matière et la forme attaquées, je ne peux pas y revenir, la matière est vive et respire.

Ce sont des temporalités de gestes qu’on a établies dans nos relations passionnelles à la matière.

Il est important pour nous d’ajouter que l’approche de la matière n’est pas seulement pragmatique sinon nous serions dans un ennui profond. Nous poussons la matière pour ses qualités physiques mais aussi pour le plaisir et le jeu que nous mettons en place pour la transformer. Nos proches, avec leurs gestes fantaisistes, plaisantent avec les autres en manipulant les objets. **Nous avons besoin de jouer avec la matière, de rire entre nous ayant de rire avec les autres.** L’humour occupe une place prépondérante, autant avec nos parents que dans notre travail.

S.K. : On en revient encore au geste et au rythme (qui serait celui d’une danse de la joie!) : gestes, matières et mouvements sont fondamentaux et imbriqués dans votre pratique et vous entretenez un rapport très fort à l’artisanat, entendu, à la suite de l’historien Richard Sennett⁴, dans toute sa puissance de faire et de penser.

⁴ Richard Sennett, dans *Ce que sait la main. La culture de l’artisanat*, propose une définition de l’artisanat beaucoup plus large que celle de « travail manuel spécialisé » et soutient que « le programmeur informatique, l’artiste, et même le simple parent ou le citoyen font œuvre d’artisans ». Ainsi pensé, « l’artisanat désigne la tendance foncière de tout homme à soigner son travail et implique une lente acquisition de talents ». Face à la dégradation actuelle des formes de travail, l’auteur met en valeur le savoir-faire de l’artisan, cœur, source et moteur d’une société où priveraient l’intérêt général et la coopération. Et tandis que « l’histoire a dressé à tort des frontières entre la tête et la main, la pratique et la théorie, l’artisan et l’artiste, et que notre société souffre de cet héritage », Richard Sennett prouve que *Faire, c’est penser*, Paris, Albin Michel, 2010.

Le Pays

**L'École Parallèle Imaginaire
Gilles Amalvi, Charline Ducottet,
Emma Flippon, Simon Gauchet,
Guillaume Lambert, Léa Muller,
Johanna Rocard**

L'École Parallèle Imaginaire (EPI) est un lieu nomade de transmission, d'expérimentation et de production. Créant des projets dans des théâtres, des musées ou dans l'espace public, elle invente depuis 2011 des processus de création singuliers qui questionnent nos capacités d'imagination, nos rituels collectifs et nos territoires.

L'EPI mène depuis 2018 une expérience en milieu rural sur le territoire de Bécherel. Conventionnée par la Région Bretagne, le département d'Ille-et-Vilaine et la commune de Bécherel, elle travaille à réinventer le théâtre municipal de Bécherel (commune de 700 habitant-es et cité du livre) par et pour un paysage géographique et humain. Y est questionné ce qu'est un « théâtre situé » dans un territoire rural, en compagnie d'une quarantaine d'habitant-es de la commune et des communes d'alentour. Le projet *Le Pays* est développé dans ce cadre et sur ce territoire.

Au croisement de 4 communes, 3 communautés de communes et 2 départements, le territoire administratif de Bécherel (entre Rennes et Saint-Malo) ne se superpose pas au territoire vécu de ses habitant-es. Face à ce morcellement, un groupe d'artistes, de paysagistes et d'ingénieurs agronomes cherche à dessiner un pays alternatif au gré de rencontres avec les vivant-es du territoire et des savoirs sensibles qui irriguent : un pays, *Le Pays*, invitant à penser concrètement les notions de « local » et de « paysage vécu ».

Ces nouvelles frontières imaginées rassemblent 7 communes (Bécherel, Miniac-sous-Bécherel, Cardroc, Les Iffs, Longaulnay, Plouasne, Saint-Pern), et font naître peu à peu un « pays ». Historiquement, la notion de pays désigne une nation avec une organisation politique propre en même temps qu'un espace plus restreint, auquel on reconnaît une identité, et qui génère chez ses habitant-es un sentiment d'appartenance – à la manière d'une « terre natale » pour reprendre les mots de l'historien Eugen Weber dans *La Fin des terroirs* (Fayard, 1984).

Construit sur un massif granitique où venait s'échouer la mer des Faluns il y a plusieurs millions d'années, ce bout de terre a connu la prospérité jusqu'au XIX^e siècle grâce à la culture du lin et du chanvre, matières premières de l'industrie textile. La sécheresse de 1795 et le blocus anglais ont eu raison de ces cultures. Aujourd'hui, des chercheur-ses agronomes tentent de réintroduire ces semences anciennes sur ce territoire. Un des enjeux du Pays serait alors de retrouver des gestes, des savoir-faire mais également des rituels disparus.

De juin 2020 à l'été 2021, ce groupe pluridisciplinaire arpente le territoire en empruntant ses routes et ses chemins creux, rencontrant habitant-es humain-es et non humain-es afin de tisser des liens entre le passé et l'avenir de ce bout de terre. Un projet artistique et agronomique s'invente sous nos semelles, qui fait naître le désir d'une randonnée-fiction et d'un nouveau sentier pour arpenter et rendre sensible ce paysage.

Le carottage qui suit rassemble des images, réflexions, poèmes, paroles entendues, issues de nos marches et des rencontres qui s'en sont ensuivies, au fil des chemins du pays.



1. mijoter tranquillement
2. chez Yvette
3. dégoulinant de confitures
4. toponymes étrangers
5. province toilière
6. qui s'enfonce entre les arbres
7. roches du diable
8. castagne
9. vieilles cendres
10. merisier(s)
11. royaume de branches
12. un chevreuil
13. c'est plutôt la nuit, c'est plutôt boisé, c'est...
14. histoires d'autres graines
15. pourquoi les chemins creux sont-ils creux ?
16. la cabane à pizza
17. cercles restauratifs
18. les dragons venus coloniser
19. sauvages
20. ressources génétiques
21. assis par terre
22. mains rouges et violettes
23. masques et parures
24. l'antenne
25. l'âne à facettes

 itinéraire du bivouac
 massif granitique
 courbes de niveaux – tous les 5 m



1. mijoter tranquillement

« On était tranquillement en train de mijoter l'idée de vivre autrement. » Yvonne et Colette

2. chez Yvette

elle dit ce mot
le répète : mutilé
elle appuie dessus
pour bien délimiter
derrière le mot
le réel de la blessure
(langue arrachée
au sujet = pouvoir)

3. dégoulinant de confitures

Dans le pays de Bécherel, des foules battent l'a campagne à chaque saison, par tous chemins, glanant dans les haies : feuilles, fleurs, fruits, bourgeons, rameaux, écorces. Au retour de leur balade-procession, de somptueux bouquets d'herbes sauvages sont séchés dans de grandes claies en bois, des chaudrons dégoulinent de confitures sucrées et bouillantes, d'immenses fûts sont remplis de fruits trop mûrs pour jouir de leur fermentation, de minuscules et précieuses graines sont enfermées dans de tout aussi petits sacs faits de toile pour fleurir les jardins et les rues l'année suivante. Chaque récolte sauvage est une fête. Les corps en mouvement sont une danse, les outils un emblème, leurs techniques une architecture.



4. toponymes étrangers

il y a ces pancartes dans les chemins on les reconnaît aux couleurs jaunes et marron aux toponymes étrangers qui y sont écrits aux dessins de bâtiments et de paysages j'ai envie que ces pancartes invitent à autre chose à répéter des gestes passés et à inventer des gestes du futur qu'elles invitent à des petites formes discrètes et intimes de liens avec le paysage allongez-vous face contre terre enlancez ces pierres millénaires prenez une mûre et écrasez-vous-la sous les yeux comme des larmes de sang comme les gestes de personnes passées et futures qui peuplent le pays

5. province toilière

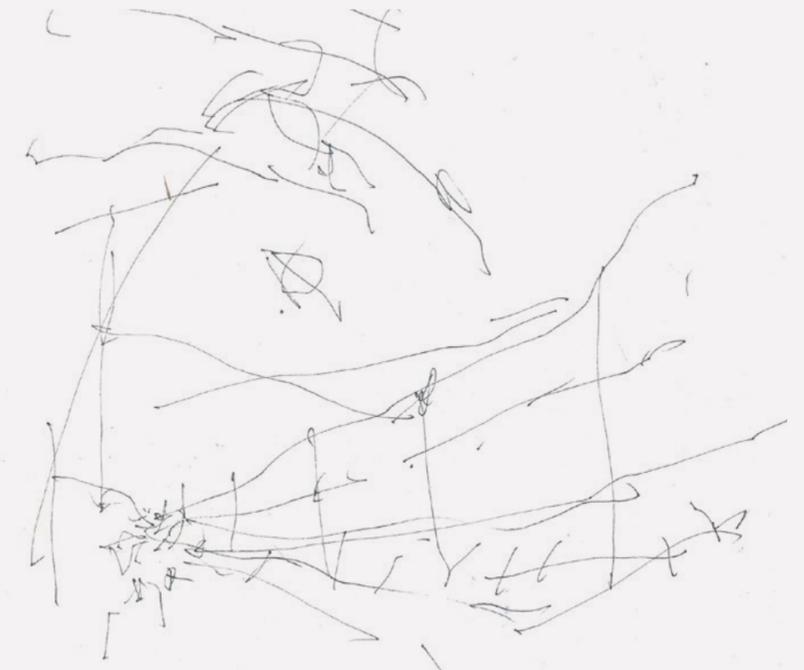
« Mat eo hadan an douar
War an diskar eus al loar »
Il est bon d'ensemencer la terre quand la lune est à son déclin.

« Jusqu'aux années trente, l'opération qui consistait à sortir les graines de lin de leurs cosses était l'occasion d'une grande réjouissance. Après rouissage, le lin était peigné ; les capsules séparées des tiges étaient ensuite mises à sécher, soit sur le sol de la grange, soit sur le plancher du grenier ou même des chambres. Par une soirée de septembre-octobre, on nettoyait bien l'aire de la grange, on posait des planches sur chant du côté de l'entrée et on répartissait les capsules de lin bien sèches en une couche d'environ vingt centimètres. On invitait alors le voisinage, *ar c'hontre*, à venir les écraser au cours d'une séance de danse. C'est sous le piétinement des danseurs que les graines jaillissaient des capsules. [...]



Les opérations qui précédaient ou accompagnaient ce travail étaient l'objet d'actes qui se rattachaient à d'anciennes croyances. »
AR MEN (*Le lin en Trégor*, n° 28, juillet 1990)

Est-ce que le tour du Pays n'est pas en soi déjà le Pays ?



6. qui s'enfoncé entre les arbres

après le lavoir, le chemin
qui s'enfoncé entre les arbres
trace un sillon

ombre dense, droite
touffue : on a envie d'y
avancer, de s'y fondre

dès le premier pas dans la terre meuble
la pluie s'atténue, les voix
se font plus étouffées

la voûte de branches
et de feuilles se referme
susurrant : vous entrez
dans le pays



7. roches du diable

Les fables évoquant la fête et les rituels dansés, derrière une apparente légèreté, racontent les visions utopiques de mondes et de relations désirées aux vivants humains et non humains. Il y est souvent, quelle que soit la culture, question de créatures sauvages, de chorégraphies, d'animaux et d'oripeaux, de drapeaux, de chants, de parures et d'armures. Ces récits, et les pratiques choréiques et ornementales qui leur sont associées, s'insinuent dans les fissures des civilisations au moment même où ces dernières sont affectées par le changement, changement qui peut être provoqué par le contact avec un autre groupe humain, une guerre, une épidémie ou une transformation interne. À cet instant T, les espaces dédiés à la fête et aux rituels communautaires deviennent un terrain fertile pour faire émerger de nouvelles organisations territoriales, sociales, politiques et poétiques. Ce phénomène est particulièrement présent sur les ZAT (zone autonome temporaire) et ZAD (zone à défendre).



8. castagne

On rencontre M. Monnier, le maire de Miniac-sous-Bécherel. Il a un grand corps qui en impose et des mains immenses. Il ne vient pas du même monde qu'Yvonne et Colette. Il parle de paysannerie et de sols. « Il se dit qu'il y aurait un souterrain qui relie les châteaux. »

Il est très attaché à cette idée, et y revient régulièrement dans son récit, comme si tout se jouait sous nos pieds.

Des histoires de sols et de bagarres. Ce n'est pas vraiment de violence dont il est question mais de bastons joyeuses, rituels de passage obligés pour une jeunesse qui cherche à s'occuper. La bagarre c'est un peu une danse au final et peut-être que l'inverse marche aussi. On devine de l'alcool, de la séduction, du sexe sûrement aussi. Et la tristesse dans les yeux de M. Monnier, la nostalgie du temps passé, des corps et de la joie partagée. La fête communale a été supprimée – un problème d'autorisations. « Il y a deux ans, on en a fait un, de feu de la Saint-Jean, mais ceux d'à côté ils ont été plus forts, ils ont fait une choucroute et des moules-frites. »

Comme Yvonne et Colette, il dit que ce serait bien que l'on danse à nouveau.

Et si les cheminements successifs fabriquaient un récit et de nouveaux sentiers ?

9. vieilles cendres

chez Hervé, paysan boulanger grand four à pain en pierre recouvert de vieilles cendres mêlées de poussière

envie irrépressible de s'allonger sous la voûte ronde et d'observer la langue des pierres jointes qui longuement ont cuit

10. merisier(s)

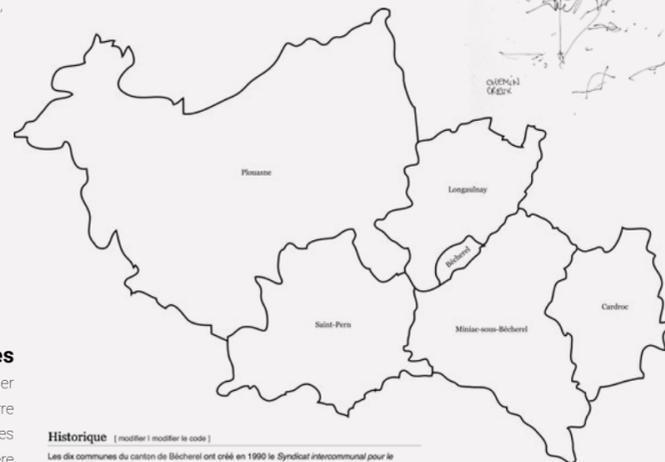
Simon trace une croix sur la carte après le hameau, un arrêt de bus sommaire ici : merisiers en abondance fruits sucrés, délicieux

11. royaume de branches

que disent les oiseaux ? ils disent : je suis là ils disent : ici c'est moi

signal performatif pur délimitant les frontières de leur royaume de branches et de taillis

Et si chaque personne qui arpente le chemin devenait un habitant du Pays ?



Historique

Les dix communes du canton de Bécherel ont créé en 1990 le Syndicat intercommunal pour le Développement du Pays de Bécherel qui s'est transformé le 1^{er} janvier 1994 en Communauté de communes du Pays de Bécherel.

Celle-ci a été dissoute au 1^{er} janvier 2014 et :

- Bécherel, Miniac-sous-Bécherel, La Chapelle-Chaussée, Romblé et Langan ont rejoint Rennes Métropole ;
- Cardroc, Les Rils et Saint-Briac-des-Ills ont rejoint la Communauté de communes du Pays de la Bretagne romantique ;
- Saint-Pern et Trodouar ont rejoint la Communauté de communes de Saint-Méen Montauban.



Fleurit de juin en septembre.



A — Chanvre cultivé. Cannabis sativa. — CANNABACEAE.



12. un chevreuil

frontières secrètes du pays : chemins routes, bocages, haies, champs de maïs, champs de blé, clôtures, chiens aux abois

un chevreuil piégé derrière une grille nous révèle le labyrinthe cadastral caché dans le paysage

13. c'est plutôt la nuit, c'est plutôt boisé, c'est...

« Convoqués par des tambours, ils arrivent en secret, la nuit, à dos de lièvres, de chats, ou d'autres animaux. On les appelle les Benandanti du Frioul, ceux qui vont pour le bien. On dit qu'ils voyagent en esprit pendant leur sommeil afin de lutter contre les forces obscures et protéger les récoltes à venir. Munis de branches de fenouils, ils attendent les mauvais sorciers, eux armés de branches de sorgho. Les femmes, une fois quitté leurs corps endormis, dansent, mangent et boivent en compagnie des esprits et chantent les noms de ceux qui mourront dans l'année. » Récits des batailles nocturnes des Benandanti du Frioul, écrits à partir des ouvrages *Occultisme, Sorcellerie et Modes culturelles*, Mircea Eliade, Gallimard, 1976 et *Les Batailles nocturnes*, Carlo Ginzburg, Éditions Verdier, 1980 (ou : Flammarion, collection « Champs », 1984).

14. histoires d'autres graines

on visite un petit musée du lin et du chanvre on lit les histoires d'autres graines des graines qui façonnaient un autre paysage que celui du maïs

je lis que les femmes passaient de longues soirées à transformer le lin et le chanvre en fil et que c'est durant ces soirées qu'elles se racontaient des histoires qu'elles nourrissaient une tradition orale et soudain j'apprends que mon métier vient aussi de là des soirées à transformer une graine en fil

15. pourquoi les chemins creux sont-ils creux ?

« Avant, on utilisait les chemins creux pour parquer les vaches, on leur donnait à manger là et on mettait de la litière. Quand on les changeait d'endroit, on récupérait le fumier pour le mettre dans les champs à côté, et ça enlevait toujours un peu de terre, alors ça a creusé les chemins à force. »

16. la cabane à pizza

Dès le début, je vois des corps dansants autour de cet énorme mégalithe, des lumières de couleurs qui se reflètent sur la pierre. La boule à facettes est là, écho moderne et léger, invitant à de nouvelles danses rituelles. La cabane aux pizzas serait, elle aussi, l'endroit rêvé pour une fête clandestine dans les bois, entre sabbat et rave party.



17. cercles restauratifs

Sur le chemin, Léa me raconte que dans sa forêt, elle a monté un plancher. Des images encore, celles d'un peuple qui danse en cercle la nuit à l'abri des regards. « Dans le cercle, le visage de chaque personne peut être vu, la voix de chaque personne peut être entendue et appréciée. Tous les points du cercle sont équidistants de son centre, c'est sa définition et sa fonction : distribuer de manière égale. » (Starhawk, *Rêver l'obscur*, Éditions Cambourakis, 2015.)

Autour d'un thé, Coco nous parle de cercles restauratifs, des espaces de prises en soins et de restaurations des liens.

« Il faut désapprendre les rapports hauts. Il n'y a pas d'experts. »

18. les dragons venus coloniser

il y a Simon et Léa et parfois Gilles

le nez plongé dans un papier entouré-es des champs et des forêts iels cherchent à faire correspondre des tracés et des formes aux routes aux champs aux bâtiments qui nous entourent puis un geste assuré et la marche qui reprend ou bien des hésitations des contradictions d'autres qui viennent au secours puis la marche qui reprend avec une sensation de déroute et des chemins inattendus qui se révèlent



Accession	Observation date	Spiking			Spiking complète	Observation date	Spiking			Spiking complète	Observation date
		1,14	1,2/2	> 1,2/2			1,14	1,2/2	> 1,2/2		
T80974	21/05/2019	8	0	0	8	27/05/2019	8	2	19	29	
T80981	21/05/2019	0	1	0	1	27/05/2019	1	1	6	8	
T80995	21/05/2019	9	2	14	25	27/05/2019	4	2	40	46	
T80994	21/05/2019	1	4	10	15	27/05/2019	4	1	29	34	
T80973	21/05/2019	5	2	66	73	27/05/2019	8	1	97	106	
T80972	21/05/2019	6	5	48	59	27/05/2019	0	0	89	89	27/05/2019
T80923	14/05/2019	30	12	57	99	21/05/2019	4	0	93	97	27/05/2019
T80918	21/05/2019	3	16	98	117	27/05/2019	1	0	110	111	
T81219	21/05/2019	12	0	0	12	21/05/2019	14	11	14	39	27/05/2019
T81038	21/05/2019	7	0	26	41	21/05/2019	4	1	82	87	27/05/2019
T81066	09/05/2019	6	1	0	7	14/05/2019	10	9	45	64	21/05/2019
T81060	21/05/2019	4	5	1	10	27/05/2019	18	9	22	49	
T81084	21/05/2019	22	4	0	26	21/05/2019	16	32	53	101	
T81087	21/05/2019	4	0	0	4	27/05/2019	6	7	27	36	
T81103	21/05/2019	5	1	2	8	27/05/2019	2	5	44	51	
T81112	21/05/2019	3	5	27	35	27/05/2019	6	3	75	84	
T81105	21/05/2019	1	2	0	3	27/05/2019	4	3	12	19	
T81179	21/05/2019	1	2	1	4	27/05/2019	12	6	29	47	
T81125	21/05/2019	9	4	43	56	27/05/2019	2	3	86	91	
T81122	21/05/2019	0	0	0	0	27/05/2019	0	0	0	0	
T81120	21/05/2019	24	4	12	40	21/05/2019	1	2	109	112	27/05/2019
T81116	21/05/2019	14	0	12	32	27/05/2019	0	0	50	50	
T81114	21/05/2019	8	7	29	44	27/05/2019	0	2	65	67	
T81113	21/05/2019	15	14	16	45	27/05/2019	6	2	54	62	
T81284	21/05/2019	3	1	1	5	27/05/2019	9	12	83	94	
T81469	21/05/2019	3	0	0	3	27/05/2019	17	16	29	62	
T81462	21/05/2019	5	0	0	5	27/05/2019	14	16	43	73	
T81124	21/05/2019	16	4	5	25	27/05/2019	1	1	17	19	
T81278	21/05/2019	33	8	29	70	27/05/2019	0	0	77	77	
T81208	21/05/2019	7	2	6	15	27/05/2019	0	0	27	27	

tableau d'observations de l'épaisseur de variétés d'épeautre, après leur sortie de centre de ressource génétique.

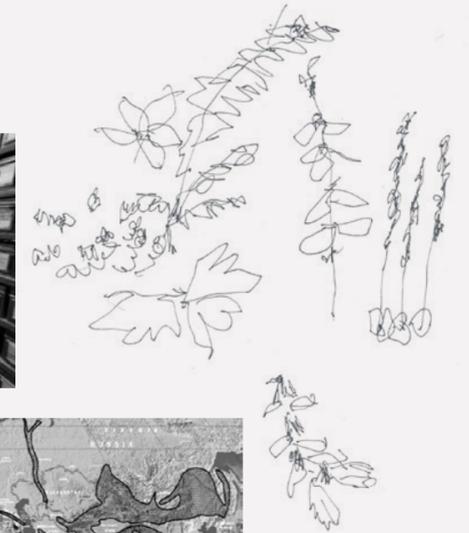
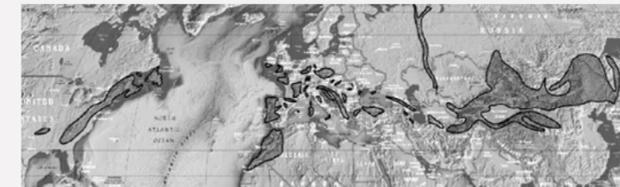


Simon nous lit que les cartes des Cévennes étaient grossières les monts étaient des triangles faciles à traverser qu'elles servaient aux dragons du roi venus coloniser je me demande quelles autres cartes imaginer je pense à mon manuel de cartographie potentielle toutes les cartes forment des cercles certaines dessinent les prolongements de la peau au paysage d'autres figurent les entrailles de la terre et les percées que l'homme et les animaux y font d'autres tourbillonnent et montrent l'évolution des saisons ce ne sont pas des cartes pour traverser un paysage ce sont des cartes pour se laisser envelopper par lui

Comment une graine façonne-t-elle l'organisation politique d'un paysage ?

19. sauvages

Prêle – *Equisetum sp.*
 Tanaisie – *Tanacetum vulgare*
 Achillée millefeuille – *Achillea millefolium*
 Aubépine – *Crataegus sp.*
 Chênes – *Quercus sp.*
 Ortie – *Urtica sp.*
 Renoncule – *Ranunculus sp.*
 Plantain – *Plantago sp.*
 Jonc – *Juncus sp.*
 Laîche – *Carex sp.*
 Menthe aquatique – *Mentha aquatica*
 Ronce – *Robus sp.*
 Fausse roquette – *Erucastrum nasturtiiifolium*
 Mouron – *Lysimachia arvensis*
 Vesce – *Vicia ervilia sp.*
 Angélique – *Angelica sp.*
 Épilobe rose – *Epilobium roseum*
 Morelle noire – *Solanum nigrum*
 Geranium Herbe à Robert – *Geranium robertianum*
 Houblon sauvage – *Humulus lupulus*
 Miscanthus – *Miscanthus sp.*
 Benoîte – *Geum sp.*
 Sénéçon de Jacob – *Jacobaea vulgaris*
 Immortelle commune – *Helichrysum stoechas*
 Millepertuis commun – *Hypericum perforatum*



20. ressources génétiques

Après la Seconde Guerre mondiale, l'agriculture subit une mutation profonde – une industrialisation qui découle de plusieurs facteurs : la culture de nouvelles variétés à hauts rendements, accompagnée par la production d'engrais et de produits chimiques issus des industries de guerre, mais aussi la mécanisation qui permet d'augmenter la productivité et de diminuer la main-d'œuvre. C'est à cette période que les premières plantes issues de mutagénèses (années 1950), puis de transgénèses (années 1970), font leur apparition. Le terme de « variété » perd son sens premier (celui de diversité des plantes) pour signifier tout le contraire, dans le but de satisfaire les critères de la mise sur le marché international. C'est également à cette période (1966) que l'Union européenne adopte les premières directives venant réglementer le marché des semences. Sur la scène internationale, c'est également la période des Trente Glorieuses et de la « révolution verte » dans les pays du Sud. Une campagne mondiale est lancée par la Food and Agriculture Organisation (FAO) dès 1957 dans le but de diffuser auprès des paysans-nes les variétés à hauts rendements chargées de rendre l'agriculture plus productive. La diffusion de ces variétés modernes engendre l'accélération d'un phénomène que l'on appelle l'érosion de la biodiversité. En effet, la culture massive de ces variétés provoque la disparition d'une grande diversité cultivée, auparavant entretenue dans les champs des paysans-nes. Dans la lignée de Nicolaï Vavilov, qui, dès les années 1930, avait pris conscience de cet enjeu, des chercheur-ses ont lancé des campagnes de collecte de variétés locales dans les « centres d'origine » de la diversité qu'ils et elles avaient identifiés partout dans le monde. Il s'agit pour ces chercheur-ses ainsi que pour les sélectionneur-ses, de conserver une large diversité de variétés locales, garantes de la diversité cultivée du futur, puisque cette diversité sert directement à créer de nouvelles variétés par croisement de ressources génétiques. C'est à cette époque que le terme de « ressources génétiques » apparaît. Il correspond à la vision du vivant partagée par ces chercheur-ses, sélectionneur-ses, institutions qui se mettent à collecter la diversité dans les champs pour la stocker dans des banques de gènes (on parle de conservation *ex situ*). En Europe par exemple, sous l'impulsion de l'Eucarpia, sont créées plusieurs banques de ressources génétiques. Un réseau d'acteur-rices impliqué-es dans ces collectes (fondations privées, PNUD, gouvernements bailleurs de fonds...) collabore en réseau via le CGIAR (Consultative Group for International Agricultural Research). En réaction à ce phénomène massif de conservation *ex situ* de la biodiversité cultivée, émergent des groupes de paysans-nes et de chercheur-ses qui tentent de redéployer à la ferme cette biodiversité perdue. En France, cela se matérialise notamment par la naissance au début des années 2000 du Réseau Semences paysannes ou de projets européens de recherche et de sélection participative, tels que Farmers' Seed Opportunities ou encore Solibam. Ces groupes considèrent les plantes et le vivant comme toujours en évolution et ne conçoivent pas que la diversité puisse uniquement être conservée dans des « frigos géants » tels qu'à Svalbard. Au sein de ces réseaux de paysans-nes et de chercheur-ses, la graine est vue comme un commun, dont l'usage doit être régi par le collectif qui la cultive. Ces groupes d'acteur-rices souhaitent également que le métier de paysan retrouve une part de son savoir-faire, celui de savoir sélectionner et multiplier ses propres semences, adaptées à son territoire. Le Pays devient ainsi le lieu le plus à même de conserver cette biodiversité, et de la faire évoluer en l'adaptant à une multitude de milieux et de pratiques.

21. assis par terre

Michel est très calme, j'aime bien la manière dont il est assis par terre, sous l'arbre. En l'écoutant, je tresse un masque végétal. Il nous raconte l'histoire de son combat, celui de la confédération paysanne. Toujours cet attachement, ici presque douloureux, aux sols et au vivre-mieux. On sent beaucoup de joie chez lui, joie sans laquelle, sûrement, cette lutte serait impossible.

« Nous quelque part, on est fêtards, on ne sait pas dire non, c'est une occupation saine du territoire. »

Il rit. Aujourd'hui, il s'occupe d'un chemin pédagogique pour les enfants, juste à côté de chez lui.

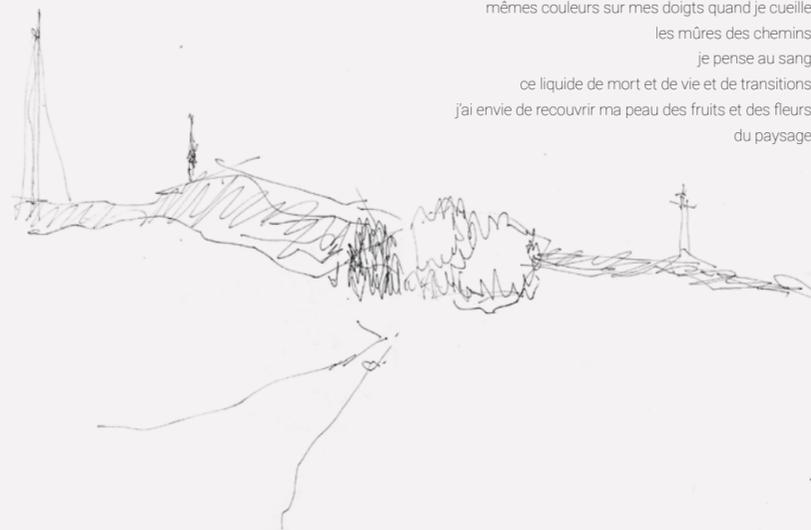


22. mains rouges et violettes

on est assises et assis à écouter Michel Piel elle assemble entre elles des fleurs de châtaignier c'est tout d'abord un cercle puis un soleil puis un masque de fleurs deux mois plus tard on est assis sous le même arbre les fleurs jaunes sont devenues marron presque terre on coupe une betterave crue qu'on mange nos mains deviennent rouges et violettes mêmes couleurs sur mes doigts quand je cueille les mûres des chemins je pense au sang ce liquide de mort et de vie et de transitions j'ai envie de recouvrir ma peau des fruits et des fleurs du paysage

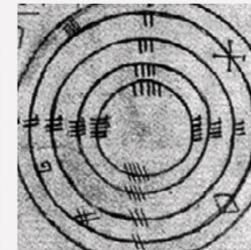
23. masques et parures

il a un masque pour la bouche posé sur le front des centaines de pas plus loin je le regarde à nouveau une plume s'est glissée entre l'élastique du masque et son crâne des centaines de pas plus loin il a une fleur jaune de l'autre côté du crâne des centaines de pas il a un deuxième masque sur le haut du crâne bigoudène façon Covid alors qu'on s'allonge dans l'herbe il prélève un brin le place entre ses pouces et souffle dedans un concert de sifflements s'ensuit je pense à la conque de lambi cet animal et ce coquillage utilisé par les Amérindiens aux Antilles transmis aux marrons qui l'utilisaient pour sonner la charge contre la plantation le son qui en sortait était quelque part entre l'humain et l'animal est-ce que le sifflement du brin d'herbe ce geste d'enfant peut incarner autre chose ? la charge contre les châteaux et les châtelain-es du pays ? l'annonce des récoltes ?



24. l'antenne

la nuit elle est comme un métronome qui donne son tempo de lumière le jour elle est comme une fusée qui attend de partir au pied elle est militarisée de barbelés vue du parc elle est comme une tour Eiffel dépeignée je me demande comment cette antenne du Pays pourrait raconter d'autres choses que la télévision et la téléphonie son regard pointé vers les étoiles et vers les autres galaxies est-ce qu'elle ne recevrait pas des messages lointains ? est-ce qu'une femme du pays une libraire ou une paysanne peut-être aurait réussi à détourner l'antenne pour envoyer dans l'espace des messages comme des bouteilles à la mer ? est-ce qu'elle ne laisserait pas quelque part sur le chemin un clavier à partir duquel on pourrait nous aussi envoyer des messages un écran avec lequel on pourrait tenter de traduire des signes inconnus ?



« Filles et gars du Pays
Chaussez vos semelles de terre,
Plantez-vous à chaque pas dans les chemins creux
qui, un jour, furent pleins
Creusez par vos pas les chemins de demain

Semez-y les graines du Pays disparu. »

25. l'âne à facettes

Un âne sur lequel on attache avec des cordes en lin une énorme boule à facettes. Durant tout le trajet, le soleil se reflète dessus et annonce les prémices d'une fête. Les ânes sont souvent là lorsqu'il est question d'arpentage d'un pays. Voyage avec un âne dans les Cévennes de Stevenson n'est pas très loin dans mon esprit. Des arbres à victuailles, des objets qui se portent à plusieurs tout au long de cette randonnée. Le premier geste : s'accorder pour les porter. Parce que le but est là aussi, faire groupe, faire lien entre les gens présents. Des objets qui sont fonctionnels mais qui font sculptures-totems dans un même mouvement.

TABLE D'ILLUSTRATIONS :

- page 3 :**
Carte postale ancienne de la Bretagne, Locronan, troménie
Haïta de Notre-Dame du Rosaire, Locronan, troménie
Photographie argentine, Léa Muller
- page 4 :**
Abris de chasseurs normands amérindiens, les Selkman – source inconnue
Champs d'oillettes, Billet Pierre
Objets de cueillette, Daniel Deleuze
Moures séchées
Tas d'ajoncs, Landes de Bretagne, un patrimoine vivant, Francois de Beaulieu
Orties séchées – source inconnue
Tas d'ajoncs ornés de fleurs séchées, Landes de Bretagne, un patrimoine vivant, Francois de Beaulieu
Apple picking stepps, Paul Nash
Dessin en marchant, Léa Muller
AR MEN (Le lin en Trégor, revue numéro 28, juillet 1990)
Gala 2019, judo club du Pays de Béchereil
Groupement Jeunes du Pays de Béchereil – groupe facebook
AR MEN (Le lin en Trégor, revue numéro 28, juillet 1990)
AR MEN (Le lin en Trégor, revue numéro 28, juillet 1990)
AR MEN (Le lin en Trégor, revue numéro 28, juillet 1990)
- page 5 :**
Rave party, Google Image
Dessin en marchant, Léa Muller
Carte des limites administratives, Simon Gauchet
Photographie argentine, Léa Muller
Photographie argentine, Léa Muller
- page 6 :**
Photographie argentine, Léa Muller
Photographie argentine, Léa Muller
Cannabis sativa, Atlas de poche des plantes des champs, des prairies et des bois : à l'usage des promeneurs et des excursionnistes, Library Book Collection
Illustration du Lin, dans Medical Botany, 1836, par John Stephenson et James Morss Churchill
- page 7 :**
Dessin en marchant, Léa Muller
Photographie argentine, Léa Muller
Tableau d'observation, INRAE BCRP
- page 8 :**
Photographie de résidence, Johanna Rocard
Institut Vasilov
Carte de la répartition des chaînes varisques, Distribution of variscan orogenies
Dessin en marchant, Léa Muller
- page 9 :**
Photographie argentine, Léa Muller
Photographie argentine, Léa Muller
Dessin en marchant, Léa Muller
- page 10 :**
Pylone-Antenne, Ouest-France, 29/05/57
La cueillette des fleurs en Angleterre, atelier Nadar
image de référence, source inconnue
image de référence, source inconnue
Bécherel, parc du château, Charles Barmay vers 1965, collection du musée de Bretagne
image de référence, source inconnue
AR MEN (Le lin en Trégor, revue numéro 28, juillet 1990)
- pages 11 et 12 :**
Poème de Gilles Arnalvi et texte de Simon Gauchet
- pages 13 et 14 :**
Cartes postales – photomontage, Johanna Rocard



**la couleur de l'herbe a changé
la hauteur des épis a changé
le chant des oiseaux a changé –
leur fréquence et leur mélodie**

**nos habits
la courbe du soleil
la taille
de nos pupilles
la concentration d'oxygène
dans notre sang
l'exactitude de nos souvenirs**

**chacun de ces changements
étroitement liés
les uns aux autres
ne dit rien**

**ne formule aucune vérité
définitive
(sur le cours du temps
la régularité des cycles
la dérive des graines la forme des animaux
qui courent et des animaux qui parlent)**

**mais ils balisent
un index des choses à faire
des choses à marquer des choses
à effacer des gestes
à oublier des gestes
à refaire**

**le pays est plus vieux
le pays est plus jeune
la frontière est plus fine**

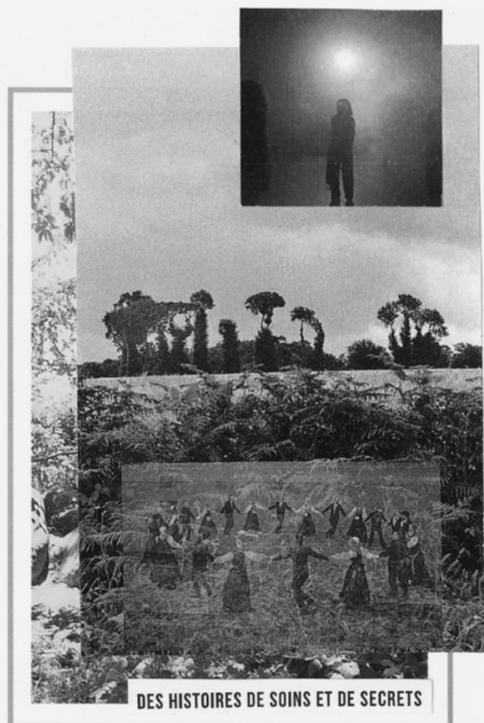
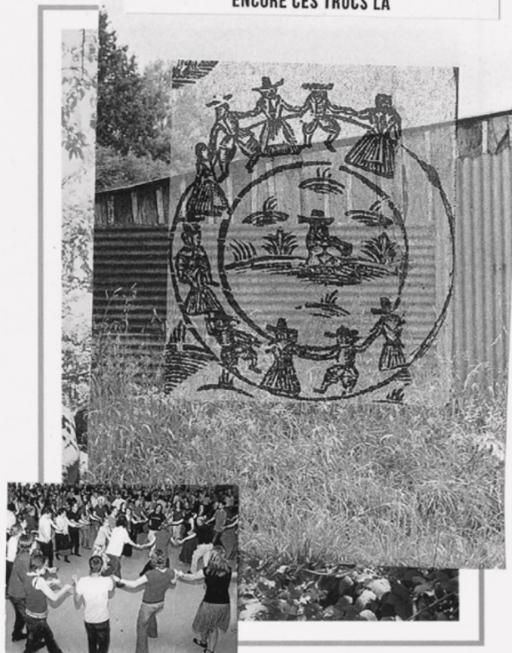
C'est dans cette librairie qu'on nous a donné rendez-vous. Parmi les livres, des sacs à dos nous attendent. À l'intérieur de ces sacs se trouve le nécessaire pour partir marcher deux jours. Nous récupérons dans la maison voisine des bocaux qui nous permettront de nous sustenter durant le voyage. Tout ce que contiennent ces bocaux vient des paysages que nous allons traverser. Chacun est, à sa manière, un carottage de ce territoire. On nous délivre un passeport pour voyager sans risque, mais également un livre. Y sont consignés l'histoire du pays et le chemin que nous devons emprunter pour la découvrir. Il est écrit en incipit : « À chaque arbre entouré d'une cordelette rouge, tournez une page ». Nous partons livre et carte en main à la découverte de ce pays inconnu. Au fil du chemin, un ensemble de ruines se dévoile, traces du pays disparu. Nous croisons aussi des habitants qui délivrent des histoires, comme des indices. On écoute dans une vieille cabine téléphonique un chant oublié accompagné par des cris d'oiseaux et de guimbardes. Le soir, nous arrivons dans un campement où se trouvent d'autres voyageurs. On se raconte nos découvertes : cette cabane dans laquelle aurait vécu Henri David Thoreau, ces merisiers sauvages aux cerises étonnamment sucrées, cet herbier qu'on nous a confié à un croisement de chemin et que l'on doit transmettre après y avoir ajouté une plante qui nous est chère. Nous sommes dans un champ immense et nous mangeons du pain tout droit sorti du fournil d'à côté; le blé qui a servi à faire la farine a poussé là où je suis assis. Le lendemain au matin, nous arrivons face à un mur de plusieurs mètres de haut. Nous sommes à la frontière. Le Pays s'arrête ici. Et derrière, qu'y a-t-il ? Nous longeons le mur jusqu'à arriver à un poste-frontière où des femmes militaires, avec un uniforme bien particulier, entièrement masquées, nous intiment l'ordre de faire demi-tour. Malgré notre passeport en règle nous ne passerons pas. Obligé-es de revenir à notre point de départ, nous déposons les sacs et les tentes là où nous les avons trouvés. On nous invite à nous asseoir à un petit bureau et à écrire la suite de l'histoire du Pays sur les pages vierges du livre.

LES FRONTIÈRES SECRÈTES



VOUS ENTREZ DANS LE PAYS

EN FAISANT MARCHER L'IMAGINAIRE, ÇA MARCHE ENCORE CES TRUCS LÀ



DES HISTOIRES DE SOINS ET DE SECRETS

MINIAC SOUS BECHEREL Ille & Vilaine
Le Mégalithe des Roches du Diable

Juste à gauche,
en passant l'étang
l'herbe t'arrive aux genoux
tu te penches pour observer
cette partie de ton corps
divorcée mais détachée de toi
absorbée par le paysage
en te baissant
tu aperçois de ciel
qui se reflète sur tes pieds

© Editions ALEX Communication Tél. 99 63 67 67. Tous droits réservés

Katia Kameli
écrit à
Olivier
Hadouchi
Olivier
Hadouchi
écrit à
Katia Kameli

katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

à : Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>

Date : 13 déc. 2020 11 :35

Objet : Vautier pour Lili, la rozell et le marimba

Très cher Olivier,

Je suis heureuse que tu acceptes cet échange sur le travail d'un cinéaste breton, algérien, tunisien, sénégalais, africain qui a, dans un élan, pris littéralement la caméra au poing sans jamais la lâcher. Tu as dédié ta thèse au cinéma militant et plus spécifiquement aux films dédiés aux luttes de libération autour de la Tricontinentale de 1966 à 1975 sous la direction de Nicole Brenez. Tu écris, explores et partages dans tes programmations un cinéma différent et engagé, qui manque de visibilité.

De nombreux cinéastes vont courageusement prendre position contre l'impérialisme et le colonialisme, mais j'aimerais que l'on évoque plus particulièrement un homme qui semble avoir toute sa place dans la revue *Lili, la rozell et le marimba* et ce à plusieurs égards.

J'ai fait la connaissance de René Vautier avec Nicole Brenez à la Cinémathèque française en 2008, lors d'un cycle de films expérimentaux consacré à l'Algérie. Cette rencontre m'a marquée, j'avais vu *Avoir 20 ans dans les Aurès*, un des rares films sur la guerre d'Algérie, sorti en 1972 et pour lequel il reçoit le Grand Prix de la critique internationale au Festival de Cannes. Je ne savais pas qu'il avait réalisé autant de films, ni sa biographie étonnante. Je suis heureuse d'entamer avec toi un échange à son sujet car il me semble que son travail est encore trop méconnu. Ses prises de position résonnent sombrement avec notre actualité. La loi sur la Sécurité globale et son article 24 permettant de punir la diffusion d'images ou d'éléments d'identification de policiers ou de gendarmes lorsqu'ils sont en opération me renvoie au décret de 1934 de Pierre Laval, alors ministre des Colonies :

« *Toute prise de vue dans une colonie d'Afrique-Occidentale française doit être soumise à l'autorisation du lieutenant gouverneur de la colonie concernée* ».

C'est dans ce climat que Vautier a commencé à l'âge de 21 ans le tournage d'*Afrique 50*, le premier film anticolonialiste français.

As-tu eu l'occasion de le rencontrer ou d'échanger avec lui ? Peux-tu nous parler davantage de ton travail et ton rapport à Vautier ?
Peux-tu nous en dire davantage sur ce premier film et ses conditions de tournage ?
Dans l'attente de te lire,
Katia Kameli

[ILL.1]



[ILL.1] René Vautier, lycée de la Tour d'Auvergne à Quimper
[ILL.2] René Vautier et sa fille Moïra, 1985 © collection Vautier
[ILL.3] *Afrique 50* de René Vautier, 1950, 17 min, photogramme © René Vautier

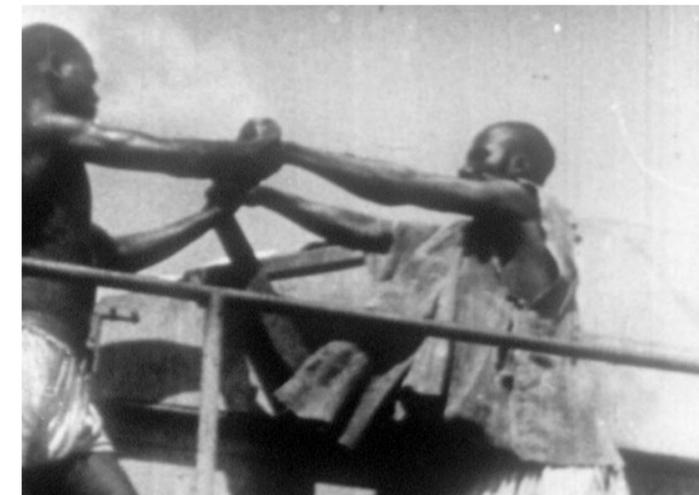
[ILL.2]



[ILL.3]



[ILL.4]



[ILL.4] *Afrique 50* de René Vautier, 1950, 17 min, photogramme © René Vautier

Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>
à : katia kameli <katia.kameli@gmail.com>
Date : 17 déc. 2020 21 :49
Objet : Re : René Vautier pour Lili, la rozell et le marimba

Très chère Katia,
Merci pour ta proposition, pour cet échange sous forme épistolaire, qui commence par l'évocation de René Vautier et de son cinéma. Vautier l'Africain, l'internationaliste, l'anticolonialiste, l'antiraciste, le militant communiste, l'humaniste anticapitaliste, le Breton engagé... qui incarnait aussi une vision de la Bretagne ouverte sur le monde et solidaire comme dans l'un de ses courts-métrages datant de 1970, *Les Ajoncs*, avec le grand acteur Mohamed Zinet. Je ne sais plus si j'ai croisé René Vautier la première fois au Centre culturel algérien de Paris, qui organisait alors des hommages à des écrivains comme Kateb Yacine, Jean Sénac ou Mohammed Dib (qui était encore vivant) au milieu des années 1990 – et je me souviens aussi d'une belle soirée avec ce poète-romancier et Assia Djebar qui a travaillé quelque temps pour le CCA –, il faut dire que ces rencontres attiraient aussi des cinéastes comme celui dont on parle ou Med Hondo, qui n'hésitaient pas à intervenir lors des échanges avec le public et les invités... Et j'ai le souvenir plus précis d'une rencontre avec Vautier & Rachedi autour d'une projection du film *L'Aube des damnés* d'Ahmed Rachedi en 1996 ou 1997 au cinéma La Clef : la copie n'avait pas pu être fournie à temps, mais le débat avait eu lieu, il avait été vif et animé car l'Algérie était dans une période sombre de son histoire, en pleine « décennie noire ». À l'époque, il était connu par les militants anticolonialistes qui s'intéressaient à la guerre d'indépendance algérienne, mais pas du grand public. Nicole Brenez a beaucoup contribué à le faire connaître auprès de ses étudiant-es, de ses lecteur-rices et des spectateur-rices qui venaient à ses projections à la Cinémathèque, en invitant chacun-e à le considérer aussi comme un cinéaste important. C'est d'ailleurs elle qui m'a suggéré de travailler sur le cinéma autour de la Tricontinentale, cette constellation insurgée, foncièrement anti-impérialiste et anticolonialiste qui s'inspirait notamment de Fanon, du Che, de l'expérience cubaine et algérienne, à l'heure des luttes ou des guerres d'indépendance de ce qu'on appelait alors le « tiers-monde » (l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine). Ce qui m'intéressait chez Nicole, c'était sa rigueur méthodologique, son inventivité, et la façon dont elle associait le champ esthétique et politique de manière très stimulante. J'avais assisté à la projection dont tu parles, celle d'*Avoir 20 ans dans les Aurès* avec Nicole et René Vautier, qui s'était déroulée à la Cinémathèque.

En septembre 2009, Nicole Brenez, plusieurs de ses étudiant-es (Johanna Cappi, Gabriela Trujillo, Bidhan Jacobs et moi), ainsi que Nasradin Lazreg, nous avons organisé une double journée d'étude intitulée « René Vautier, le cinéma de haute lutte¹ » à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), en présence du cinéaste, qui était déjà très malade. Je me souviens de grands moments d'émotion, d'interventions de la chercheuse & programmatrice Madeleine Bernstorff qui avait présenté *L'Algérie en flammes* & parlé des archives qu'elle avait pu retrouver en Allemagne autour de ce film (avec des écrits de Vautier, de membres du FLN ou des diverses institutions d'ex-RDA). Des membres, des représentants de la Cinémathèque française ou de Bretagne avaient aussi fait le déplacement, ainsi que des cinéastes comme Lionel Soukaz, Oriane Brun et Leïla Mourouche, Raphaël Pillosio qui avaient consacré un film à Vautier : tous sont intervenus durant ces journées intenses².

1. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CERHEC/Colloque%20Rene%20Vautier%20Programme%20def_.pdf.

Plusieurs images de ces journées d'étude sur (et avec) René Vautier ont été filmées & mises en ligne sur Internet.
2. Le philosophe Jean Salem, un des fils d'Henri Alleg, ainsi qu'Olivier Azam, qui a ensuite édité des films de Vautier avec la coopérative Les Mutins de Pangée, ou Hamé, cinéaste et membre du groupe La Rumeur, ont aussi participé à ces journées d'étude.

Pour ma part, j'ai échangé avec le cinéaste à plusieurs reprises, et je me souviens de son émotion, très vive, quand il a évoqué son ami Mohamed Zinet, ce grand comédien algérien, ayant réalisé *Tahia Ya Didou* (1971), un film unique devenu culte. En présentant une communication dans ce colloque, j'avais montré un extrait d'une suite de séquences très expérimentale de *Tahia Ya Didou*, où il restituait le conflit franco-algérien en quelques images, sur fond de tableaux (dont des œuvres d'Issiakhem & des jets de peinture sur des images animées), de reconstitutions de scènes de torture et de répression. René Vautier avait souvent parlé de la nécessité de laisser les peuples écrire l'histoire, en reprenant une citation de Kateb Yacine sur ce sujet. Et j'avais souhaité montrer comment ce dialogue avait pu s'effectuer à travers le film de Zinet et ceux de Vautier. Dans le cadre de mes recherches, j'avais notamment découvert un projet de scénario aux allures de conte africain, *La Geste de l'eau*, qu'il avait écrit et publié en 1963 dans l'hebdomadaire algérien *Révolution africaine*. Je lui ai envoyé une copie de son texte. Il avait oublié ce projet jamais concrétisé et il était content de le relire, plus de quarante-cinq ans après. Sinon, j'ai échangé quelques phrases avec lui, qui était très abordable, aimait dialoguer, sans aller jusqu'à lui téléphoner. C'était une personne qui aimait interroger la société, critiquer les injustices et susciter des mobilisations, en ayant recours au cinéma, dont il avait une conception instrumentale qui allait au-delà de la simple propagande ou de la contre-propagande. Il avait une énergie, une combativité et une vitalité incroyables, ainsi qu'une grande capacité à mettre en place et à animer des projets collectifs.

Pour *Afrique 50*, il s'agit au départ d'une commande de la Ligue de l'enseignement. En vertu d'un décret de Pierre Laval, du temps où il était ministre des Colonies, il était interdit de filmer sur place sans avoir l'autorisation du gouverneur de l'administration coloniale. Le tournage, effectué de manière clandestine, a été jalonné de péripéties (arrestations, évasion, fuites).

De retour en France, Vautier termine le film tout seul, des bobines de ce qui deviendra *Afrique 50* sont confisquées, il parvient à en récupérer une partie. Un musicien & poète guinéen, Keïta Fodéba enregistre une musique sur les images du film, tandis que René Vautier se charge du commentaire au ton virulent, d'autant plus que l'acteur professionnel qui devait s'occuper de la *voice over* s'est désisté au dernier moment. Le commentaire et le film ont gardé ce ton imprécateur, et de nos jours encore, en le revoyant & en l'écoutant, on se retrouve face à un puissant réquisitoire, vigoureux & argumenté, contre le système colonial de l'époque. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que beaucoup de cinéastes africains n'ont pas pu filmer dans leur propre pays à cause de ce décret. Quand Paulin Soumanou Vieyra, l'un des pionniers du cinéma africain, a voulu inclure des prises de vues tournées en Afrique subsaharienne pour une séquence de l'un de ses courts-métrages, il a repris des plans d'*Afrique 50*. Olivier

katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

à: Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>

Date: ven. 15 janv. 18:40

Objet: Re: René Vautier pour Lili, la rozell et le marimba

Cher Olivier,

J'espère que tu as passé de belles fêtes de fin d'année. Merci de ton retour éclairé sur Vautier et la découverte de ce scénario oublié même par lui-même ! Ce serait formidable que nous puissions le faire découvrir à nos lecteurs. As-tu une copie en meilleure résolution ?

J'ai regardé plus en détail le programme de cette double journée d'étude que vous aviez organisée, je regrette de ne pas en avoir eu connaissance à l'époque. En recherchant « René Vautier, le cinéma de haute lutte », je suis tombée sur quelques extraits mis en ligne par Lionel Soukaz sur Dailymotion mais je n'ai pas retrouvé ta table ronde. Peux-tu nous en parler davantage ?

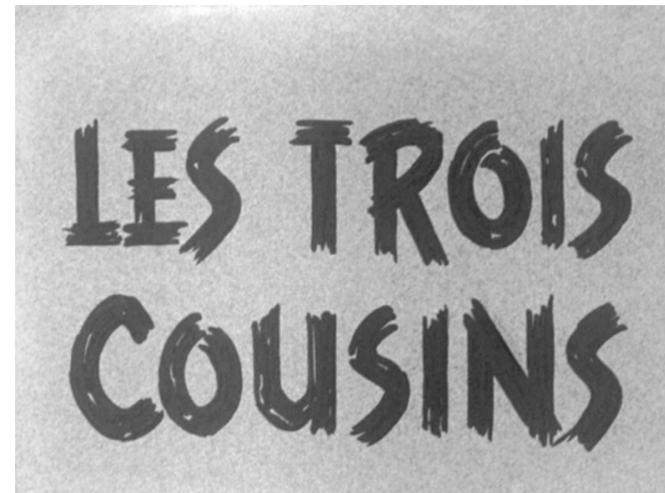
Aussi tu évoques vos échanges au sujet du cinéaste et acteur Mohamed Zinet et du film *Les Ajoncs*, 1970 (10 min). René Vautier et lui ont aussi tourné ensemble *Les Trois Cousins*, 1971 (10 min). Il semble que ces deux courts forment un diptyque sur les conditions de vie des travailleurs algériens immigrés en France. Les films sont tristes et burlesques à la fois. Sais-tu comment Zinet et Vautier se sont rencontrés et si Zinet a été influencé par Vautier pour *Tahia Ya Didou* ? En 1964, il a été assistant sur le tournage de *La Bataille d'Alger* de Pontecorvo mais je ne connais pas bien son histoire avec Vautier.

Dans une séquence visible de cette table ronde présentée par Hervé Pichard, responsable des acquisitions et chef de projets de restauration à la Cinémathèque française où il présente *Les Trois Cousins*, Vautier évoque son retour en Algérie comme directeur du Centre audiovisuel d'Alger de 1962 à 1965 et sa rencontre et sa collaboration avec Jacques Perrin pour *Z de Costa Gavras* dans lequel il fera une courte apparition. Je ne savais pas que Jacques Perrin était le producteur de ces deux films avec sa maison de production Reggane Films qui deviendra Galatée Films. Vautier termine son intervention en partageant son envie de présenter les deux films avec *Tahia Ya Didou*. On ressent une grande amitié pour Mohamed Zinet et pour l'Algérie en général. J'aimerais aussi que l'on évoque son engagement pour une Algérie indépendante et les films qu'il y a tournés.

J'ai fait plusieurs captures d'écran de la table ronde et des films que je te joins.



[ILL.5]



[ILL.6]



[ILL.7]

[ILL.5] René Vautier,
table ronde René Vautier,
Le cinéma de haute lutte,
Institut national d'histoire de l'art,
4 septembre 2009
[ILL.6] *Les Trois Cousins* de René Vautier,
1970, 20 min 30 s, photogramme
© René Vautier
[ILL.7] Mohamed Zinet
dans *Les Trois Cousins* de René Vautier,
1970, 20 min 30 s, photogramme
© René Vautier

Dans l'attente de te lire
Bien à toi,
Katia

Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>

à : katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

Date : 19 janv. 2021 22 :25

Objet : Re : Lili, la rozell et le marimba

Chère Katia,

J'espère aussi que tu as passé de belles fêtes. Pour ma part, ce furent des vacances reposantes, une sorte de moment de transition dans un contexte particulier, avant de vraiment me remettre au travail, à un rythme plus soutenu, en cette rentrée 2021. Pour le scénario jamais réalisé de René Vautier, *La Geste de l'eau*, je n'en possède pas de copie en meilleure résolution, mais nos lecteur-rices peuvent le lire en ligne à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/decadrages/808?lang=en>.

Il s'agit d'une retranscription effectuée pour la revue *Décadrages*, et j'avais rédigé une introduction pour le présenter et évoquer le contexte de sa parution initiale.

Sinon je crois que Lionel n'a pas filmé l'intégralité des journées d'étude dédiées à Vautier organisées à l'Institut national d'histoire de l'art en septembre 2009, et je pense qu'il s'est concentré sur l'évocation de Mohamed Zinet par l'auteur d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*, après mon intervention qui s'intitulait « En finir avec le monologue colonial : dialogue d'images à l'heure des luttes de libération ». J'avais souhaité mettre en perspective une séquence de *Tahia Ya Didou* (« Vive Didou, Alger insolite ») de Mohamed Zinet avec des films de René Vautier consacrés à la guerre d'indépendance algérienne, en m'inspirant d'un passage de Fanon où il désignait le discours colonial comme un monologue figé et replié sur lui-même. J'avais été faire signer mon exemplaire des mémoires de Vautier (*Caméra citoyenne*, Apogée, 1998) ce jour-là, et il m'avait écrit une dédicace très sympathique alors qu'il était déjà très malade. Il a lutté contre la maladie avec beaucoup de courage. Mon autre intervention pour ce colloque était dédiée aux films des maquis FLN, je l'ai effectuée en compagnie d'un étudiant en cinéma, Nasradin Lazreg et de Raphaël Pilloso, auteur d'un documentaire (*Algérie, d'autres regards*) consacré aux cinéastes français ayant soutenu l'indépendance algérienne, à savoir : Cécile Decugis (qui n'apparaît pas dans le film, mais a permis l'utilisation d'extraits de son film sur les réfugiés algériens en Tunisie tourné en 1957), Pierre Clément, qui tourna deux films pour le FLN (un sur les réfugiés algériens en Tunisie et un autre sur les effets du bombardement de Sakiet-Sidi-Youssef en 1958) avant d'être arrêté lors d'un accrochage avec l'armée française tandis qu'il tournait avec des maquisards indépendantistes algériens, Yann Le Masson & Olga Poliakoff, qui coréalisèrent *J'ai huit ans* avec l'aide de Vautier, à partir d'une idée de Frantz Fanon. En 1956, la Tunisie devient indépendante et René Vautier se rend dans le pays pour tourner un film, *Les Anneaux d'or*, dans lequel Claudia Cardinale apparaît dans l'un de ses premiers rôles. Vautier a fait appel à un chef opérateur, Pierre Clément, qui tournera ensuite des films pour le Gouvernement provisoire de la République algérienne, et passera le reste de la guerre en prison, et à une monteuse, Cécile Decugis, qui devait être scripte sur *Les Anneaux d'or*, mais qui ne participera finalement pas au tournage, préférant alors tourner un court-métrage avec un Franco-Tunisien nommé Hedy ben-Khelifa en 1957, où elle montre les conséquences des déplacements de population causés par la guerre, qu'on refusait alors de nommer et de désigner ainsi, en se concentrant sur le quotidien de réfugiés algériens en Tunisie. En 2011, elle a décidé d'ajouter un nouveau commentaire, qu'elle lit elle-même à haute voix, et de donner un autre titre à son court-métrage de 1957 : il devient alors *La Distribution de pain*. Beaucoup de films dits « des maquis » ont été tournés dans les zones proches de la frontière algéro-tunisienne. Conçus comme des films de contre-information et de contre-propagande, ce sont des courts-métrages aux allures de reportages de guerre destinés à susciter la sympathie du public pour la cause de l'indépendance algérienne, en montrant une armée organisée qui lutte, soigne ses blessés, se fond au sein de la population dite « indigène ». Avec ces journées d'étude et de recherche autour du parcours de Vautier, qui comprenaient le visionnement de ses films, des portraits qui lui ont été consacrés (intégralement ou partiellement), sans oublier la lecture de ses mémoires (*Caméra citoyenne*), j'ai mieux pris en compte son rôle de catalyseur et la dimension collective de son travail. En 2012, j'ai ensuite participé à un événement qui s'est tenu à Berlin, au Cinéma d'histoire allemande (le Zeughauskino), cinq journées de projections et d'échanges : « *Ohne Genehmigung. Die Filme von René Vautier im Kontext von Internationalismus, anti-kolonialen Kämpfen und Cinéma militant (Sans Autorisation. Les films de René Vautier dans le contexte de l'internationalisme, le combat anticolonial et le cinéma militant)* » conçues par Madeleine Bernstorff, Sebastien Bodirsky et Brigitta Kuster. Lors de ces journées, en plus des films de ce cinéaste – qui était trop malade pour faire le déplacement –, d'autres réalisés notamment par Sarah Maldoror, Cécile Decugis, Yann Le Masson et Olga Poliakoff, Pierre Clément, Claudia von Alemann, Mohamed Zinet, Jacques Charby, Mohand Ali-Yahia (qui a tourné la première adaptation de *La Question* d'Henri Alleg dans la capitale de l'ex-RDA autour de l'année 1961) furent projetés. Du coup, ça permettait de remettre son travail en perspective dans un panorama plus large et de mettre en avant l'aspect « constellation » de ses travaux avec ceux

de ses collègues. Lors de la journée d'étude de l'INHA en 2009, j'ai fait la connaissance de Madeleine Bernstorff qui avait découvert une correspondance très intéressante entre Vautier, des représentants algériens ou est-allemands au moment de *L'Algérie en flammes* (1958) – dont la postproduction s'est faite en ex-Allemagne de l'Est – et j'ai pris quelques photographies du cinéaste tout seul ou accompagné du philosophe Jean Salem (fils d'Henri Alleg) à la tribune. On peut inclure quelques photographies si besoin.

Contrairement à Mohamed Zinet, Sarah Maldoror ou Mohand Ali-Yahia, René Vautier n'a pas collaboré avec Gillo Pontecorvo sur la préparation ou le tournage de *La Bataille d'Alger* en 1965, un tournage qui s'est poursuivi malgré le coup d'État de Boumediène contre Ben Bella. En revanche, il a collaboré à *L'Aube des damnés* (1965) d'Ahmed Rachedi, un documentaire réunissant des prises de vues contemporaines avec un grand nombre d'archives, un film dénonçant la colonisation de l'Afrique et de l'Asie par divers pays européens, le commentaire a ensuite été rédigé par Mouloud Mammeri. Avant l'indépendance, René Vautier a formé de jeunes cinéastes & techniciens algériens comme Rachedi. Après l'indépendance, il a travaillé à la mise en place d'une école de formation au cinéma (le Centre audiovisuel algérien à Ben Aknoun sur les hauteurs d'Alger) et animé un ciné-club itinérant, les « ciné-pops », qui se déplaçait dans les endroits reculés du pays, en utilisant le cinéma comme un moyen de penser la société, le monde, et d'agir après pour le changement. Des opérateurs comme Allel Yahiaoui (qui sera ensuite le directeur photo de *Nahla* de Farouk Beloufa) ou Nasredine Guenifi ont été élèves du Centre audiovisuel algérien, et ils ont participé au film collectif *Un peuple en marche* (1963) supervisé par René Vautier en compagnie d'Ahmed Rachedi. Si on le compare à *Algérie, année zéro* (1962) de Marceline Loidan-Ivens et Jean-Pierre Sergent, qui adopte un ton assez modéré, même si les deux cinéastes ont aussi soutenu l'indépendance algérienne, on peut trouver que *Peuple en marche* est plus idéologique, plus engagé et beaucoup moins nuancé, dans la lignée des utopies socialistes de son époque, il intègre aussi des séquences tournées pendant la guerre, et des processions et des manifestations encadrées à l'image de celles que l'on pouvait voir dans les démocraties populaires de l'ancien bloc de l'Est. L'idée était de mobiliser la population autour des mots d'ordre socialistes du nouveau régime né après l'indépendance et l'arrivée au pouvoir de Ben Bella, sur fond de parti unique (le quotidien de sensibilité communiste *Alger républicain* n'était pas interdit, mais le parti communiste algérien n'était pas représenté à l'Assemblée algérienne qui n'admettait qu'un parti unique, le FLN). René Vautier est resté en Algérie quelques mois après le coup d'État de 1965, qui a provoqué le départ d'un certain nombre de « pieds-rouges » et l'arrestation de militants communistes ou d'anciens partisans de Ben Bella. Il est resté en Algérie jusqu'en 1966, et il faut rappeler que les accords d'Évian ont donné lieu à une amnistie des combattants FLN ou de l'armée française, mais ils ne concernaient pas les « porteurs de valises », les Français ayant soutenu le FLN, les réfractaires, qui furent parfois libérés et amnistiés plusieurs mois ou années après le cessez-le-feu ou l'indépendance algérienne de 1962, car cette question est considérée comme une affaire interne à la France. René Vautier est donc rentré discrètement en France en 1966, comme le cinéaste Jacques Charby qui avait aussi soutenu le FLN, et avant de fonder l'UPCB (l'Unité de production cinématographique de Bretagne) avec Nicole et Félix Le Garrec en 1969, qui produira un nombre non négligeable de films d'intervention sociale et a travaillé à la télévision scolaire avant de reprendre ses activités de cinéaste militant.

Sinon, pour répondre à ta question sur de possibles influences artistiques, je ne pense pas que Mohamed Zinet ait été influencé par René Vautier quand il a tourné *Tahia Ya Didou* (1971). Mohamed Zinet est plus expérimental et plus poète, il était doté d'une grande imagination, avait un esprit très libre. C'était une sorte d'auteur burlesque, dans la lignée de Chaplin ou de Keaton, qui savait saisir les paradoxes d'une ville et d'une situation, dans une démarche parfois proche de la flânerie surréaliste ou d'un Jacques Tati, quand il filmait le ballet silencieux des éclairages modernes sur l'aéroport et la ville d'Alger. Vautier aimait et savait très bien filmer la parole, il avait aussi parfois recours à une forme d'humour proche de la satire. D'ailleurs, on retrouve d'autres amis et collaborateurs de Vautier au générique de *Tahia Ya Didou* comme les opérateurs Bruno Muel (l'un des piliers des groupes Medvedkine), qui a assuré l'image des *Trois Cousins* ou des *Ajoncs*, ou Pierre Clément, dont j'ai parlé un peu plus haut, et qui s'est occupé de l'image d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*. Zinet et Vautier se sont retrouvés à Alger après l'indépendance, ils avaient dû se croiser auparavant en Tunisie vers 1961. Quant aux films *Les Trois Cousins* (à propos de la mort de trois cousins qui vivaient dans un logement insalubre, une cabane de bric et de broc, qui a pris feu à cause d'un poêle) et *Les Ajoncs*, ils proposent deux regards sur l'immigration algérienne en France, le premier évoque un drame. La grande et forte présence de l'acteur Mohamed Zinet, son jeu volontiers humoristique et très expressif ont permis d'apporter beaucoup d'humanité au personnage et d'éviter le misérabilisme, comme le raconte Vautier dans ses mémoires. Je pense que les deux hommes ont dialogué de façon pertinente à travers leurs films et leurs travaux respectifs. Bonne fin de semaine, Olivier Hadouchi

katia kameli <katia.kameli@gmail.com>
à : Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>
Date : 29 janv. 2021 09:16
Objet : Re : Lili, la rozell et le marimba

Cher Olivier,
Merci pour ton retour si précis à mes interrogations. Désolée de mon temps de réponse, mais à sa lecture, je n'ai pas pu m'empêcher de faire des recherches sur les nombreux cinéastes ou techniciens que tu évoques et de regarder les films que tu cites. Bien que je connaisse déjà plusieurs d'entre eux, comme *L'Aube des damnés* ou *Nahla* du regretté Farouk Beloufa et qui me paraissent essentiels pour comprendre l'histoire des relations franco-algériennes, certains m'étaient encore inconnus et sont encore malheureusement des secrets bien gardés difficile d'accès. Je te remercie d'augmenter mon champ de vision à travers cet échange.

Je n'avais pas vu *Algérie, année zéro* depuis longtemps, j'avais complètement oublié des scènes que l'on retrouve étrangement dans le chapitre I de ma trilogie *Le Roman algérien*, des hommes qui jouent du bendir (percussion algérienne), des hommes dans une fanfare.

[ILL.8]



[ILL.8] [ILL.9] *Algérie, année zéro*
de Marceline Loridan-Ivens,
Jean-Pierre Sergent, 1962, 34 min,
photogramme

[ILL.9]



[ILL.10]

[ILL.11]



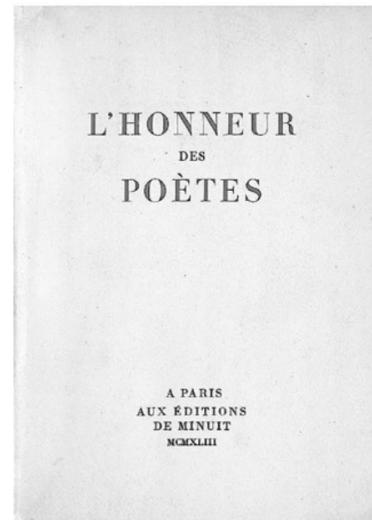
[ILL.10] [ILL.11] *L'Aube des damnés*
de Ahmed Rachedi
et *Fajr al-mu'adhhabin*, 1965, 100 min,
photogramme

Ce qui m'a aussi troublée dans *Algérie, année zéro* (1962) (qui me touche beaucoup peut-être parce qu'il est porté par le regard d'une femme) et dans *Un peuple en marche* ce sont les premiers plans de chaque film, l'arrivée sur Alger vu du ciel. Dans *Algérie, année zéro* on entre par la mer en survolant l'Amirauté pour aller vers la Casbah alors que dans *Un peuple en marche*, on entre directement par la Casbah, le bastion des indépendantistes pendant la guerre. Il me semble que c'est assez significatif comme entrée en matière. Le commentaire est aussi très clair et même si c'est un film collectif, je trouve que l'on sent tellement la patte de Vautier :

« Notre tâche à nous cinéastes algériens est de peindre les hommes plus que les maisons, prendre la caméra comme un scalpel et décortiquer la ville. [...] Aujourd'hui, après l'an I de notre indépendance, il nous faut faire comprendre le mouvement d'un peuple, un peuple vivant, un peuple debout. C'est seulement en cela que nous sommes sûrs qu'une caméra a sa place au cœur du combat pour l'édification d'une société nouvelle. Mais il faut que chacun ait pour devise: "Je dis ce que je vois, ce que je sais, ce qui est vrai." »

D'après Sébastien Layerle qui a publié une analyse sur le film dans la revue *Décadrages*: <https://journals.openedition.org/decadrages/794#ftn13> cette dernière phrase fait référence à des vers de Paul Éluard, extraits du recueil collectif *L'Honneur des poètes* paru clandestinement aux Éditions de Minuit en 1943 et qui sera par la suite publié en tract suite à son succès.

[ILL.12] *L'Honneur des poètes*,
Éditions de Minuit, 1943



Ce qui me permet de rebondir sur un de ces films d'intervention sociale tourné en Bretagne, il est aussi emblématique et il a malheureusement disparu comme beaucoup d'autres: *Un homme est mort*, 1951 (12 min) dont le titre est aussi emprunté à un poème d'Éluard. Il raconte la mort de l'ouvrier Édouard Mazé, tué par la police, lors des grèves de 1951 des ouvriers du bâtiment dans le terrain vague qu'est Brest. Le commentaire reprenant un poème de Paul Éluard intitulé *Un homme est mort* accompagne les images. Dans un entretien, tourné en 2007 par Loïc Chapron visible ici: <https://www.youtube.com/watch?v=cRSad6irKO4>.

Vautier y raconte avec émotion le tournage, les projections du film la nuit sur les lieux de la révolte. Le film y sera diffusé jusqu'à ce que la pellicule parte en copeaux et soit totalement détruite au cours de la dernière projection dans un ciné-club parisien. Il nous livre aussi sa rencontre avec le poète alors qu'il lui fait écouter la bande-son.

Savais-tu que l'histoire d'*Un homme est mort* a été retranscrite en BD par Étienne Davodeau et Kris? Les personnages sont calqués sur les personnages réels dont Vautier et sa caméra 16.

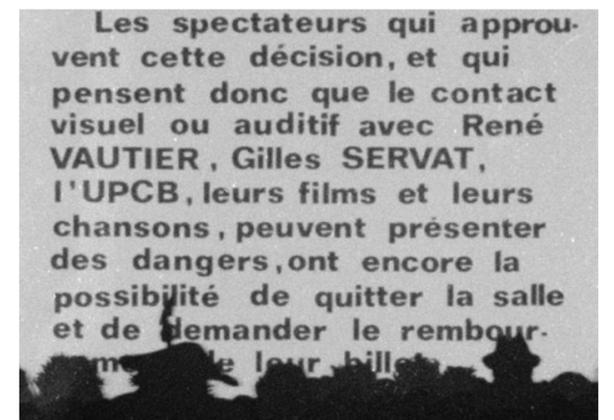
Je connais moins bien sa filmographie bretonne que tu évoques, et son retour en France mais peut-être que tu pourrais nous en parler davantage pour conclure notre échange?

[ILL.13]

[ILL.13] [ILL.14] *La folle de Toujan*,
de René Vautier et Nicole Le Garrec, 1974,
150 min, photogramme
production : Unité de production
cinématographique de Bretagne
© René Vautier



[ILL.14]



Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>

à : katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

Date : 6 févr. 2021 15:26

Objet : Re: Lili, la rozell et le marimba

Chère Katia,

Merci pour ton retour, ton regard sur ces deux films, *Algérie, année zéro* (de Marceline Loridan-Ivens et Jean-Pierre Sergent, 1962) et *Peuple en marche* (de René Vautier, Ahmed Rachedi, Nasredine Guenifi, 1963...).

Algérie, année zéro avait été interdit en Algérie et en France, pour des raisons différentes: parce qu'il évoquait le régime d'Ahmed Ben Bella, renversé par un coup d'État en 1965, ainsi que les exactions de l'armée coloniale; mais il continue de susciter de l'intérêt dans les deux pays, des deux côtés de la Méditerranée. Cet été, j'ai donné un entretien au journal *Liberté*, un quotidien algérien, à propos du film et de cette histoire, il a été mis en ligne sur la plate-forme Henri (de la Cinémathèque française) en copie restaurée. Jean-Pierre Sergent et Marceline Loridan-Ivens avaient assisté à des querelles internes, très violentes, dans le contexte de la crise de l'été 1962, mais ils n'avaient pas voulu filmer ces accrochages. N'oublions pas qu'un film documentaire est toujours le fruit d'un regard, d'un point de vue sur le réel et sur le monde, ce n'est pas le monde dans son intégralité ou la «réalité» absolue, avec des choses que l'on montre, d'autres que l'on décide de mettre de côté ou que l'on ne souhaite pas prendre en compte. Bien sûr, cela n'interdit pas d'adopter une certaine éthique, de chercher à être le plus juste possible, quand on filme. Quant à *Peuple en marche*, je peux comprendre la position de René Vautier: il se positionne dans le contexte d'une recomposition nationale, d'un effort de reconstruction et d'unité (au point de considérer certains discours critiques comme l'expression de «diviseurs patentés»), car le pays a été profondément traumatisé et meurtri par la guerre, et, par quelques querelles internes, sans doute dans une moindre mesure. «Certains avaient tenté d'opposer l'armée et le peuple en oubliant que l'armée de libération nationale était seulement le bras armé du peuple, issue du peuple, au service du peuple. La pelle a remplacé le fusil. Les bras sont les mêmes, au service de la même révolution qui continue», assène le commentaire, sur des images où des militaires en uniforme participent à la reconstruction d'une maison (image, métaphore du pays entier), cela résonne étrangement, sans faire d'antimilitarisme primaire. Toutefois, et c'est un paradoxe du cinéma engagé ou militant, ces images constituent à présent des documents visuels sur cette période, ces événements, même si l'on peut parfois

se demander si le son n'est pas trop fort, comme le remarquaient Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville dans *Ici et ailleurs* (1976).

René Vautier avait un grand sens politique, il était conscient des rapports de force, pensait sans doute que malgré certains travers, le régime (de type parti unique) qui se mettait en place s'orientait vers le socialisme, vers un système à l'écoute et au service des classes populaires. Le ton monte un peu, quand on demande au cinéaste pourquoi il n'avait pas protesté contre l'interdiction du parti communiste algérien, tandis qu'*Alger républicain*, le quotidien du parti (interdit entre 1955 et 1962) avait pu paraître à nouveau jusqu'en 1965, dans *René Vautier, cinéaste franc-tireur* (2002) de Sabrina Malek et Arnaud Soulier. L'Algérie de l'indépendance avait opté pour le parti unique, Mohamed Boudiaf, Ferhat Abbas, qui avait été président de l'Assemblée nationale en 1962 avant de démissionner en 1963, ou Hocine Aït-Ahmed avaient été emprisonnés pour leurs idées, considérés comme des opposants. Toutefois, Vautier avait rêvé à un socialisme spécifique ouvert à l'esprit critique, et l'heure était à la mobilisation populaire pour la reconstruction du pays. Une ancienne correspondante du journal *Le Monde*, Catherine Simon, a écrit *Algérie, les années pieds-rouges. Des rêves de l'indépendance au désenchantement (1962-1969)*³, un ouvrage très bien documenté sur cette séquence historique, où elle parle évidemment de René Vautier, qui n'était pas venu en Algérie après l'indépendance, comme certains «pieds-rouges», mais avant, pour documenter la lutte du FLN et de l'ALN.

Pour la bande dessinée, devenue un film d'animation, autour d'*Un homme est mort*, c'est un travail très intéressant, qui permet de passer d'un support à l'autre, de toucher un autre public.

Tu me demandes d'évoquer à présent son expérience avec la Bretagne, qui ne va pas le couper du monde, bien au contraire. Un collectif, sur le modèle des coopératives ouvrières, l'UPCB (Unité de production cinématographique de Bretagne), est fondé par René Vautier, Nicole Le Garrec, et d'autres personnes. Des opérateurs comme Pierre Clément, qui a tourné des courts-métrages pour soutenir le FLN durant la guerre, collaboré à *Tahia Ya Didou* de Mohamed Zinet, ou Bruno Muel, l'un des autres chefs opérateurs de Zinet, de nombreux films militants (tournés en Afrique ou en Amérique latine, au Chili ou en Colombie), qui fut l'une des «chevilles ouvrières» des groupes Medvedkine, le grand ingénieur du son Antoine Bonfanti (sur des films d'Alain Resnais, de Bernardo Bertolucci, Joris Ivens, William Klein...), ont travaillé sur des films de l'UPCB.

Comme je l'évoquais auparavant, le cinéaste rentre en France en 1966. Il réfléchit à son parcours, travaille à la télévision scolaire, et continue ses activités militantes.

En 1969 et non en 1964 comme on le lit parfois, à tort, sur Internet, il réalise *Le Glas* sous le pseudonyme de Ferid Dendeni (le cinéaste avait été emprisonné deux ans – à tort, dans un contexte de tensions internes – à Denden, en Tunisie), pour dénoncer l'exécution (par pendaison) de militants du ZAPU en 1964 et soutenir la lutte de ce mouvement de libération du Zimbabwe. Ce court-métrage s'articule autour d'images (détails & divers plans) de tableaux d'un peintre sud-africain (on suppose qu'il s'agit de Sekoto), après l'intervention sarcastique de René Vautier, qui laisse place à la voix profonde et expressive du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty. Avec son allure de lent requiem, sur fond de musique jazz, et de procession funèbre (des militants Black Panthers auraient offert un disque de jazz à Vautier, avec une musique utilisée ensuite pour la bande-son), tout à fait dans l'esprit du Festival culturel panafricain d'Alger de 1969, qui préconisait le recours à la culture comme une arme pour l'émancipation et la libération, contre le colonialisme et l'impérialisme, *Le Glas* vise à inverser la situation : le système colonial tue des militants, or, en réalité, il creuse sa propre tombe, finira par être bientôt anéanti et balayé... Ce film de moins de dix minutes est une constellation à lui tout seul, qui met en avant l'anticolonialisme, dans un esprit panafricaniste proclamant la solidarité de l'Afrique révolutionnaire (l'Algérie, le Mali, l'Égypte, la Guinée de Sékou Touré... soit l'Afrique ayant opté pour des régimes socialistes, avec quelques «spécificités») pour l'indépendance du Zimbabwe. C'est le cinéaste sénégalais (d'origine béninoise) Paulin S. Veïyra qui a présenté Djibril Diop Mambéty à René Vautier, pour qu'il fasse la voix off, et lors d'un entretien avec Sarah Maldoror, chez sa fille Annouchka de Andrade, j'ai eu la surprise de voir le tableau du *Glas* (avec le pendu) accroché au mur : Sarah Maldoror et son époux Mario Pinto de Andrade (responsable angolais du MPLA) avaient habité à Alger avec leurs deux filles durant les années 1960, René Vautier aussi, tous étaient alors voisins.

Le détour, le retour par la Bretagne, *via* l'UPCB, n'est pas synonyme d'un quelconque repli identitaire ou régional. Pourquoi les habitants de la région sont-ils contraints de rejoindre la capitale hexagonale pour trouver un travail décent, qui leur permette de vivre dans de meilleures conditions (en perdant toutefois un certain cadre de vie, d'autres types de rapports sociaux et familiaux)? Durant les années 1970, le programme commun de la gauche est sensible à cette question. L'une des revendications est le droit, la possibilité de pouvoir vivre et travailler dans sa région, «vivre et travailler au pays» comme on disait parfois de façon imagée. Pourquoi cherche-t-on à bâtir des centrales

nucléaires sur des sites naturels en Bretagne contre la volonté de la population ? *Plogoff, des pierres contre des fusils* (1980), un film tourné par Nicole et Félix Le Garrec (membres de l'UPCB et amis de Vautier), a été restauré en 2019, et revient sur la lutte menée contre la construction d'une centrale nucléaire à la pointe du Raz, dans le Finistère. Bref, la Bretagne constitue un point d'ancrage, l'une des identités de Vautier & ses camarades, mais il s'agit d'un espace ouvert sur le monde. Durant ces années, l'Algérie n'est pas oubliée par l'auteur d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*, qui sera d'ailleurs tourné en Tunisie et non dans la région évoquée dans le titre du film, une région que René Vautier connaît très bien. Avec l'UPCB, René Vautier documente les luttes locales & internationales, les luttes féministes (*Quand les femmes ont pris la colère*, coréalisé par Soazig Chappedelaine en 1978), il cherche à informer et à dénoncer des situations (le naufrage de *l'Amoco Cadiz*, qui pollue les côtes bretonnes avec *Marée noire, colère rouge*), à promouvoir le changement (le film a accompagné des luttes, en combattant la censure ou les nostalgiques du colonialisme, sans oublier ceux qui ne voulaient pas voir leurs méfaits, «Techniquement si simple»). Fanon avait parlé du discours colonial : c'est un monologue, or Vautier brise ce monologue par le dialogue, volontiers conflictuel, le dialogue entre les peuples, les hommes & les femmes de bonne volonté. Et il pratique ce qu'il définissait comme un «cinéma d'intervention» sur le monde et la société.

Par ailleurs, il n'hésite pas à s'interroger sur le rôle et l'éthique du cinéaste dans *Le Remords*, à propos d'un cinéaste français qui décide de ne pas tourner de film pour dénoncer le racisme antialgérien et la répression coloniale en France, pour ne pas risquer la censure et un éventuel blocage dans sa carrière. Ou dans *Mourir pour des images* (1972) qui retourne sur l'île de Sein et donne la parole à André Dumaître, opérateur sur le tournage du film *La Mer et les Jours* (1958) de Raymond Vogel et Alain Kaminker (frère de l'actrice Simone Signoret), effectué dans des circonstances difficiles, et dont le commentaire a été écrit par Chris Marker. Alain Kaminker est mort noyé, il a été emporté par la mer, André Dumaître n'a rien pu faire pour le sauver, et le film a été terminé sans lui. L'équipe était restée deux mois sur place, elle avait pris le temps de vivre avec les habitants de l'île de Sein, en travaillant beaucoup et en partageant le rude quotidien de ces personnes, au point de se faire respecter et accepter par elles. «Pas facile de faire du cinéma quand on côtoie la mort. Et pourtant, il faut le faire, non?», s'interroge Vautier au début et à la fin de *Mourir pour des images*, avec ces deux phrases qui prennent une allure de règle éthique, de manifeste. Souvenons-nous aussi de cette séquence si forte d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*, qui réactualise le mythe de la caverne de Platon, de cette séquence où le personnage de l'instituteur blessé prend conscience de la situation, de l'impasse où il se trouve, dans une grotte aurésienne. Le personnage se rend compte qu'il n'est pas parvenu à éduquer ses camarades, à les détourner des manipulations du personnage du lieutenant (joué par Philippe Léotard), qui est parvenu à rendre bellicistes des appelés qui étaient tous réfractaires & pacifistes au départ (dans l'esprit de Mai 68). Ce film pose notamment la question du rôle de l'éducation populaire, face aux autres institutions. La mère du cinéaste était institutrice et on sait que l'éducation, la pédagogie peut avoir recours à l'art (à la poésie notamment), à la répétition et à l'humour pour faire comprendre, réfléchir et agir ensuite en connaissance de cause, sinon, nous sommes dans le registre de la publicité, de la propagande ou de la manipulation. Avec *La Folle de Toujane* (1974), un long-métrage de plus de deux heures, Vautier effectue un premier bilan sur son parcours en cherchant à lui donner un second souffle, en le remettant en perspective, en tentant d'effectuer une sorte de transmission, d'agencer des fragments, qui peuvent paraître disjoints & hétéroclites de prime abord, en les raccordant avec les luttes du présent. C'est l'histoire d'un instituteur envoyé en Tunisie, qui assiste à des exactions coloniales et s'en indigna vigoureusement. Après un détour par l'Algérie, il retournera s'installer en Bretagne, poursuivant la lutte contre la construction de casernes militaires (futurs centrales nucléaires) dans les campagnes, en résistant aux sirènes de l'exode rural vers la capitale – sa compagne y succombera, de même qu'elle se tournera vers la télévision, territoire de la censure. On a parfois reproché le parallèle effectué dans *La Folle de Toujane* entre le colonialisme externe de l'autre côté de la Méditerranée et celui du territoire national (hexagonal), or il ne les met pas exactement sur le même plan.

Il y aurait encore beaucoup à dire, sa filmographie est étendue, son parcours est à la fois cohérent et très dense. Pour conclure, ou plutôt, pour ouvrir à nouveau les choses, je souhaitais dire que le parcours, la démarche de René Vautier (en évitant d'en faire une statue de marbre sans aspérités ni contradictions) est plus que jamais vivante, elle continue d'inspirer de nombreux cinéastes issus-es de diverses générations. Plusieurs d'entre elles et d'entre eux lui ont consacré des films, en mettant en avant sa démarche de cinéaste et son action. Je pense par exemple à Sabrina Malek et Arnaud Soulier, Ahcene Osmani, Lionel Soukaz, Michel Le Thomas, Raphaël Pilloso, Leïla Morouche & Oriane Brun, Jérôme Laffont, et d'autres encore. À l'excellent travail d'édition en DVD, et aussi de distribution des films de René Vautier, effectué par sa fille Moïra & Olivier Azam des Mutins de Pangée. Parfois, un film nous propose bien plus qu'une distraction sympathique ou un simple divertissement...



[ILL.15]



[ILL.16]

[ILL.15] [ILL.16] [ILL.17] *Quand les femmes ont pris la colère* de Soazig Chappedelaine et René Vautier, 1977, 76 min, photogramme
production : Unité de production Cinématographique de Bretagne
© René Vautier

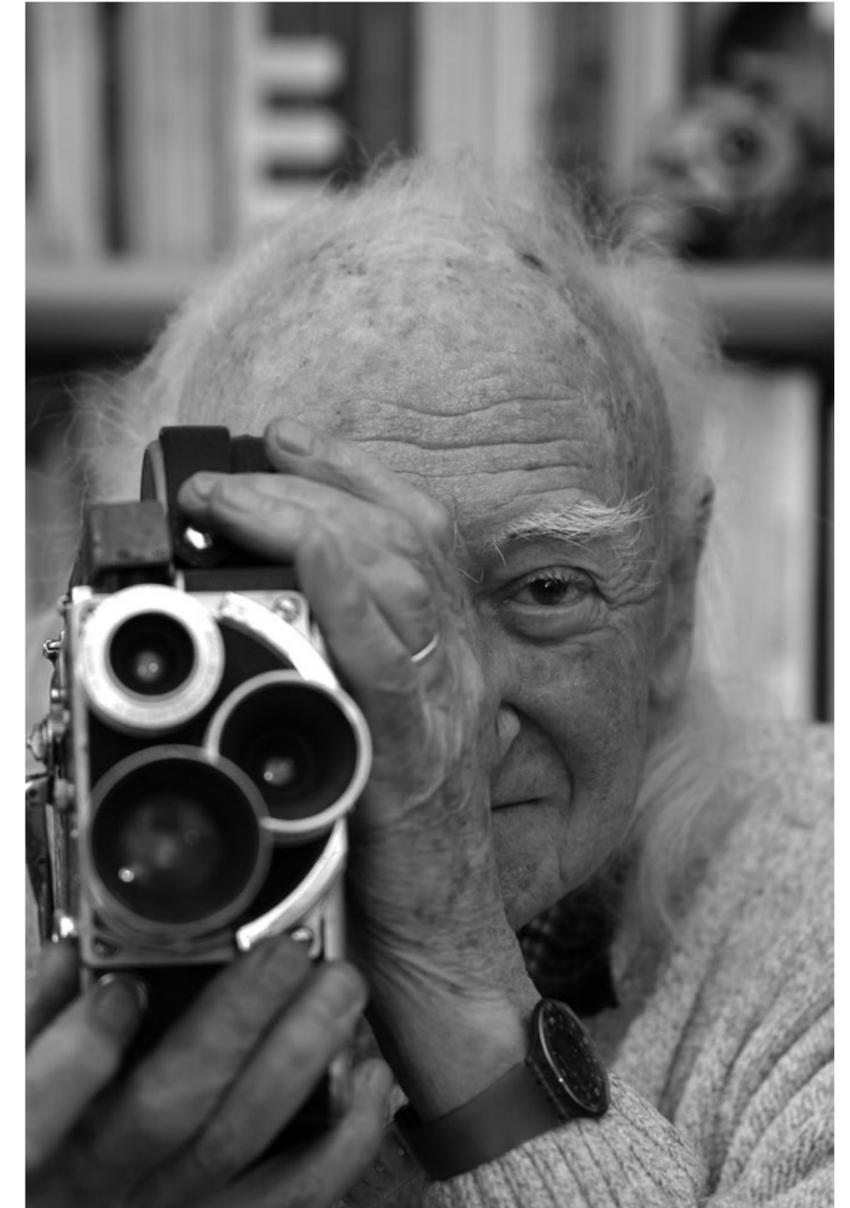


[ILL.17]

katia kameli <katia.kameli@gmail.com>
à : Olivier Hadouchi <olivierhadouchi@gmail.com>
Date : 2 fév. 2021 09:16
Objet : Re: Lili, la rozell et le marimba

Cher Olivier,
Je te remercie pour cet échange si riche, tu m'as comme bien des fois ouvert l'appétit cinématographique. J'ajoute ici quelques images d'écrans des films que tu nous cites. J'espère te croiser très bientôt dans le hors champ de l'écran.
Bien à toi
Katia

[ILL.18]



[ILL.18] René Vautier, 2008
© collection Vautier



[Lili.] & Trembling: a method for an applied polyphony (création), Antonija Livingstone & Benny Nemerovski Ramsay, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse, festival Extension sauvage, 2017 © Richard Louvet

Les horizons élargis de Extension sauvage

Lotte Arndt
et Latifa Laâbissi

Depuis 2011, *Extension sauvage*, « programmation de danse contemporaine à géographies et temporalités variables », a été créée par la chorégraphe Latifa Laâbissi et ses alliés dans les alentours de Combourg. Elle est pensée à partir d'un territoire rural, et s'articule entre le temps fort du festival annuel en début d'été, et un programme d'ateliers proposés toute l'année. *Extension sauvage* investit le village de Combourg et le parc du château de La Ballue à Bazouges-la-Pérouse, pour s'étendre plus largement sur le territoire de Bretagne Romantique, et le connecter à des horizons élargis.

Lotte Arndt: Pour ce troisième numéro de la présente revue, nous nous sommes intéressés à une mouvance que l'on remarque ces dernières années: des artistes quittent les villes pour s'installer à la campagne, avec l'envie de travailler avec un territoire et ses habitantes. Les jeunes surtout ne sont souvent plus du tout intéressés par le système des galeries et biennales mais cherchent des inscriptions locales plus fortes. *Extension sauvage* est d'une certaine manière l'approche inverse: tu as commencé à travailler avec l'environnement rural et ses habitantes, à créer le festival et à tisser un lien avec ta pratique à l'international, parce que tu y vivais!

Latifa Laâbissi: En venant vivre à Cuguen, un village de 800 habitant-es juste à côté de Combourg, il y a vingt-deux ans, j'y ai aussi installé mon atelier. Assez rapidement l'envie est venue d'accueillir d'autres artistes, chercheur-ses, auteur-rices, jardinier-ères... sous la forme d'invitations. J'ai donc très vite eu le désir de ne pas être là seulement pour être au « vert » mais aussi pour ouvrir un terrain de jeu et de rencontres où se posent à la fois la question de la transmission de pratiques de la danse, et celle d'être en présence d'œuvres chorégraphiques.

J'étais également très sensible aux questions écologiques, et la rénovation de notre vieille ferme m'a mise directement dans le bain, via un chantier partagé sur la base de savoirs locaux. À partir de ce contexte, des pratiques ont été transmises. La restauration d'une maison est un processus très concret: j'ai appris à travailler le chanvre et la chaux mais je dois avouer nettement moins assidûment que mon compagnon

qui lui était sur le chantier en continu, et forcément en échange constant. Le principe du chantier partagé que nous avons mis en place était simple, seul le maçon professionnel avait un salaire, le reste se passait sans transaction d'argent. L'idée était un échange de temps et de compétences, et l'envie d'apprendre. Si par exemple un maraîcher participait à notre chantier de maçonnerie durant quatre jours, nous pouvions rendre quatre jours soit sur son chantier chez lui, soit contribuer à la cueillette de récoltes. J'ai parfois proposé que ma pratique soit une modalité d'échange contre l'apprentissage autour de la permaculture notamment. L'interrogation « comment aller au-delà de mon atelier ? » a commencé comme ça, par des échanges de pratiques que je trouvais très stimulants. Tout un contexte s'est alors ouvert lorsque je rentrais chez moi après les tournées et les résidences. Dans cette continuité, j'ai commencé à visiter des lieux, des salles des fêtes, des écoles, des espaces très hétérogènes, pour envisager des projets, mais les espaces n'étaient pas forcément appropriés. Une évidence est clairement apparue: il était bien plus juste de travailler avec les forces en présence, et, ici, le paysage est le protagoniste du territoire. Voilà comment est arrivé l'extérieur, par l'idée de mettre en relation les pratiques chorégraphiques et le paysage. Pas dans le sens romantique du paysage comme un décor pour sublimer mais plutôt comme une dialectique possible qui interroge ce que cela veut dire d'y inscrire une œuvre qui préexiste, ou de créer une œuvre *in situ*. Comment on travaille avec ces coprésences-là ?

Très vite l'importance de la transmission est arrivée pour nourrir des échanges et des rencontres dans la durée avec des publics adultes amateurs, des écoles. *Extension sauvage* n'est pas qu'un festival: il y a certes un temps fort de visibilité d'œuvres, c'est important, mais ce dernier marque un moment dans un temps continu, avec des ateliers toute l'année. On travaille beaucoup avec des écoles, et j'y tiens énormément, car à l'école il y a tout le monde, sans exclusivité sociale. J'ai trouvé des interlocuteur-rices tout de suite, des enseignant-es formidablement engagé-es et curieux-ses: le projet a commencé là. Le principe a été de travailler trois ans avec chaque école primaire ou chaque lycée, pour avoir

le temps d'inscrire le projet dans la durée. Avec l'artiste invité-e, l'équipe pédagogique et les élèves, nous sommes toujours dans la coconstruction. Le projet est autour de l'art chorégraphique, sa pratique et sa théorie, mais il englobe aussi les arts visuels, la musique, la pratique radiophonique...

Hors école, il y a également des ateliers avec des femmes. Il y avait une forte demande, des personnes qui nous ont spontanément approché-es car elles voulaient faire de la danse, donc, au début, on a fait des ateliers un week-end par mois. À présent, on les continue en plus petit format, sous forme de *workshops*.

Les premières années du festival, pour des questions liées à l'économie du projet, les artistes arrivaient deux jours avant leur spectacle pour le festival. Il est évident que pour les œuvres qui se développent *in situ*, il faut s'engager dans des temporalités plus longues pour percevoir sensiblement les lieux. Pour cela, on a créé le réseau *Nos lieux communs* avec d'autres structures en France et à l'étranger, qui travaillent sur des projets autour de la danse et du paysage, comme le festival *À domicile* à Guissény en Bretagne, *Format* dans la Drôme, *Plastique Danse Flore, Entre cours et jardin*, au parc Jean-Jacques Rousseau, à Ermenonville, dans l'Oise... Nous nous sommes fédéré-es pour obtenir des moyens pour des résidences, de façon à ce que l'on puisse accueillir les artistes sur des périodes plus longues : ces résidences apportent énormément au projet !

L.A.: Les multiples volets d'*Extension sauvage* prennent forme de manière très organique : la pratique génère les questions. Il se passe plein de choses là où l'on est déjà, faites par des acteurs et actrices qui ne sont pas forcément visibles, et dont l'objectif n'est pas forcément de le devenir. Il s'agit plutôt d'élaborer des gestes ensemble. Qu'est-ce qui se produit dans ces échanges sur place ?

L.L.: Le projet *Extension sauvage* ne pourrait absolument pas exister sans les équipes de *Figure Project*, et les bénévoles – fantastiques –, une trentaine de personnes, dont la très grande majorité n'avait auparavant eu aucun lien avec la danse contemporaine. Le premier noyau est né dans le cadre des partages de pratiques lors du chantier, puis il s'est considérablement élargi. Je ne m'attendais pas à ce que les personnes s'aventurent à passer de la récolte de haricots à un atelier de danse aussi spontanément ! L'autre point fédérateur a été les enseignant-es, qui ont tout de suite salué la résidence, tout en soulignant qu'il leur fallait des outils pour une présence durable dans l'école, pour agir sur les pratiques.

Par rapport aux artistes invité-es, les résidences ont tout changé ! Quand les artistes arrivent quelques jours avant le festival, ils et elles sont totalement focalisé-es sur l'adaptation de leur projet à un contexte spécifique. C'est parfaitement normal, il faut faire des choix dans un temps court. Avec les résidences, les lieux suscitent les projets et cela même si un concept préexiste. Je pense par exemple à la collaboration entre Antonija Livingstone et un centre d'équitation. Sur place, elle a rencontré des enfants. Elle leur a alors proposé un atelier qui n'était pas du tout prévu au départ, elle a passé beaucoup de temps avec les jardiniers, les élagueurs...

Les pratiques appellent d'autres pratiques, parce qu'on se rencontre sur des espaces où des transferts peuvent avoir lieu et se nourrissent mutuellement : un échange avec le garde forestier et hop, on rentre avec un tas de feuilles mortes, du bois pour en faire quelque chose ou pas, et c'est une bonne occasion de l'inviter

à la répétition. Et lui, en observant, il va donner d'autres conseils, et puis il se retrouve à envoyer des brouettes tous les jours à Antonija, et à lui expliquer comment faire pour que cela se décompose plus vite. C'est aussi possible qu'il se retrouve dans le spectacle... Quand les artistes arrivent, il y a des gens qui sont déjà là, avec des savoirs et des gestes riches. Ils peuvent parfois infléchir sur les manières de faire des artistes, qui se renouvellent, parce qu'il y a une vie sur place. C'est formidable quand cela se produit, mais ce sont les rencontres qui en décident, ce n'est pas une attente de notre part.

L.A.: Avec *Extension sauvage*, tu as choisi un titre avec un parti pris fort et à la fois polysémique. Il s'accompagne parfois du complément « programme artistique et pédagogique en milieu rural » et à d'autres moments par « danse et paysage ». Il y a l'idée d'un écosystème, d'un endroit où il y a des choses hétérogènes qui se côtoient. Mais il y a aussi la notion de paysage, très liée à une histoire de cultiver, à la domestication, à un point de vue extérieur. Elle nous amène au contraire de la notion de sauvage et se retrouve dans le choix d'inscrire une partie du festival dans le jardin, le parc du château.

L.L.: J'ai souhaité nommer le projet *Extension sauvage* en pensant au chorégraphe et danseur Hijikata Tatsumi, né en 1928 dans la région d'Akita au nord du Japon. Il a énormément dansé dans des villages de campagne. Son travail fait souvent apparaître des figures marginalisées comme celle du fou du village et qui sont paradoxalement complètement intégrées dans la communauté, ce qui est un point commun avec mon propre travail artistique, les figures et les danses tordues. Il parle de sa danse avec une grande précision et dit entre autres : « *Mon corps est une extension sauvage de la nature* ». Ça me parlait beaucoup : voilà pourquoi j'ai choisi ce titre !

Depuis, avec l'usage péjoratif du mot « sauvage », notamment dans la rhétorique gouvernementale actuelle, dans des formules comme « rassemblement sauvage », « attitudes sauvages », « ensauvagement », je suis d'autant plus contente d'avoir choisi ce titre. Il revendique une forme de non-domestication.

Pour parler des différents sites, il y a à Combourg des situations de paysages très différentes : les abords d'une petite ville, des pelouses où les habitants vont faire des pauses pique-niques, où les enfants jouent, un petit bois délicieux, un étang et ses massifs d'arbres généreux... Plus loin à Bazouges-la-Pérouze, il y a un grand domaine forestier, la forêt de Villecartier. Bien sûr, elle est tout sauf sauvage. On sait que la forêt en Europe est loin d'être ce lieu de diversité biologique que l'on se représente. Mais, heureusement dans cette forêt-là, ça l'est grandement. L'autre site du festival sont les jardins de La Ballue, un jardin du XVII^e siècle, d'inspiration maniériste et élaboré dans une étroite collaboration avec des architectes futuristes. Il produit par la perspective et les lignes de fuite une rencontre entre la logique géométrique du mouvement moderne et du symbolisme classique. Ainsi, il oriente subtilement le regard vers les perspectives soigneusement inscrites, comme dans une dramaturgie de spectacle, quand tu décides volontairement qu'une scène va se regarder depuis un point de vue spécifique : toute l'histoire des jardins est faite de ces problématiques. Ça m'intéressait aussi de mettre cette écriture du paysage en dialectique avec des écritures chorégraphiques contemporaines.

Ces lieux peuvent être perçus comme des écrans, voire un joli décor. Il faut les travailler et les mettre en crise, faire trembler les images. Surtout ne pas les penser comme un décor inerte qui attend d'être sublimé, mais les prendre comme un partenaire de jeu. Pour moi, il peut y avoir un lieu de crise, un endroit



[L.L.] Étale, Myriam Gourfink, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouze, festival *Extension sauvage*, 2016 © Richard Louvet

critique, une perception qui ne propose pas systématiquement un rapport confortable et contemplatif.

Ainsi, on peut percevoir une tension performative même dans une pièce de répertoire comme dans *L'Après-midi d'un faune* interprétée par Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh. L'intensité de leurs danses, de la partition bien que dansée dans de simples vêtements de ville, cette danse ciselée dans le théâtre de verdure qui lui-même est un geste de précision sans faille, ce simple décalage était magnifique. D'autres projets sont venus tendre le rapport au paysage en choisissant délibérément des contrepoints. Je pense à Sophiatou Kossoko dans son solo en collaboration avec Robyn Orlin ou au travail de Antonija Livingstone, Vera Monteiro, Vania Vaneau, Volmir Cordeiro...

Au début, quand j'ai commencé à parler d'*Extension sauvage* à des artistes que j'avais envie d'inviter avec d'autres professionnel·les, presque tout le monde me disait que c'était compliqué de montrer une scène expérimentale, que c'était déjà très complexe de mener ces projets-là dans les théâtres d'une grande ville ! On me disait de commencer progressivement, de faire de la pédagogie avec le public. Et je me suis dit « Non ». Ce projet s'est fait à l'initiative d'une artiste : je n'ai pas de cahier des charges et je n'ai aucune envie de lisser les pratiques et les enjeux. Les personnes que je rencontrais sur le terrain semblaient bien plus curieuses que la frilosité décrite *a priori*. C'était un parti pris non négociable et je sentais surtout un petit mépris inconscient pour le milieu rural qu'il faudrait soi-disant « éduquer » ; je me refuse de souscrire à cette idée.

Et puis, finalement, ça a marché ! Dès le premier rendez-vous avec Marie-Françoise Mathon, propriétaire des jardins de La Ballue, qui s'est montrée intriguée et totalement partante, sans restrictions, sans mainmise sur la programmation, c'était une véritable rencontre. Elle rend à chaque fois les choses possibles pour que les artistes puissent travailler pleinement dans les jardins, ce qui est loin d'être toujours le cas dans les lieux patrimoniaux très visités. On demande souvent aux artistes en résidence, dans les musées par exemple, de venir travailler plutôt en dehors des heures de fréquentation, pour ne pas déranger les visiteur·ses, ce que je peux comprendre. Mais ici c'est l'inverse ; il est annoncé aux visiteur·ses des jardins que des artistes travaillent et je trouve génial d'assumer leur présence, leur travail, même quand c'est bruyant ou débordant. Ce n'est pas par esprit de provocation, ni de privilège, c'est pour partager une pratique, par des personnes qui travaillent.

L.A. : La scénographe Nadia Lauro est artiste associée à la conception depuis huit ans, et, les premières années, tu as également travaillé avec Margot Videcoq, qui codirige aujourd'hui Les Laboratoires d'Aubervilliers, sur la direction artistique.

L.L. : Pour les deux premières éditions du festival, j'ai travaillé avec Margot Videcoq, qui était à l'époque administratrice de *Figure Project*. Elle venait à ce moment-là d'une agence de presse, et elle s'était formée en danse au CNDC d'Angers. Elle travaillait alors beaucoup les allers-retours entre théorie et pratique. On a réfléchi ensemble sur l'idée de continuer un projet au long cours, avec un moment festivalier. Ce qui nous a amenées à croiser nos approches différentes d'une façon très expérimentale pour penser la programmation et les invitations ensemble. À ce moment-là, je m'interrogeais beaucoup sur des reprises d'œuvres du répertoire, depuis le début de la modernité en danse jusqu'à nos jours. L'idée a alors émergé de collaborer

avec des écoles, et d'accompagner les enfants dans la reprise des œuvres de répertoire directement avec les artistes auteur·rices ou les danseur·ses. C'était une façon de travailler à la fois sur une œuvre, son contexte, et ses conditions d'émergence. Céline Roux, qui est historienne de la danse à Rennes II, a souvent accompagné les projets d'un point de vue théorique, mais également en imaginant des façons de noter, dessiner ou encore de décrire les partitions : c'était important pour Margot et moi.

La collaboration avec Nadia Lauro est très différente. Nadia est présente plus ponctuellement à Combourg, nous travaillons principalement autour du festival, sa conception globale, qui dessine les invitations, mais aussi la dramaturgie du projet, les contextes que nous avons envie d'investir, les lieux, les espaces, les topographies, et puis les œuvres invitées. Nous passons beaucoup de temps à marcher ensemble, à voir comment on passe d'un espace à un autre. Nous veillons à ces moments entre deux espaces, afin qu'ils soient aussi une expérience, pas un simple déplacement fonctionnel. C'est important d'imaginer comment on laisse du temps se déposer, de l'espace pour que se sédimentent des images, des sensations et par quelles voies on arrive pour découvrir un autre spectacle.

L.A. : Est-ce que tu peux parler d'une invitation qui a suscité des frottements de pratiques particulièrement forts ?

L.L. : Il y a deux artistes dont les résidences m'ont beaucoup marquée : Antonija Livingstone et Myriam Gourfink. Antonija est venue deux fois sur deux saisons différentes. Lors de sa première venue, elle a travaillé avec Simone Augtherlony, une artiste performeuse suisse, et le musicien violoniste japonais Hahn Rowe. Antonija et Simone sont arrivées avec une énergie exceptionnelle, en investissant le jardin de telle façon que le jardinier commençait à dire que ce n'étaient pas des danseuses mais des bûcheronnes. Pendant une semaine, elles ont passé leur temps à changer l'espace initialement prévu pour leur performance, à scier, à couper et à déplacer des tas de bois.

Tu parlais de la question du vernaculaire : Antonija a grandi au Canada, ses parents étaient ouvriers orpailleurs. Elle a un rapport très immédiat au monde rural, au travail de la terre. Si elle se rend compte qu'en bas d'un champ des agriculteurs roulent des bottes de foin, elle peut tout laisser tomber pour aller les voir et mettre la main à la pâte pour entrer en relation. Pour elle, la question de *l'in situ* est un côtoiement avec ce qui est là, elle n'est pas dans une bulle de concentration. Au contraire, elle absorbe et métabolise les forces en présence. La résidence de Myriam Gourfink pour sa pièce *Étale* était d'un tout autre ordre. Elle travaille entre autres sur des chorégraphies avec des temporalités très étirées où les transferts de poids sont d'une extrême lenteur, presque imperceptibles. Elle est venue à l'automne, pour préparer sa pièce pour le festival en été. Elle avait élaboré une partition chorégraphique très précise en studio, et elle voulait la confronter à un espace spécifique, avec de la musique live de Kasper T. Toeplitz et Stevie Wishart. Le terrain en question se trouve au cœur de la forêt et il est fortement en pente.

Cela a beaucoup altéré sa partition initialement travaillée dans un studio, sur un plancher bien stable, et c'est précisément cette confrontation qu'elle cherchait pour déstabiliser sa partition initiale. Le contexte est venu la réécrire, parce que le lieu d'inscription dans la forêt avait des incidences fortes sur la danse.



[L.A.] *Boléro 2*, Boris Charmatz & Emmanuelle Huynh, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse, festival *Extension sauvage*, 2012 © Caroline Ablain

C'est pourquoi, lors de sa résidence, elle a interrogé les jardiniers sur cet espace, sur les imprévisibilités des lieux, si des animaux allaient y passer et le modifier, par exemple. Pour comprendre le degré d'adaptabilité nécessaire pour les danseuses qui interprètent sa partition, cette tension entre la danse et le lieu participe complètement de la dramaturgie de la danse.

L.A.: *Extension sauvage* aurait connu cette année sa dixième édition, reportée à cause de la pandémie. Sur dix ans, certaines invitations sont récurrentes, ce qui ouvre la possibilité de poser des questions dans le temps long. Et puis, vous invitez aussi de nouveaux artistes, de nouveaux regards, de nouveaux vocabulaires pour étendre les échanges. Comment décrirais-tu le déplacement des problématiques sur cette durée? Est-ce que j'y vois bien une insistance plus poussée encore sur l'inscription dans un écosystème organique et social?

L.L.: Ces questions-là sont très présentes depuis longtemps, même si elles se sont élaborées pour moi dans un contexte plus militant. Il y a notamment un rendez-vous à l'initiative d'un agriculteur qui s'appelle Emmanuel Dufée. Il fédère énormément de gens sur des questions écologiques depuis des années. Il a formé beaucoup d'autres agriculteur-rices et a initié ici les premières Amap. Il organise des randonnées auxquelles je participe, lors desquelles on nettoie des anciens chemins en forêt qui préexistaient depuis parfois des centaines d'années, et qui avaient été oubliés et négligés. Il les repère et les nettoie avec des gens, et quand ils sont réhabilités, il organise des longues promenades. Il y a des jeunes, des vieux, des enfants, des ânes pour porter les plus petits, et un pique-nique, c'est très joyeux. Le repas se passe sous un chêne, le vieux et magnifique chêne de la république, qui était un lieu de résistance à l'époque, et Emmanuel y provoque à chaque fois un discours utopique, une improvisation à plusieurs voix. C'est un rendez-vous annuel que j'aime beaucoup.

Avec Emmanuel, nous avons souvent évoqué la nécessité de faire une place aux questions écologiques lors du festival, des moments de conversation, des échanges de savoir, d'autres façons d'être ensemble dans la forêt, pour simplement apprendre du vivant.

Simultanément, avec Nadia Lauro, nous imaginons l'idée d'étendre le festival dans la forêt comme un écosystème organique et social, où le sensible et la critique se touchent. Finalement, c'est durant le premier confinement, dans ce temps totalement improbable, suspendu, que le nouveau rendez-vous dans le bois s'est imaginé. Ce n'était pas simple d'annuler l'édition 2020 pour les raisons sanitaires. Dans cette situation, inventer autre chose était une consolation enthousiasmante.

Extension sauvage se tisse avec de très nombreuses pratiques. Mais pour que cela puisse arriver, il faut qu'il y ait une présence continue au-delà de la mienne qui vit ici. Depuis son arrivée, Marie Chérif, qui travaille avec moi comme administratrice de *Figure Project*, a beaucoup contribué au suivi du projet.

L.A.: À Rennes, tu viens d'ouvrir un petit lieu qui s'appelle TransCanal, que tu partages avec l'auteur et commissaire Olivier Marboeuf et l'écrivain Gilles Amalvi. Quels sont les liens entre cet espace dans un contexte urbain et *Extension sauvage*?

L.L.: Les deux sont très liés par différents projets, comme des artistes invité-es qui peuvent avoir un désir de venir aussi à la campagne. Nous travaillons entre

autres avec l'école d'art de Rennes par l'intermédiaire de Raphaële Jeune autour de leur projet *Atelier vivant*. Notre collaboration peut donner lieu à des visibilités, à des *workshops* connectés aux deux contextes.

TransCanal est un ancien bar à chicha que Marie et moi avons restauré, pour des besoins de bureau dans un premier temps, et très vite Olivier Marboeuf nous a rejointes pour y installer aussi son espace de travail. Le lieu résulte très spontanément du désir d'imaginer un espace qui puisse également offrir un prolongement à nos pratiques sous la forme d'invitations à d'autres artistes, auteur-rices, chercheur-ses étudiant-es... Puis Gilles Amalvi nous a rejoint-es dans l'aventure et nous tentons quelque chose à notre rythme, un espace hybride.

L.A.: À l'école d'art de Valence où j'enseigne, dans la Drôme, nombre de diplômé-es partent à cinq, à dix, trouvent une maison qu'elles et ils achètent et rénovent ensemble, récupèrent quelque part une ancienne presse de sérigraphie, travaillent avec des encres naturelles... J'ai l'impression que dans le contexte pandémique, ces projets souffrent moins que les autres, parce qu'ils ont un fonctionnement local, avec des ancrages, des échanges, des cohabitations et de la solidarité sur place.

Pour finir j'aimerais bien parler d'une tendance plus inquiétante au sein de cette vague d'intérêt pour le local. Elle s'accompagne fréquemment d'une perte d'ouverture sur le monde, comme si le local et le global étaient en opposition. D'un coup, on voit des petits drapeaux français sur plein de produits des supermarchés bios... *Extension sauvage* mène un travail extrêmement singulier à cet endroit-là, avec une envie très forte de nourrir les connexions, locales et à distance, de garder l'ouverture vers des ailleurs et des multiplicités.

L.L.: Oui c'est sûr! Ce mode de pensée qui oppose le local au global est totalement binaire. Il faut faire très attention à ce que veut dire local dans les imaginaires. Si comme tu le dis ça représente un drapeau tricolore ou autre, ou se résume à n'inviter un-e artiste que sur le seul critère de sa localité de 40 km à la ronde parce que c'est ça qui est écologiquement tenable, nous allons vite faire le tour de la question en mode « entre soi ». Pour ma part, je ne souscris pas à cette forme de nouveau catéchisme, si l'idée de « local » résume la question à ça, ce n'est plus une réflexion mais un réflexe et un slogan totalement infécond!

Il ne faut pas perdre de la complexité pour penser le local, mais en gagner au contraire, maintenir de l'hétérogénéité et de l'altérité car ce n'est pas opposé au local. Nous devons comprendre, notamment pour le spectacle vivant, comment trouver des éthiques dans nos pratiques qui réinventent entre les différentes échelles – locale et globale – pour justement imaginer des écosystèmes organiques et sociaux. Ce n'est pas une contradiction, il faut repenser nos modes de fonctionnement à tous les niveaux et collectivement.

C'est un immense chantier, vertigineux mais passionnant, je me réjouis vraiment de rencontrer aussi beaucoup de jeunes personnes dans différents domaines qui sont impliquées très concrètement dans de nouvelles modalités coopératives, avec une inventivité et une audace folle.

Depuis que je travaille sur ce projet, j'ai forcément beaucoup pensé à une généalogie d'artistes qui sont inspirants pour ces pratiques: Anna Halprin, Tatsumi Hijikata, Kō Murobushi, Lisa Nelson, et Steve Paxton – qui ont chacun-e, très singulièrement, imaginé des contextes d'hospitalité depuis là où ils et elles vivent, dans les villages, les forêts, les montagnes...



[L.L.]: ...Although I live inside... my hair will always reach toward the sun...
Robyn Orlin & Sophiatou Kossoko, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse, festival *Extension sauvage*, 2016 © Richard Louvet



[Lili.] Rue, Volmir Cordeiro, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse,
festival *Extension sauvage*, 2018 © Richard Louvet



[Lili.] *Bain de forêt*, Sophie Milbeau, bois du Lac tranquille, Combourg,
festival *Extension sauvage*, 2019 © Richard Louvet

Terreau Politique

Jean-Roch Bouiller

Soit une histoire de l'art considérée de manière non téléologique, c'est-à-dire ne devant pas aller nécessairement dans le seul sens des évidences acquises. Cette histoire de l'art-là peut apparaître comme le tissu de réalités multiples et juxtaposées, le théâtre d'une complexité bien comprise, voire le miroir déformant de nos préoccupations contemporaines et donc le reflet mouvant de ce que nous y projetons.

Avec cette approche, il est possible de considérer les «retour à» qui sont nombreux en histoire de l'art (retour à l'ordre, retour à la peinture, retour à la figuration...) non pas comme des accrocs dans l'évolution ascendante vers un but ultime et unique, ni même comme des courants contraires, mais comme les tesselles d'une mosaïque kaléidoscopique qui ne se laisse pas réduire à quelques grands traits communément admis.

Avec cette approche, il est également possible de ne pas regarder le «retour à la terre» des artistes contemporains comme un recul misonéiste ou comme la résurgence d'une période de l'histoire (dé)passée où la population rurale était plus importante que la population urbaine. En France les géographes estiment que le point de basculement entre ces deux masses de population se situe en 1931, il y a donc bientôt un siècle...

Certes, la notion de «retour à la terre» est entachée des relents idéologiques du régime de Vichy («La terre, elle, ne ment pas»). Mais là aussi, il faut pouvoir redonner de la complexité et accepter, avec les études les plus récentes, de ne pas amalgamer tous les élans de retour à la terre avec cette idéologie vichyste condamnable. Pascal Ory montre comment le Front populaire a aussi valorisé la ruralité de son côté, sans parler de la grande entreprise d'étude et de sauvetage menée par Georges Henri Rivière autour du Musée national des arts et traditions populaires¹ entamée dès 1936.

De nombreux autres exemples pourraient venir fissurer encore, s'il le fallait, la vision manichéenne urbanité = modernité/ruralité = ringardise, à commencer par la figure riche et complexe de Michel Leiris, qui publie en 1986 dans *Études rurales* ses «Glanes» :

«Agriculture – agit, à cru, sur les terres, grasses ou maigres
Araire – sert, acerbe, l'art de préparer la terre
Charrue – harnachée, trace chèrement sa rue
Folklore (clore le rôle faux de ce leurre coloré)
Rural – allié aux rus, aux hures et aux Halles, plus qu'à la rue² »

Mais on pourrait ajouter les créations des centres d'art dans les années 1980 à Vassivière, Pougues-les-Eaux, Meymac, Thiers... les commandes publiques autour de Digne-les-Bains, à Biron, Oiron, Chagny... ou le panneau «attention aux vaches» dans les pages «expositions» de *Art Press* dans les années 1990...

Plus récemment, on doit à Joëlle Zask de renverser les idées reçues sur les liens entre ruralité et politique. Alors que l'on associe volontiers la naissance de la démocratie aux mouvements urbains, elle montre au contraire comment la relation entre les paysans et la culture de la terre, la connaissance intime de la nature qui en découle permettent de mettre en place des valeurs et des pratiques démocratiques: «Cultiver la terre n'est pas un travail comme un autre. Ce n'est pas suer, souffrir ni arracher, arraisonner. C'est dialoguer, être attentif, prendre une initiative et écouter la réponse, anticiper, sachant qu'on ne peut calculer à coup sûr, et aussi participer, apprendre des autres, coopérer, partager. L'agriculture peut donc, sous certaines conditions, représenter une puissance de changement considérable et un véritable espoir pour l'écologie démocratique³.»

Enfin de nombreux artistes sont venus contredire, depuis la fin du XIX^e siècle, l'équation d'une modernité qui serait absolument synonyme de balayage des identités régionales, terriennes, folkloriques... comme la récente exposition *Folklore* a pu en faire la démonstration⁴.

Le croisement de ces notions de retour non misonéiste à la terre, de culture politique spécifique et de ruralité comme creuset de prospective artistique permet de mieux comprendre dans quel contexte historique/politique/artistique peuvent s'inscrire les travaux du Nouveau Ministère de l'Agriculture, porté par les artistes Suzanne Husky et Stéphanie Sagot. Le portfolio⁵ qui suit est une réactivation d'une installation, *Éléments de langage*, réalisée en 2018, suite à un travail de recherche aux Archives nationales sur les discours des ministres de l'Agriculture depuis la Révolution. La prise de recul historique qu'elles donnent à voir, à écouter et à comprendre à travers ce savant florilège souligne le décalage qui peut exister entre une vision productiviste de l'agriculture et ce que le rapport direct à la nature, dans un contexte de crise climatique, pourrait au contraire enseigner aujourd'hui.

1. Pascal Ory, «Georges Henri Rivière en son musée, du Front populaire à la Libération (1936-1945)», dans Marie-Charlotte Calafat et Germain Viatte, *Georges Henri Rivière. Voir c'est comprendre*, [cat. exp., Marseille, Mucem, 14 novembre 2018-4 mars 2019], Paris, RMN-GP, Marseille, Mucem, 2018, p. 98-107.

2. Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, suivi de *Bagatelles végétales*, illustré par André Masson et Joan Miró, Paris, Gallimard, 2014, p. 18, 44, 46, 54, 74, 111.

3. Joëlle Zask, *La Démocratie aux champs. Du jardin d'Éden aux jardins partagés, comment l'agriculture cultive les valeurs démocratiques*, Paris, La Découverte, 2016.

4. Marie-Charlotte Calafat et Jean-Marie Gallais (dir.), *Folklore*, Paris, La Découverte, 2020.

5. Le portfolio de l'œuvre *Éléments de langage* a été conçu graphiquement par Jocelyn Cottencin - Studio Lieux Communs, assisté d'Élie Quintard, à partir des retranscriptions des discours des ministres de l'Agriculture rassemblées par Le Nouveau Ministère de l'Agriculture.

L'agent national près le district de Nogent-sur-Seine, aux officiers municipaux et agent national de la commune de .Culture des terres Nogent-sur-Seine, le 17 thermidor l'an I de la République française, une et indivisible.

«Tandis que nos intrépides et ingénieux défenseurs volent de victoires en victoires, poursuivent les ennemis de la Liberté jusque dans leurs repères et que la convention nationale déjoue les projets des conspirateurs et fait punir les traîtres, ne négligeons aucune des ressources de la République pour assurer le succès de leurs armes. Toutes sont précieuses ; mais la culture des terres est une des plus essentielles ; et quiconque ne se livreroit pas avec zèle, et souffriroit que le moindre champ restât inculte, compromettrait la subsistance de nos armées victorieuses, et arrêteroit ces héros de la liberté dans leur course tyrannique.

[...]

Vous devez, en exécution de l'article 1^{er} de la loi, nommer des commissaires chargés de faire la visite des terres auxquelles l'on ne donne pas la culture nécessaire pour les rendre fertiles. Ces commissaires doivent dresser un procès-verbal de leurs opérations, qu'ils vous remettront, afin que vous preniez des mesures pour remédier aux abus qu'ils auront découverts. Vous devez aussi, au désir des articles 6 et 7 de la même loi, désigner les citoyens de votre commune, ayant des chevaux et des instruments aratoires qui doivent cultiver lesdites terres, en

observant une répartition proportionnée à leurs moyens relatifs, et faire en sorte que les terres des citoyens les moins aisés soient cultivées les premières et que chaque façon soit payée suivant le prix que vous avez dû fixer. Les cultivateurs de votre commune ne pourront se refuser à cultiver les terres que vous leur indiquerez, sous peine de 500 livres d'amende payable par corps, applicable au profit de celui dont le fond aura manqué d'être cultivé.

Les articles 3, 4 et 5 de la même loi vous ordonnent de requérir, pour aider les laboureurs qui manquent de bras, les journaliers et manouvriers de votre commune, qui ne pourront exiger plus que leur salaire ordinaire, et que vous devez y contraindre par voie de police municipale, sous peine de 3 jours de prison pour la première fois, et de trois mois en cas de récidive ; les journaliers et manouvriers qui coaliseroient pour refuser leur travail doivent être punis de 2 années de fers.

[...]

Vous sentez, Frères et amis, combien sont importantes les mesures prises par cette loi, et votre patriotisme m'est garant que vous les exécutez toutes avec l'ardeur qui caractérise de vrais républicains.

[...].»

L'agent national du district montagnard d'Yvetot, aux municipalités, comité de surveillance, et Société populaire du même district Yvetot, ce 20 ventôse, an deuxième de la République française, une et indivisible.

«[...]

C'est dans le moment où le besoin des subsistances se fait plus vivement sentir, où la malveillance et l'intrigue cherchent à perpétuer les craintes et les alarmes, que le génie de la Liberté doit féconder toutes les patries de la République.

Jardin, parc, étang, landes, bruyère, biens communaux, terres incultes, terres abandonnées, tout doit être mis en valeur, tout doit faire éclore, sous la main laborieuse de l'agriculteur, de nouvelles richesses, de plus abondantes moissons.

Cultivateurs de toutes les classes, vous de qui la patrie attend ses plus précieuses ressources, ne souffrez pas ses espérances

point donner tous vos soins à la culture des chanvres, des fèves et des pommes de terre, denrées précieuses et trop longtemps négligées.

Vous le savez, ce sont les chanvres qui donnent des ailes aux vaisseaux, les fèves et les pommes de terre sont du plus grand avantage pour les besoins maritimes. Ne paralysez pas nos ressources navales, lorsque l'heure de la victoire va sonner pour nos braves marins, et leur fournir l'occasion de déployer leur bouillant courage.

[...].»

JEAN DUPUY, ministre de l'Agriculture, 1900 Discours sur les blés et discussion, Chambre des députés 11 juin 1900

«[...]»

Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux, le producteur de blé n'étant pas outillé pour exporter lui-même, qu'il sera obligé de recourir au spéculateur, au négociant en blé; il devra subir la loi de ceux qui dirigent le marché, et alors l'ensemble des consommateurs aura déboursé 70 millions que le paysan ne touchera que très partiellement. Voilà les conséquences de votre loi.

[...]

Tout le monde sait que le marché des blés est dominé par quelques grandes places – on pourrait dire par une seule place, le marché de Paris – et que les grandes places sont elles-mêmes occupées par un nombre restreint de gros spéculateurs qui disposent de crédits importants et de capitaux considérables. Lorsque le producteur de blé a son produit à vendre, ce ne sont pas ces gros spéculateurs qui viennent chez lui. Le petit propriétaire apporte son blé sur le marché, et l'acheteur qui prend livraison du blé du propriétaire n'est lui-même qu'un intermédiaire de premier ou de second ordre de ce gros spéculateur, il obéit à la loi.

[...]

Ne voyez-vous pas que les gros spéculateurs, qui auront l'argent et le crédit, pourront faire, à l'aide d'entrées ou de sorties, des opérations de hausse et de baisse comme par une sorte de jeu de bascule?

[...]

Je crois qu'avec l'aide que nous pouvons donner aux associations agricoles, aux syndicats agricoles, nous pouvons les orienter vers une organisation qui leur permette de vendre leurs produits en se rapprochant davantage du consommateur, en supprimant l'intermédiaire et la spéculation.

[...].»

FRANÇOIS TANGUY-PRIGENT, ministre de l'Agriculture Promotion femmes de prisonniers et déportés 30 novembre 1945

«Au moment où les cultivateurs prisonniers ou déportés reprennent leur place à leur foyer, il convient de signaler tout spécialement au pays l'effort de tous ceux, femmes, vieillards, jeunes gens qui au prix d'un labeur incessant et d'un dévouement de tous les instants, ont maintenu, dans des conditions exceptionnellement difficiles, les exploitations agricoles des absents en bon état de culture.

Le gouvernement a estimé qu'il y avait lieu de reconnaître les services ainsi rendus à l'agriculture française en conférant une distinction honorifique à ceux et à celles qui, dans ces heures tragiques, ont lutté pour remplacer, dans toute la mesure de leurs forces, le chef de famille absent et fournir ainsi à la collectivité les denrées de première nécessité dont elle avait un besoin urgent.

Il est dans mes intentions de réserver la première promotion du Mérite agricole à paraître, maintenant que la guerre est terminée, à des candidats qui se sont tout spécialement signalés par des services de cette nature.

[...]

[...]

[...] signale que par dérogation au règlement intérieur et afin de pouvoir récompenser les services exceptionnels rendus par de très jeunes gens et par ceux ou celles qui antérieurement à la guerre n'avaient pas une longue pratique agricole, il ne sera exigé ni âge minimum ni durée déterminée d'années de service.

[...].»

GABRIEL VALEY, ministre de l'Agriculture

La politique agricole 17 février 1950

« La France est une nation rurale.
L'agriculture est la base de notre économie
et son activité essentielle.

Le monde rural représente la moitié du pays.
La production agricole française réorganisée, équipée
et modernisée doit, non seulement alimenter le pays,
mais constituer la meilleure chance de notre
commerce extérieur. On a donc eu raison de le dire :
elle est notre première industrie nationale.
Grâce à l'effort et à la science traditionnelle
de nos agriculteurs, la production agricole s'est
accrue dans des proportions inattendues.
C'est le problème des débouchés qui se pose.

Il faut définir et appliquer une politique agricole
cohérente et à long terme qui permette
à l'agriculture de connaître ce minimum
de sécurité sans lequel il n'est pas de progrès
possible.

Les éléments complémentaires d'une telle politique
doivent être :

- la garantie d'un équilibre économique agricole
par l'organisation des marchés,
- les mesures propres à améliorer
les conditions de la production
pour permettre à l'agriculture française d'aborder à
chance égale le marché extérieur,
- l'équipement collectif et individuel
qui constitue la condition essentielle
de cette amélioration de la production.

[...]

Aussi bien la politique de libération des échanges,
dans laquelle les nations européennes
se sont engagées, nous oblige-t-elle à un effort
particulier pour nous adapter
aux conditions de ce nouveau marché.

Demain, le prix des denrées ne pourra plus être fixé
par des textes, mais par les cours de ces marchés
étendus. Il faut que notre agriculture puisse
s'adapter rapidement à ces nouvelles conditions
en améliorant les rendements et
en diminuant les prix de revient.
Le gouvernement l'y aidera en négociant
l'harmonisation des conditions économiques,
sociales et fiscales de la production
dans les divers pays européens.

[...].»

GEORGES BIDAULT, ministre de l'Agriculture

Le Mouvement républicain populaire a-t-il intérêt à conserver le ministère de l'Agriculture ? Paris, 1952

«[...]

Devant le déficit de notre production agricole pendant
les années qui ont suivi la Libération tout le monde
s'est trouvé d'accord en 1947 pour approuver
la politique d'expansion agricole définie
par M. Pflimlin.

Pour satisfaire les besoins français, il a été
nécessaire d'importer de grandes quantités
de produits agricoles et de denrées alimentaires :
importation de blé, importation de viande,
importation de produits laitiers, etc.
Tout a été mis en œuvre pour permettre
à l'agriculture d'augmenter sa production :
l'agriculture a été déclarée activité de base,
les moyens de production mis à la disposition
de l'agriculture ont été augmentés peu à peu jusqu'à
la suppression complète des répartitions (machine,
engrais, carburant, etc.).
Grâce à ces mesures et au travail des agriculteurs
français, la situation a été renversée. Dès cette année,
pour un grand nombre de produits agricoles,
nous avons pu nous porter vendeurs sur les pays
étrangers (blé, les accords de Washington, viande,
etc.).
L'augmentation de la production agricole française
permet donc de satisfaire les besoins nationaux
et contribue dès maintenant à l'amélioration
de la balance des comptes.

[...]

Décidé à continuer la politique d'expansion agricole,
le gouvernement a d'ores et déjà décidé de prendre
toutes les mesures nécessaires pour effectuer
dès le printemps prochain le stockage des produits
laitiers afin d'éviter un effondrement des cours, puis
des importations en période de basse production.

Pour permettre une diminution des prix de revient,
le gouvernement a décidé le principe de la détaxe
des carburants destinés aux grands travaux agricoles ;
pour le printemps prochain un abaissement du prix
des engrais sera également obtenu par l'application
d'un tarif privilégié en ce qui concerne
la perception de la taxe à la production.

[...].»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural Congrès de l'Association générale des producteurs de maïs Vichy, 21-22 septembre 1972

«[...]»

Les rendements se sont accrus de façon très spectaculaire, passant je crois de 12 quintaux à l'hectare autour des années 1950 à plus de 50 quintaux autour des années 1970, ce qui fait bien mesurer l'ampleur considérable et l'intelligence de l'effort qui a été entrepris. Je connais en effet peu d'exemples, dans d'autres domaines, qui soient aussi considérables. Grâce à l'augmentation des surfaces, que vous rappeliez tout à l'heure, et des rendements, la production a été multipliée par 20 depuis 1950, par 9 depuis 1955, plus que doublé depuis 1968.

[...]

La production du maïs témoigne ainsi de la capacité de l'agriculture française d'accroître de façon spectaculaire sa productivité.

[...]

L'époque des antagonismes entre céréaliculteurs et éleveurs me paraît être révolue, l'élevage devant devenir de plus en plus le débouché essentiel de la production céréalière.

[...]

Je ne saurais trop inciter les agriculteurs à poursuivre leurs efforts pour accroître leur capacité de production dans ces différents domaines.

[...]

La venue dans des structures urbaines où ils ne sont en général pas nécessaires, d'éléments émanant de la campagne représente aussi un coût pour la Nation. Je dirai très concrètement que l'homme à la campagne coûte beaucoup moins cher à la collectivité nationale que l'homme à la ville. Et ne croyez pas que je dis cela parce que aujourd'hui je suis responsable du département de l'agriculture ; ce sont des observations que j'ai faites et ce sont des propos que j'ai tenus lorsque j'étais secrétaire d'État à l'Économie et aux Finances et chargé du Budget.

[...]

Et cet intérêt général, c'est d'avoir une agriculture qui soit puissante et qui soit un élément de notre puissance nationale.»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural novembre 1972

«[...]»

Parmi ces problèmes, le plus difficile auquel la coopération agricole se trouve confronté, est de conserver son identité propre et l'esprit mutualiste qui l'anime, tout en s'intégrant de plus en plus étroitement aux mécanismes de l'économie de marché qui caractérise notre société, afin de faire bénéficier pleinement les agriculteurs des progrès de l'économie moderne.

[...]

De même, pour tirer pleinement parti des possibilités d'une économie très largement ouverte sur l'extérieur et, donc, sur la concurrence, il lui est parfois nécessaire de s'associer avec des groupes capitalistes ou de prendre des participations dans des sociétés industrielles de type capitaliste.

[...].»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural Confédération nationale pour l'Aménagement rural novembre 1972

«[...]

Le niveau de vie des agriculteurs c'est, bien sûr, une politique des prix et il convient de distinguer le secteur des prix garantis (blé, betterave, etc.), le secteur des fruits et légumes (fondamental pour la qualité de la vie) et le secteur des spéculations animales.

[...].»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural Salon international de l'alimentation 10 novembre 1972

«[...]

Sans doute enregistre-t-on des progrès impressionnant dans la mise au point de produits alimentaires d'origine extra-agricole, comme la production des protéines à partir de pétrole. Mais rien ne peut laisser croire que le rôle de l'agriculture pour la consommation humaine ou animale soit appelé à régresser, même à long terme.

[...]

[...] comme les autres industries, pour se développer dans un marché de plus en plus concurrentiel, les firmes doivent mobiliser toutes les techniques du management et du marketing.

[...].»

**JACQUES CHIRAC,
ministre de l'Agriculture
et du Développement rural
VI^e Congrès international
de la conserve
16 novembre 1972**

« [...]

**Il faut cependant se garder, faut-il le dire,
de l'exagération, et de ne pas verser dans la phobie de la pollution,
qui conduit, certains, par réaction, à une philosophie naturiste
aux bases incertaines.**

[...].»

**JACQUES CHIRAC,
ministre de l'Agriculture
et du Développement rural
Rencontre avec les
dirigeants professionnels et les
représentants de la presse
Chambre d'agriculture de Montpellier,
9 décembre 1972**

« [...]

**Il y a là une première raison, d'ordre économique,
qui justifie que l'on prenne conscience
de la nécessité de faire un effort d'aménagement
en faveur des montagnes. Effort qui, bien entendu,
ne saurait en aucun cas consister à essayer
de sauvegarder des espaces naturels,
mais qui doit consister, si l'on veut véritablement**

**les sauvegarder, à y créer des activités économiques,
donc des activités rentables, tant il est vrai
qu'il n'y a pas de sauvegarde d'espace naturel
possible sans qu'il y ait une vie, et que la vie
n'est justifiée aujourd'hui qu'à condition qu'elle soit
attractive, et donc fondée sur une économie rentable.**

[...].»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural

Assemblée générale de la Fédération nationale des producteurs de lait 20 mars 1973

«[...]

Pourquoi une politique de l'élevage?
Parce que manifestement, les caractéristiques de l'économie de demain font apparaître que nous aurons dans ce domaine un déficit important [...]. Les produits animaux feront l'objet dans le monde d'une demande accrue, et [...] la France [...] doit se mettre en mesure d'assumer dans les dix années qui viennent, au sein de sa production nationale, un élément important de sa puissance économique à partir de son élevage.

[...]

Si nous devons inciter, dans la mesure du possible, à une certaine reconversion vers la viande, elle ne peut se faire que doucement et de façon libérale, sinon on porterait atteinte aux structures que par ailleurs on s'efforce de protéger et de développer et que par ailleurs on s'efforce d'adapter aux conditions économiques modernes.

[...]

[...] pour ne rien vous cacher, déjà depuis deux mois, j'ai pris mon bâton de pèlerin, et je vais de capitale en capitale pour expliquer que je ne pourrai pas tolérer les augmentations de prix en matière de lait.

[...]

C'est un sujet sérieux, Messieurs, si vous ne voulez pas qu'on parle de choses sérieuses sérieusement, moi, je veux bien.

[...] nous avons en face de nous des partenaires, en Hollande par exemple, dont les exploitations ont trois ou quatre fois plus de bêtes que nous, et dont le rendement est une fois trois quart, parfois deux fois supérieur au nôtre.

[...]

Nous sommes passés d'un quota qui était pour les prêts d'élevage de 168 millions en 1972 à un quota de 700 millions en 1973.

[...]

[...] je suis convaincu que nous devons, dans le cadre de cette politique de productivité que nous sommes obligés d'appliquer, faire un effort important pour la modernisation de nos exploitations.

[...] Nous ne pouvons le faire qu'ensemble.

[...] c'est difficile parce que nous nous trouvons au sein même de notre pays, face à un certain nombre d'individualismes qui doivent être contraints.

[...] je ne suis pas quelqu'un d'autoritaire mais au contraire de très libéral.

[...]

[...] ma préoccupation et mon ambition, en ce qui concerne le lait, sont véritablement de répondre aux exigences de l'économie laitière; et ceci, je peux le dire très clairement, bien sûr parce qu'il s'agit des problèmes de vie et du mode de vie d'une partie importante de nos agriculteurs, mais également parce qu'il s'agit de l'intérêt de la nation.

[...]

Je suis convaincu que les années 2000 verront la nécessité et l'exigence, pour un grand État moderne, équilibré, d'avoir une agriculture qui soit puissante.»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural Discours au déjeuner des fabricants de sucre 30 mars 1973

«[...]

La situation dans le secteur du sucre est ainsi une illustration particulièrement frappante du caractère théorique superficiel et pour tout dire profondément erroné de certaines études qui nous promettent pour demain une surproduction catastrophique et la nécessité de retirer des terres à l'exploitation agricole, et je fais allusion ici à un document qui vient de paraître [...] en construisant en effet des modèles fondés sur l'hypothèse d'une croissance exponentielle, les théoriciens du club de Rome nous avaient prédit l'épuisement prochain de l'ensemble des ressources sur lesquelles est fondée notre civilisation.

[...]

D'autres théoriciens [...] nous menacent aujourd'hui d'une surproduction agricole très grave. Malheureusement pour eux leur hypothèse de base est fautive. La croissance, ni dans le domaine industriel, ni dans le domaine agricole, n'est exponentielle.

[...].»

JACQUES CHIRAC, ministre de l'Agriculture et du Développement rural Conseil de direction de l'Office national interprofessionnel du bétail et des viandes 30 mai 1973

«[...]

Notre pays est-il capable ou non d'assurer la meilleure valorisation du potentiel exponentiel de production de viande qui est le sien ? A-t-il l'aptitude nécessaire à faire de ce secteur de son économie un ensemble puissant et moderne, attractif pour les jeunes, à l'échelle précisément de son chiffre d'affaires ?

[...]

Parallèlement à l'élargissement de la CEE, la puissance des groupes d'entreprises en voie de constitution dans les pays communautaires exige qu'un effort tout particulier soit rapidement réalisé en France pour mettre sur pied un système moderne et efficace de transformation des viandes qui, seul, peut nous permettre d'affronter avec succès la concurrence internationale et limiter à un niveau tolérable la pénétration des groupes étrangers dans notre industrie.

[...].»

**JACQUES CHIRAC,
ministre de l'Agriculture
et du Développement rural
Congrès des producteurs de légumes,
Bordeaux, 7 septembre 1973**

«[...]»

J'en viens à une question qui vous tient particulièrement à cœur et Dieu sait comme vous avez raison ! Il s'agit des pesticides. Là encore je partage, monsieur le président, très largement votre point de vue, en ce sens qu'il est inadmissible que ce point soit utilisé par certains États comme instrument de protectionnisme déguisé. Je fais allusion naturellement aux difficultés que nous avons connues au printemps dernier concernant nos exportations de pommes vers la RFA. À ce sujet, je peux vous dire de la façon la plus ferme que je n'ai pas du tout l'intention de m'en laisser conter. Je veux dire que dans un cas de ce genre, ou bien les récriminations du pays importateur sont fondées, et dans ce cas nous devons naturellement nous plier à ses demandes, ou bien elles ne le sont manifestement pas et dans ce cas, je suis fermement décidé à prendre sans discuter des mesures de rétorsions immédiates. Je suis persuadé que c'est la seule façon de faire cesser ces pratiques abusives.

[...].»

**CHRISTIAN BONNET,
ministre de l'Agriculture
Fédération nationale porcine,
20 février 1975**

«[...]»

Mais je voudrais conclure par une conviction qui ne concerne pas seulement le secteur porcin mais l'agriculture dans son ensemble : cette conviction, c'est que la fin du tunnel est en vue et que l'avenir de l'agriculture est assuré. La crise que vous avez connue et que l'agriculture connaît encore est une crise conjoncturelle, mais elle n'affecte en rien l'assurance que nous pouvons avoir quant à l'avenir. Il fut un temps où on croyait que les pays développés garderaient l'industrie et que les pays en voie de développement prendraient l'agriculture.

[...]

Or, la demande de produits agricoles ne pourra connaître dans les années qui viennent qu'une croissance inexorable, et les pays développés seront pratiquement les seuls à pouvoir répondre à cette demande. Dans cet ensemble, la France a un rôle particulièrement important à jouer : tout indique de plus en plus que nous avons le plus grand intérêt à développer notre agriculture et à en faire un élément fondamental de notre puissance économique. Dans ce développement global, la production porcine qui est encore largement déficitaire doit pouvoir se développer et se rationaliser au maximum et je suis sûr qu'après les difficultés de 1974 et du début de 1975, l'amélioration du marché rendra possible ce développement et cette modernisation.

[...].»

CHRISTIAN BONNET, ministre de l'Agriculture Assemblée générale de la Fédération nationale des producteurs de lait 3 mars 1975

« [...]

Bien que la part du lait soit prépondérante dans la formation du revenu, je n'entends en aucune manière négliger les actions qui ont pour effet l'amélioration de la productivité du troupeau. Sur le plan de la sélection et de l'amélioration des performances qui conditionnent l'avenir, le financement par le chapitre 44.27 a été assuré à hauteur de 52 millions de F en 1974. C'est ainsi qu'au 1^{er} janvier 1975 il y avait 1 600 000 vaches soumises au contrôle laitier et qu'en 1974 le nombre d'inséminations premières réalisées avec de la semence de taureaux de races laitières s'est élevé à 4 800 000. Le contrôle laitier demeure l'instrument le plus efficace pour la gestion des troupeaux.

[...]

L'objectif général de ces conventions est l'amélioration de la productivité des troupeaux laitiers [...].

[...]

Elles prévoient des actions complémentaires de celles conduites au niveau national en matière :

- D'actions sanitaires [...]
- D'amélioration génétique, par des primes à l'utilisation des taureaux testés ou en testage et des primes à l'élevage de génisses sélectionnées.

[...]

En conclusion sur l'interprofession laitière je puis dire que si je comprends les appréhensions qu'éprouvent et les producteurs et les industriels, j'espère aussi qu'ils sauront les surmonter. Il s'agit avant tout de problèmes techniques et économiques et il convient de leur trouver les solutions appropriées.

[...]

La naissance de l'interprofession laitière ne doit pas être le fruit d'un mariage forcé. Je sais aussi qu'il n'est pas issu d'un coup de foudre, mais je souhaite tout simplement qu'il soit compris comme un mariage de raison assorti d'un solide contrat et je formule à l'égard du CNIEL mes vœux pour une longue carrière.»

CHRISTIAN BONNET, ministre de l'Agriculture Présentation du projet de loi Statut du fermage devant l'Assemblée nationale Paris, 8 avril 1975

« [...]

On ne doit jamais perdre de vue que le fermage ne demeurera que s'il offre aussi aux bailleurs des avantages attractifs. Pendant longtemps les bailleurs ont été des propriétaires de biens de famille, sentimentalement attachés à leur patrimoine et pour lesquels l'importance du revenu pouvait être secondaire, cependant que l'éventualité de la vente du bien était exclue. Cette génération de propriétaires bailleurs tend à disparaître. Si nous voulons maintenir le bail à ferme, il faut attirer l'épargne vers le foncier agricole.

[...].»

CHRISTIAN BONNET, ministre de l'Agriculture

Le marché de la viande bovine et les nouvelles installations du parc des Grivelles Sancoins, 6 mai 1975

«[...]»

C'est bien là la difficulté de gérer un marché alors que la consommation ne s'adapte pas suffisamment à la production. Nos généticiens n'ont pas encore trouvé le bovin idéal qui n'aurait que des muscles à rôtir. Puissent les consommateurs comprendre que leur intérêt est, tant que la saison le permet, de ne pas délaissier la viande des quartiers avant de bœuf, faute de quoi les tensions sur les prix de détail deviendront à bref délai inévitables!

[...]

En 1974, notre pays a acquis une place intéressante parmi les grands producteurs de viande.

[...]

[...] la perspective de disposer de possibilités réelles d'écoulement et d'une production plus abondante devraient permettre aux éleveurs d'avoir confiance en l'avenir [...].

[...].»

CHRISTIAN BONNET, ministre de l'Agriculture

Discours prononcé à l'assemblée générale de la Fédération nationale des industries laitières 15 mai 1975

«[...]»

L'industrie laitière dispose maintenant et en général d'équipements modernes : il s'agit d'en tirer le meilleur parti possible en développant les productions pour lesquelles nous sommes les mieux placés. Car n'oubliez pas que faisant partie du Marché commun, celui-ci ne prendra que des dispositions intéressant l'ensemble des opérateurs et ce sont en fait les plus compétitifs qui bénéficieront des restitutions accordées à l'exportation.

[...]

On a beaucoup parlé des possibilités d'écoulement des produits laitiers en excédent, vers les pays en voie de développement. Je doute pour ma part – à moins d'un effort financier gigantesque [...] qu'il soit possible de nourrir de grands espoirs à ce sujet : en effet, la plupart de nos produits ne correspondent pas aux habitudes alimentaires des pays en cause. Pour placer les produits laitiers tels que nos fromages il s'agit donc de créer l'habitude de consommation.

[...]

La production porcine est insuffisante en France et il est possible en employant des méthodes mises au point par l'INRA d'augmenter dans des proportions considérables les quantités consommées par les porcs. On obtient alors des viandes de meilleure qualité et d'un prix de revient moins élevé qu'avec les aliments secs.

[...].»

**CHRISTIAN BONNET,
ministre de l'Agriculture
Assemblée générale annuelle
de la Fédération nationale
de la coopération Bétail & Viande
29 mai 1975**

«[...]

La coopération Bétail & Viande est l'une des branches essentielles du mouvement coopératif; elle se développe rapidement et elle tient, à mon sens, une place essentielle dans l'ambition qui nous est commune: celle de mettre en place une organisation des marchés solide.

[...]

Mais le véritable départ de l'organisation des producteurs se situe en 1970 avec la mise en place des plans de rationalisation des productions et notamment de celui de la rationalisation bovine.

[...]

Il s'agit d'établir des relations contractuelles permanentes

- Entre naisseurs et engraisseurs
- Entre groupements et commerce de gros
- Entre groupements et distributeurs
- Entre groupements et exportateurs (ou importateurs étrangers)

[...].»

**PIERRE MÉHAIGNERIE,
ministre de l'Agriculture
Rôle de la place de la forêt
en montagne, Congrès Fonds français
pour l'environnement mondial
23 avril 1976**

«[...]

Le rapport présenté au gouvernement en septembre 1975 par mon ami Jean Brocard montrait à l'évidence que l'aménagement de la montagne doit être "Touristico-Agro-Sylvo-Pastoral".

[...]

Chaque fois que possible notamment un effort particulier sera fait en faveur de la création de forêts liées à l'exploitation agricole. Forêts plus étendues, mieux associées aux spéculations agricole et pastorale, forêts mieux structurées, mieux gérées et mieux desservies, cela signifie enfin, forêts et industries du bois susceptibles d'employer une main-d'œuvre saisonnière ou permanente plus nombreuse dont la formation et la spécialisation doit constituer un objectif commun important pour chacun de nous, pour les responsables nationaux comme pour ceux qui interviennent sur place.

[...].»

**MICHEL ROCARD,
ministre de l'Agriculture
Congrès de la Fédération nationale
des coopératives laitières
24 mars 1983**

«Paul Valéry disait : “L'ère du monde fini commence.”
Il illustre par là la fin d'une période d'expansion,
la fin d'un âge pionnier, le début d'une longue adaptation
nécessaire pour vivre et travailler dans un univers rendu
plus dur et comme rétréci par les résultats
du progrès scientifique, économique et technique.

[...]

Cette crise qui frappe durement notre industrie
n'a pas épargné l'agriculture et notamment l'agriculture
laitière traditionnelle, qui doit lutter dans des conditions
de concurrence inégales avec les usines à lait
d'Europe du Nord [...].

[...].»

**MICHEL ROCARD,
ministre de l'Agriculture
Conseil de l'Ordre du Mérite agricole
pour le centenaire de l'ordre
6 juillet 1983**

«[...]

Ce n'est pas à vous que je l'apprendrai,
le ministère de l'Agriculture a longtemps été considéré
comme le ministère de l'Intérieur des campagnes, aujourd'hui,
il est encore, pour les agriculteurs et assez largement
pour le monde rural, le ministère de la Sécurité sociale,
le ministère de l'Éducation et de la Formation professionnelle,
le ministère de l'Industrie et de la Recherche, le ministère
de l'Environnement et de la Qualité de vie, le ministère
de l'Équipement et bien sûr, à sa manière le ministère
de l'Économie et des Finances.

[...].»

**MICHEL ROCARD,
ministre de l'Agriculture
Conseil de direction
de l'Office national interprofessionnel
des viandes, de l'élevage
et de l'aviculture
15 septembre 1983**

« [...] »

Le premier souci de l'OFIVAL doit être d'assurer la meilleure gestion possible des marchés compte tenu des fluctuations de l'offre et de la demande, de l'efficacité de cette gestion dépend directement le maintien d'un revenu équitable pour nos producteurs et un fonctionnement harmonieux de toute la filière.

[...].»

**MICHEL ROCARD,
ministre de l'Agriculture
Inauguration de l'usine de la société
Bel à Vendôme
29 septembre 1983**

« Votre société allie la discrétion à l'efficacité tant sur le plan technologique que commercial, et a su se hisser au premier rang de l'industrie laitière française. Qui ne connaît point en effet la célèbre Vache qui rit que vous avez créée en 1921, donc on peut considérer qu'elle est partie intégrante de notre patrimoine national agroalimentaire ?

[...]

La notoriété de l'entreprise se bâtit autour des fromages fondus pour lesquels elle occupe la première place en France et se mesure avec succès aux groupes étrangers. Dans ce domaine, vous avez montré votre capacité d'innovation commerciale avec la présentation lors du SIAL, du fromage fondu en tube : le "Tchise", qui semble témoigner d'ailleurs d'un sens de l'humour tout britannique.

[...]

L'usine que nous inaugurons ensemble aujourd'hui constitue une évolution logique de la stratégie de développement de notre société. Fruit des travaux de recherche que vous avez menés depuis de longues années sur les utilisations du lactosérum, elle paraît constituer à mes yeux une étape majeure dans l'industrie laitière : cette usine ouvre, en effet, la voie à un développement d'une véritable chimie du lait et de ses dérivés, susceptible à terme de faire profondément évoluer l'économie de cette filière.

[...]

La société Bel, on comprend là un des axes de la politique de mon département en matière technologique, a joué un rôle pionnier dans la mise en place des programmes de recherche collective au niveau d'Adrilait. Bel aura été également un précurseur dans l'incorporation des progrès de la biologie dans l'industrie agroalimentaire : les biotechnologies constituent à l'évidence un des enjeux déterminants de cette industrie que vous avez su relever avec succès.

Ce rapide survol de l'activité et des réalisations de votre société montre les clés de la réussite que vous avez su mobiliser : elle s'appelle compétences, esprit d'innovation et ténacité, et vous les avez employés tant pour la conquête de nouveaux marchés que pour celle de nouvelles technologies.»

MICHEL ROCARD, ministre de l'Agriculture Colloque : Agroalimentaire et Développement régional 7 novembre 1983

«L'industrie agroalimentaire de première transformation est notre première industrie lourde : ce secteur est un secteur stratégique au même titre que l'électron nucléaire, l'armement ou l'informatique.

[...]

L'époque me paraît dépassée où les subventions étaient affectées uniquement à l'accroissement de la capacité de transformation sans se préoccuper des marchés.

De même on ne peut lier les aides publiques de manière automatique à un accroissement des exportations et à des investissements physiques sans examiner le plan de développement global de l'entreprise.

Les pouvoirs publics ayant la chance d'avoir avec les industries agroalimentaires un secteur performant compétitif à l'échelon mondial n'ont pour objectif que d'améliorer cette compétitivité. Je ne conçois donc la politique industrielle dans ce secteur que comme une politique d'accompagnement du développement des entreprises et d'amélioration de leur environnement économique financier et réglementaire.»

MICHEL ROCARD, ministre de l'Agriculture Centenaire du syndicalisme agricole Paris, 15 novembre 1983

«[...]

Il faut en finir avec l'image d'Épinal du paysan rusé, matois, et pourquoi ne pas le dire, archaïque. Celle que véhicula un certain sketch d'un grand comique aujourd'hui disparu et dont le talent a fait des ravages ! Elle est aussi aux antipodes de la réalité : l'agriculteur aujourd'hui doit être à la fois météorologue et il n'a pas le droit de se tromper, économiste, réparateur de véhicule, un peu ingénieur, un peu généticien, beaucoup gestionnaire, en perpétuel recyclage...

[...]

Enfin, l'image globale du secteur agricole, comme d'une activité déclinante, qui perd ses actifs, jusqu'à ce mot de "secteur primaire"

qui court nos manuels scolaires comme si toute la noblesse se concentrait aujourd'hui dans le secondaire ou le tertiaire : quelle erreur de perspective ! Point fort de la balance commerciale – c'est-à-dire de l'indépendance nationale –, point d'application de la recherche de pointe, secteur où la régression des effectifs s'est notablement ralentie malgré des progrès de productivité spectaculaire, base avancée de la croissance du PIB, élément décisif de l'équilibre social et du pays, l'agriculture a plus que jamais besoin d'être encouragée malgré la difficulté des temps.»

**MICHEL ROCARD,
ministre de l'Agriculture
Discours à l'assemblée générale
de l'Union des Coopératives agricoles
France-Lait Le 11 mai 1984**

«[...]

**C'est la première fois que le coût d'écoulement
des quantités excédentaires se révèle équivalent
au prix payé aux producteurs,
donc très supérieur au revenu qu'ils tirent de la production.
Cette situation est absurde [...].**

[...].»

**LOUIS LE PENSEC,
ministre de l'Agriculture
et de la Pêche
Assemblée générale de la Fédération
nationale des producteurs de lait
Alençon, 26 mars 1998**

«[...]

**Désormais, les prix du lait à la production
seront mis en relation avec le niveau de valorisation
des produits laitiers par les industriels, mais aussi
et c'est important de le souligner, avec d'autres facteurs
comme l'évolution des coûts de production du lait.
Des tendances seront ainsi établies au niveau national
pour des produits laitiers de référence à partir des indicateurs
économiques fiables et reconnus par tous.
Mais le prix du lait ne sera pas fixé par Paris, cet accord
préserve en effet une large autonomie aux interprofessions
régionales, ceux qui ont fait un dispositif original et compatible
avec le droit de la concurrence. Il va donc dans le bon sens ainsi
qu'en témoigne son application depuis maintenant trois mois
et je souhaitais aujourd'hui vous féliciter
pour la contribution de votre fédération à ce travail.**

[...].»

LOUIS LE PENSEC, ministre de l'Agriculture et de la Pêche

Assemblée générale de la Fédération nationale porcine Paris, 1^{er} avril 1998

«[...]

La compétitivité de l'agriculture européenne ne réside pas dans sa capacité à vendre des matières premières à bas prix sur le marché mondial bien au contraire. Les atouts de notre agriculture résident dans sa capacité à fournir sur le marché communautaire et sur le marché mondial des produits élaborés à haute valeur ajoutée. Là se trouve son avenir et non dans la course sans fin à la baisse des prix des matières premières. Le prix du porc a baissé, du moins au stade de la production. Mais le consommateur n'en a bénéficié que très partiellement. Ce phénomène, que l'on observe pour l'ensemble des viandes blanches, et bien plus encore pour la viande bovine. C'est pourquoi je réponds favorablement à votre demande de création d'un observatoire des prix et des coûts, qui va nous aider à suivre le prix des viandes tout au long de la filière, du producteur jusqu'au consommateur. J'ai donc demandé à mes services de se rapprocher de vous afin qu'un tel dispositif soit mis en œuvre rapidement.

[...]

Le second défi que vous devez relever, c'est celui de la restauration de l'image de la production porcine. Vous l'évoquiez tout à l'heure de nombreuses critiques fusent de toute part : l'agriculteur breton qui reproche à son collègue

éleveur de porc d'accaparer les terres d'épandage, l'habitant en milieu rural qui se dit gêné par les nuisances olfactives du bâtiment d'élevage, le citoyen qui s'insurge contre l'élevage intensif, le défenseur du bien-être animal qui rêve de libérer le porc charcutier du caillebotis ou encore le consommateur qui s'inquiète de l'alimentation des porcs. On le voit bien, les revendications sont nombreuses et contradictoires.

[...]

Longtemps considérés comme les garants de la préservation de nos terroirs des ressources naturelles, les agriculteurs sont maintenant accusés de les mettre en danger en utilisant des méthodes de production intensive. Vous le savez comme moi, les agriculteurs ne sont pas responsables de toutes les dégradations de notre environnement. Bien d'autres activités humaines partagent cette responsabilité, il n'est que de voir les événements récents sur l'épandage des boues des stations d'épuration ou les contaminations de produits agricoles liées à l'incinération des ordures ménagères. Mais les reproches faits aux agriculteurs ne sont pas sans fondement et je prendrai pour l'illustrer le problème de la pollution de l'eau par l'azote d'origine agricole.

[...].»

LOUIS LE PENSEC, ministre de l'Agriculture et de la Pêche

Comité technique paritaire ministériel 19 mai 1998

«[...]

En matière de sécurité alimentaire, le prochain budget devra assurer la mise en place de moyens nécessaires à la biovigilance dans le domaine très sensible, pour l'opinion publique, des organismes génétiquement modifiés, ainsi que des moyens consacrés à la traçabilité des viandes, en rapport avec non seulement la crise de la "vache folle" mais aussi avec l'identification des aliments de qualité. Nous devons également tirer les conséquences de la restructuration du service public de l'équarrissage, sous l'effet des nouvelles normes communautaires.

[...].»



[ILL.1] Emilie Renard et Marianne Lanavère, lors du festival *Le Bruit de la musique* en Creuse, été 2018.

Marianne Lanavère jette son costume de directrice aux orties

Marianne Lanavère
et Emilie Renard

En 2012, j'ai succédé à Marianne à la direction de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec alors qu'elle partait pour diriger le Centre international d'art et du paysage à Vassivière. À Noisy-le-Sec, je marchais dans ses chaussures. Je suis allée la voir parfois à Vassivière, Eymoutiers puis Tarnac où elle vit aujourd'hui. De loin en loin, j'ai suivi ses déplacements et observé ses métamorphoses intérieures qu'elle décrivait avec une certaine lucidité et un réel enthousiasme pour cette vie sur le plateau de Millevaches, où l'on repense les organisations sociales, amicales, familiales, où s'inventent de nouvelles alliances. Ces lieux qu'elle habite, les personnes qu'elle a rencontrées, l'ont transformée. Aujourd'hui, lasse d'avoir tenté de relier l'institution artistique à cette vie du plateau, elle quitte sa fonction de direction et un certain « monde de l'art » auquel elle a par ailleurs activement participé. Bravoure, abandon ou élan créatif, Marianne Lanavère passe le pas. Elle cherche à renouer avec sa propre créativité et nous renvoie par là à nos altérités potentielles, à nos bifurcations rêvées mais pas toujours actives. Alors que Marianne rejoint une vie en marge, j'arrive à la direction de Bétonsalon, centre d'art parisien, additionnant par là les centralités. Les questions qu'elle soulève me mettent en garde contre ma capacité d'adaptation à mon propre milieu, à en revêtir les costumes et coutumes folkloriques. J'ai eu envie de lui donner ici la parole pour comprendre une décision mûrement réfléchie qui ouvre la possibilité du choix. Pour commencer cet entretien, voilà l'annonce de son départ qu'elle a adressée à ses collègues, directeur-rices d'autres centres d'art :

Le mer. 21 oct. 2020 à 10:38, Directrice
<directrice@ciapiledvassiviere.com> a écrit :
Cher·ères collègues,

Je quitterai le Centre international d'art et du paysage de Vassivière le 30 avril 2021 pour une reconversion professionnelle dans la pratique agricole et paysagère en Corrèze, où je développerai une sorte d'école agricole modèle Beaujeu ou peut-être tout autre chose, où l'art aura une place mais de manière plus intégrée à d'autres champs d'activité, au point... euh comment dire... de disparaître en tant que discipline, mais pour mieux être présent ? C'est encore un peu bancal tout ça, bref je vais tenter autre chose... mais dans l'immédiat je dois me former en permaculture/jardins-forêts. Dois-je vous rassurer que je ne vais pas tomber dans la permaculture à la mode productiviste néolibérale ? Ce qui m'intéresse c'est un truc très pointu à l'endroit des lisières, des corridors écologiques, des haies, tout ce qui peut retenir l'eau, tout ce qui est mycorhizien ! Il y a là aussi de l'expérimentation, de la recherche et de la créativité...
Grosses bises, Marianne

Le 8 décembre 2020 :

Emilie Renard : L'annonce de ton départ de Vassivière dit beaucoup de ton désir de réinventer ton rapport à l'art, d'une promesse et d'une certaine joie aussi. J'aimerais revenir sur le cheminement qui t'a amenée à quitter la direction du centre d'art après neuf années, et ainsi mieux comprendre comment tu as fait ce qui de loin peut passer pour un saut radical, et de plus près, pour une transition mûrement réfléchie.

Marianne Lanavère : Je vais commencer par revenir sur les raisons pour lesquelles je travaille dans l'art et pourquoi j'ai choisi de diriger une institution artistique. Il me semblait que dans les centres d'art, il y avait plus qu'ailleurs une liberté d'accompagner les artistes indépendamment des stratégies du marché, d'exprimer des choix singuliers, d'expérimenter, de se remettre en question. Je trouvais très intéressant de penser pour plusieurs années un projet artistique et culturel qui dépasse le champ de la simple programmation d'expositions et qui s'ancre dans son territoire, avec une équipe et avec des habitant·es.

É.R. : Tu parles de tout ça au passé, ça n'est plus possible selon toi ?

M.L. : Effectivement, car j'ai eu le sentiment de ne plus pouvoir faire face aux contradictions qu'implique une manière de travailler, héritée de l'histoire occidentale des politiques culturelles. Par exemple, le fait que l'art ait besoin d'être reconnu comme une discipline à part m'est apparu de plus en plus absurde. L'art est porté par un champ professionnel qui a des pratiques expertes, des compétences spécifiques et des lieux dédiés. Or pour moi l'art est davantage une démarche ou un prisme de lecture du monde, comme peut l'être l'approche féministe par exemple. Récemment, j'étais dans une réunion de femmes où l'une d'elles rappelait que le féminisme n'est pas un sujet mais une approche – je pense que tu es d'accord avec ça. L'art comme approche sensible : j'ai toujours essayé de garder ce cap, de voir comment l'art peut modifier des perceptions ou des trajectoires de vies. Le milieu dont je suis issue était très éduqué mais peu ouvert à d'autres cultures. En grandissant j'avais développé une sensibilité particulière pour l'art et le seul « vrai » métier qui semblait me correspondre était celui de conservatrice de musée. J'ai donc fait Paris IV en histoire de l'art et parallèlement l'École du Louvre : l'art contemporain m'a plu car il se positionnait au croisement de plein de choses, c'était de l'actualité, du vivant. Mais rétrospectivement, à Noisy-le-Sec comme à Vassivière, je me suis aperçue que finalement ce qui me touchait le plus, c'était toujours une rencontre improbable avec une personne marquée par une exposition voire par une seule œuvre, ou avec des artistes qui ont pu remettre en question leur travail. C'est ce potentiel de métamorphose, de transformation de soi-même et du monde qui m'intéressait déjà à l'époque. J'entrevois désormais que je peux aussi trouver cette possibilité dans d'autres activités auxquelles je peux contribuer grâce à tout ce que j'ai appris, mais aussi en y apportant un prisme sensible.

É.R. : Pour revenir à ce prisme dont tu parles, quand tu dis que l'art devrait être un rapport au monde, tu poses la question des limites des institutions de l'art qui le professionnalisent. Aujourd'hui, tu remets en cause la nécessité de lieux spécifiques pour l'art, alors même que tu as été particulièrement engagée dans la professionnalisation de ce « secteur de l'art » au sein de plusieurs réseaux et de métrastuctures, à l'échelle locale et nationale, avec le réseau Astre, d.c.a, ou le CIPAC... J'ai pour ma part l'impression que dans ces lieux dédiés, comme les centres d'art, se développe un langage de l'art qui n'a pas de place ailleurs. De même que la littérature a le support des livres, des éditeurs, des librairies, il y a pour

l'art cet espace très spécial, à part dans la circulation des formes culturelles, que sont l'exposition et les lieux d'exposition. Est-ce que ton engagement sur un plan politique dans ces réseaux t'a éloignée de l'exposition, du programme, de la pratique curatoriale ?

M.L. : Je remets en question une forme de militantisme de type syndical que je croyais opérant mais qui me paraît aujourd'hui servir les appareils de pouvoir. En voulant bien faire, on contribue indirectement à consolider une terrifiante économie de projet qui flèche les subventions, oriente les actions en fonction de ces financements, avec des objectifs et des résultats. Les institutions sont forcément formatées par ces manières de gérer l'argent et de diriger. Et si l'on n'est pas de plus en plus « professionnel·le », on est encore moins capable de résister à la lame de fond de l'ingénierie culturelle : les agences de production, les boîtes d'événementiel, les bureaux d'études... Tou·tes ces intermédiaires, des coquilles vides qui cochent les bonnes cases, sont très appréciées par les collectivités et poussent à cette expertise tordue du milieu. Les parcours d'artistes aussi s'envisagent sous forme de carrière, avec des étapes clés à franchir. À présent j'ai envie d'une non-expertise. Je ne veux plus me professionnaliser, je veux me revendiquer amatrice.

É.R. : Tu veux désapprendre quelque chose que tu aurais alors construit presque malgré toi et dont tu ne comprendrais le poids qu'après coup ?

M.L. : Oui. Depuis quelques années je suis touchée par des pratiques anonymes ou issues de processus collectifs, des créations qui ne s'affirment pas comme étant de l'« art », par exemple des rituels ou des objets utiles à une population. Et si aujourd'hui je voulais vraiment faire évoluer le centre d'art, je devrais l'ouvrir à des personnes du territoire qui font de l'art sans le savoir, qui inventent des formes sans catégories. Mais je me suis moi-même interdit de les inviter parce que je ne trouvais pas quel statut ni quel cadre donner à ces interventions. Il me faut sortir de l'institution pour m'autoriser à le faire. Parallèlement, les logiques de contractualisation, que ce soit la rémunération des artistes ou le salariat, m'ont profondément déçue alors que je me suis battue pour la reconnaissance des artistes et des métiers des centres d'art. Ces revendications sont recevables, mais en réduisant notre action à la défense du travail, on finit par occulter le problème de fond, celui du manque de valeur accordée par la société au sensible et à l'expérimentation.

É.R. : Pour revenir au CIAP, comme beaucoup de centres d'art en France, c'est un lieu né d'une initiative locale, une association qui, par là, est reliée à ce territoire. Il me semblait que tu arrivais là-bas à résoudre cette équation qui consiste à allier recherche artistique expérimentale et ancrage local par un programme exigeant et articulé avec précision au territoire, notamment avec le programme que tu as appelé *Vassivière Utopia*, tandis que le programme d'expositions n'était qu'une partie visible parmi bien d'autres actions. Est-ce que tu constates que cette relation du centre d'art à son territoire immédiat est insuffisante ?

M.L. : Je constate surtout que ce n'était pas la priorité du conseil d'administration et des partenaires publics de mener des actions transversales et durables qui interrogent l'aménagement d'un territoire comme celui de Vassivière à travers des résidences de recherche, des colloques et des commandes comme nous n'avons cessé de le faire depuis neuf ans. En fait, j'ai eu la liberté de les faire parce que je trouvais l'argent – pour les projets *Nouveaux Commanditaires* avec la Fondation de France, et pour *Vassivière Utopia* avec la Caisse des dépôts. Je vois bien que les critères d'évaluation sont calés sur ce qui est le plus visible, donc sur les expositions. Même les résidences sont fragiles. Il y a toujours cette injonction à produire de l'événement. C'est vrai que tu peux résister comme ça longtemps, mais j'avais l'impression de perdre beaucoup d'énergie là où aujourd'hui je pourrais être très utile ailleurs.

É.R. : Alors venons-en à ce qui motive ton départ, à ce qui t'attire ailleurs. Tu me disais que suite à l'annonce de ton départ, certain·es ont tenté de te dissuader. Pour moi, ta décision a eu un effet miroir, je me suis demandé si je ne pourrais pas moi aussi, un jour, quitter ce milieu devenu si familier et dont je doute souvent de la capacité à être à la hauteur de ses prétentions et de mes attentes. Alors peut-être que tes raisons sont à la fois un constat d'échec vis-à-vis de ton pouvoir à diriger autrement cette institution et parce que tu es attirée ailleurs. Comment est-ce que tu imagines composer avec cet autre rapport à l'art que tu dis non disciplinaire ?

M.L. : Je me dis que je serais plus utile directement en lien avec des formes de vie où l'art n'est pas un domaine à part mais où il infuserait les autres activités. Grâce à des initiatives comme la Cellule d'actions rituelles, j'entrevois que l'art peut jouer un rôle pour marquer des étapes de la vie d'une commune. Il peut accompagner, par des formes sensibles, gestes ou symboles, des moments de passage comme la naissance et la mort que les institutions ont rendus abstraits et recréer du lien là où tout nous sépare. Ici des artistes de Faux-la-Montagne préparent une vaisselle et un banquet funéraire pour la fête des Morts *Samaïn* en mettant leur talent au service d'un commun, là un artiste propose des laboratoires de fermentation de légumes pour des collectifs, ou encore, pour fêter la fin du premier confinement, des habitant·es ont organisé une marche depuis trois lieux qui se rejoignaient en haut d'une colline rocaillieuse pour créer un *inoculum* à partir de divers échantillons de terre partagés par les participant·es : c'était de l'art sans le savoir.

Après avoir suivi quelques formations en permaculture, je vais me consacrer à l'agroforesterie. Je n'oublierai bien sûr pas l'art et la poésie, mais j'essaierai en quelque sorte de mieux les intégrer à la vie en commençant par changer la mienne. Je rejoins un collectif qui essaie de mieux vivre ensemble à tous les niveaux, en questionnant en profondeur notre rapport à la terre, à l'argent, les relations homme-femme, le système d'éducation des enfants...

É.R. : Ce collectif réunit combien de personnes ?

M.L. : C'est fluctuant, je participe avec certaines personnes à des chantiers de plantations d'arbres, tandis qu'avec d'autres nous essayons d'imaginer

une école permanente pour adultes qui croiserait des pratiques agricoles, énergétiques et artistiques, parallèlement, avec un groupe de femmes nous élaborons une réflexion sur la tentative d'une justice communautaire, tandis qu'avec d'autres encore nous créons une école pour les enfants. Au centre d'art, j'ai pu travailler avec des artistes qui s'inspirent de pratiques d'artisan·es ou de praticien·nes aux savoir-faire spécifiques, mais ces artistes ne composaient pas assez de nouveaux savoirs avec ces personnes, ni avec celles qui font l'expérience des œuvres exposées. J'y vois une forme d'extractivisme qui fragilise ces pratiques en en faisant des objets de représentation et en les décontextualisant. Ce dont je rêve pour ma vie future, c'est que la relation avec l'artiste ne passe pas nécessairement par l'argent : j'aimerais par exemple inviter Suzanne Husky comme une camarade, qu'elle passe du temps à vivre et à créer quelque chose avec nous, on la nourrit, on recherche un financement si elle en a besoin, en échange on va donner un coup de main sur un chantier chez elle. On s'entend parce que c'est une artiste, mais on ne dit pas qu'on fait de l'art.

É.R. : Tu veux préserver un lien fondé sur une expérience commune, d'expérimentation et de jeu avec des artistes dans un autre système d'échange, en dehors d'une économie capitaliste ?

M.L. : Oui, c'est ce qui me permettrait de devenir amatrice d'art. Mais ça ne sera pas possible avec tou·tes les artistes, ça marche avec des liens d'amitié ou de confiance. Depuis quelques années je me suis concentrée sur les liens d'amitié alors que je me l'interdisais avant, par intégrité et dégoût du favoritisme dans l'art contemporain. Et je vois bien que ce sont tous ces liens qu'il faut retisser pour habiter le monde, être plus à l'écoute des relations que des séparations. En 2019, on a organisé avec le centre d'art de Vassivière des journées d'étude intitulées *Habiter / Être habitée·e : quelles relations au vivant ?* qui m'ont ouvert les yeux sur des pratiques paysannes qui étaient parfois sans le savoir des formes de liens cosmopoétiques avec le vivant. J'ai compris ce qu'il y avait de commun entre ces formes d'invention de mondes qui touchent à la spiritualité, à l'énergétique, aux relations avec les animaux et les plantes, et certaines démarches artistiques.

É.R. : Un autre type de séparation, c'est aussi celle qui se perpétue entre artistes et publics ?

M.L. : Il y a une sorte de pression à rendre tout accessible dans les politiques culturelles qui nous éloigne de ce que l'art est fondamentalement : une forme d'opacité. Je m'étais moi-même mise dans une impasse à vouloir rendre accessible l'art alors que depuis le début j'aurais dû assumer que l'art n'était pas accessible, pas tout le temps, pas immédiatement.

É.R. : L'art est un langage largement opaque qui demande une attention particulière à laquelle personne n'est vraiment éduqué. Quand Ivan Illich écrit *Une société sans école*, il dit que le problème c'est que l'école s'est attribué l'exclusivité du rapport à l'éducation ; la société sans école qu'il souhaite serait une société où l'apprentissage pourrait s'exercer partout ailleurs, tout le temps, en toute occasion. Un problème avec cette professionnalisation de l'art, est que comme l'école, l'institution artistique s'est saisie

d'une exclusivité du rapport à l'art, alors qu'il existe ailleurs, sans médiation. Les institutions artistiques et les politiques culturelles se donnent pour mission de démocratiser l'art, de le rendre accessible à tou-tes mais elles le font depuis leur prisme, en l'instituant et en le médiatisant alors qu'il est déjà actif ailleurs, avec par exemple des pratiques amateurs devenues d'ailleurs enviables par leur niveau d'intensité, d'inventivité, de créativité, de sincérité aussi. Je pense que les artistes ont besoin d'un public au sens d'une altérité et qu'il est important de reconnaître la spécificité des formes artistiques, peut-être faudrait-il dé-spécialiser la médiation ?

M.L. : Quand j'ai dû récemment recruter une personne pour la médiation du centre d'art, j'ai finalement choisi Marine Froeliger, une artiste qui venait d'un petit village des Vosges et qui avait un master en « Pratiques artistiques socialement engagées ». Elle a une approche critique de la médiation, des outils, des modes de relation. En tant qu'artiste, elle est souvent dans la cocréation et répond à des commandes en lien avec les habitant-es. J'ai mis du temps pour passer à un autre modèle, mais son arrivée dans l'équipe m'a donné du courage pour assumer un positionnement quant aux problèmes que posait la médiation en art. Parallèlement, la lecture d'*Esthétique de la rencontre* de Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual (Seuil, 2018) m'a aidée à dépasser la séparation entre d'un côté le processus de création et de l'autre celui de la médiation, à reconsidérer l'expérience de l'œuvre sous un autre paradigme, celui d'une rencontre avec une altérité et non avec un semblable, à partir du concept de rencontre chez Gilbert Simondon. Le rôle des lieux dédiés à l'art est de créer des conditions favorables pour que cette rencontre ait lieu.

É.R. : Selon toi, cette rencontre n'a pas besoin du cadre d'une institution pour s'opérer ? Ce cadre est-il trop chargé d'une répartition des rôles entre l'artiste et le ou la spectateur-riche ?

M.L. : Exactement comme les églises ou des lieux sacrés, les lieux d'art sont importants pour créer des conditions particulières de présence de l'œuvre vis-à-vis de la personne qui la regarde. En ce sens, je ne crois pas en une dissolution totale de l'art dans la vie. J'ai vraiment envie de continuer à flâner dans les musées et à voir des expositions, mais c'est tout l'appareil autour qui me fatigue. J'ai eu il y a un an environ une grosse crise de responsabilités. Je ne sais pas pourquoi, je me suis effondrée à un moment où mon fils de six ans me demandait de l'attention, je n'arrivais plus à prendre mes responsabilités en tant que directrice. À chaque fois qu'il fallait affronter une question juridique, ça me rendait malade et, comme par hasard c'est à ces moments-là, quand tu es fragilisée dans ta vie personnelle, qu'on t'attend au tournant et que les salarié-es, les artistes et le conseil d'administration te rappellent à tes responsabilités. Malgré tout, toi aussi tu es salariée d'un employeur, toi aussi tu subis une domination, mais le fait que tu sois « bien payée » ne te donne pas le droit à la défaillance.

É.R. : On observe ces temps-ci beaucoup d'épuisements à cette position de direction de centre d'art, on voit aussi qu'une direction en souffrance ou en surcharge génère facilement de la souffrance et de l'épuisement autour d'elle, auprès de l'équipe.

M.L. : J'ai été récemment confrontée à plusieurs situations avec des salarié-es qui, au moindre désaccord, avaient tout de suite recours à la judiciarisation, au lieu de passer par la discussion et la négociation. Je pense que ça n'arrive pas par hasard dans ma carrière, c'est le signe que je dois arrêter. Ça ne me fragilise pas dans mon autorité mais plutôt dans mon rapport au travail en général et à la confiance que je pouvais avoir dans les relations de travail rémunéré.

É.R. : J'applique souvent la formule à l'art « le contrat de mariage ne tue pas l'amour » comme une parade utile à cette fameuse passion qui sert trop souvent à justifier le don de soi, de son énergie et de son temps sans condition. Contractualiser permet de poser les bases d'une commande, de la discuter, de l'évaluer, et une fois que les conditions du travail ont été fixées, ça permet de passer à autre chose et à l'imaginaire de se déployer. Un contrat aide à sortir de rapports de pouvoir qui sont *a priori* asymétriques.

M.L. : Je vois aujourd'hui le contrat, tel qu'il est rédigé selon des modèles types, comme une entrave à la confiance. Sur le plan personnel je tente de déconstruire mes mécanismes inconscients de valorisation, je creuse mon rapport à l'argent, et je tente de nouer des échanges qui passent par le troc et des élaborations collectives où justement tu dois parlementer. J'ai besoin dans ma vie d'être portée par la confiance de groupes de parole et de contribuer à une organisation sociale structurée en assemblées populaires, palabres d'habitant-es qui ne passent pas par des organes qui les représentent. Récemment, il y a eu dans le village un cas moral difficile à dénouer, nous nous sommes réuni-es pour essayer de comprendre, de peser un positionnement commun. On s'organise pour savoir ce qu'on fait dans ce cas-là et accompagner les personnes en souffrance. Ce processus met les citoyen-nes dans une responsabilité plus partagée que si l'on faisait directement appel à la police mais ça demande plus de temps et d'écoute. Comment on prend part à une justice communautaire ? Starhawk, qui est américaine et vit ces questions plus intensément que nous, distingue dans *Rêver l'obscur* la loi, une morale supérieure qui retire la capacité d'autonomie, et une co-responsabilité qu'on va construire avec les autres.

É.R. : Dans le documentaire réalisé par Clémence Allezard sur le viol dans *La Série documentaire*, certaines femmes affirment qu'elles sont anticarcérales mais que pour le viol, elles font appel à la justice parce que ce n'est pas aux femmes de porter ces revendications à cet endroit, précisément parce qu'elles sont victimes d'une société patriarcale qui a mis en place un système carcéral et qu'elles ne peuvent pas attendre que cette société se transforme sur leur dos. Sans connaître le cas moral dont tu parles, ce que tu décris pose la question de qui est habilité à faire justice, car sans extériorité, quelle personne, ou quel groupe, peut légitimement prendre la responsabilité du jugement ?

M.L. : Le nombre et la diversité des personnes engagées dans l'élaboration d'une tentative de justice pour répondre à une situation précise me paraissent déjà être représentatifs, mais il faut aussi que ce processus s'inscrive dans une temporalité longue. Pour revenir au centre d'art, pour moi l'institution que je dirige n'est pas capable d'entrevoir d'autres formes de gouvernance. Malgré toute la bienveillance du CA, on est dans

un certain formatage et dès qu'on est une institution, avec des financements publics d'un certain degré, la gouvernance est indéniablement liée à cette économie de projet dont les travers sont : une tendance à protéger le pouvoir d'un côté, à entretenir inconsciemment des formes de déresponsabilisation de l'autre, notamment en externalisant les missions socles (par exemple la production d'œuvres et la médiation) et perpétuer les mécanismes occidentaux de séparation en enfermant l'art comme discipline qui devient ainsi mieux identifiable comme produit événementiel ou prestation d'animation, au lieu de considérer comment il agit sur nous et comment il nous relie.

É.R. : Pour la gouvernance du centre d'art, tu ne veux plus avoir de relation hiérarchique de directrice à artistes et à employé-es, tu regrettes de ne pas avoir de relations de coresponsabilité, de choix et de discussions collectives ?

M.L. : Par exemple, il y a eu une crise récemment sur un montage d'exposition où personne ne mettait le masque alors qu'en pandémie de Covid-19 nous sommes obligé-es de le porter : je me suis retrouvée dans l'impossibilité à négocier collectivement une solution commune, car certain-es me disaient « Le masque c'est de la merde » et d'autres « Tu nous mets en situation de danger parce que personne ne porte de masque ». Vu mon état de fragilité, j'ai ressenti pour la première fois que je devais moi aussi me protéger au cas où un-e salarié-e m'attaquerait. La seule solution que j'ai trouvée pour satisfaire tout le monde y compris moi-même a été de leur faire signer un foutu papier. Dans ma vie privée je n'aurais jamais fait ça, j'aurais essayé de discuter et de trouver une solution ensemble.

É.R. : Pourquoi tu n'as pas organisé une palabre ?

M.L. : Parce que dans un cadre salarié, elles et ils disent que ce n'est pas à elles et eux de choisir, que c'est à la directrice de dire ce qu'elles et ils doivent faire. Je n'arrive plus à porter ce costume-là de directrice qui me pèse finalement plus que le rôle de représentation stratégique.

É.R. : Ce costume de directrice qui ne correspond plus à ton moi intérieur, peut-être qu'il ne t'est jamais allé et qu'il ne correspond à personne vraiment, mais toi, tu ne veux plus te déguiser.

M.L. : Malgré les nombreux détours et tous ces artifices, je parvenais toujours à me raccrocher à l'art comme une sorte de poche secrète, un petit espace de liberté. Mais aujourd'hui, pour moi, ces artifices ont pris plus d'importance qu'avant. À une plus grande échelle, l'art joue un rôle de représentation qui arrange tout le monde. *Manifesta* à Palerme, qui portait sur la crise migratoire et l'écologie, est un exemple de position confortable qui permet sans cesse de repousser le vrai problème. *Agir pour le vivant* à Arles cet été, dénoncé dans une série d'articles de la revue *Terrestres*, a posé le même problème en abordant la crise écologique comme sujet et non comme urgence à agir plus profondément à tous les niveaux.

É.R. : Qu'est-ce que tu aurais envie de développer comme forme créative qui te permettrait, toi, de retrouver ton potentiel d'autrice ?

M.L. : Je ne veux plus vivre l'art par procuration, en tant que médiatrice culturelle (« opératrice culturelle » selon le langage de la région), mais pour l'instant je ne vois pas comment créer avec les outils de l'art : mes connaissances en art me bloquent, j'ai besoin d'en sortir pour m'exprimer. À La Galerie à Noisy, je créais plus dans le sens où je faisais plus d'accrochages, j'écrivais pour chaque exposition, j'étais plus autrice. À Vassivière, je n'ai pas réussi à continuer ce travail d'autrice, parce que j'étais happée par la nature, j'étais souvent dehors et aussi parce que c'était une plus grosse institution. Passer de cinq à dix salarié-es m'a éloignée. Je n'ai plus eu le temps d'écrire et j'ai l'impression d'être de plus en plus amputée de quelque chose. C'était à moi de créer ces conditions mais je n'arrivais pas à dégager du temps pour ça. Je n'avais plus envie aussi, une sorte de lassitude. Faire un pas de côté me permet de voir l'a créativité dans d'autres domaines. J'ai quand même commencé à faire du dessin au pastel.

É.R. : Ah oui, tu avais fait de belles affiches pour la récolte des patates !

M.L. : On avait fait une sorte de fête des terrains qu'on achète. J'ai trouvé que c'était très réjouissant parce que je pouvais faire là des choses sans pression de résultat, c'est-à-dire qu'il y avait une sorte de légèreté à faire quelque chose qui était appliqué, qui n'était pas de l'art. Là je pense que je vais connaître une phase de passivité joyeuse. J'ai envie de développer des essences fourragères pour les éleveur-ses, de faire du purin d'ortie et de sureau pour celles et ceux qui font du potager. J'ai envie d'être créative dans plein de petites choses qui sont annexes, parallèles.

É.R. : Ce sont des choses qui demandent aussi beaucoup d'observation, d'expérimentations, de temps.

M.L. : Des choses où l'on a le droit à l'erreur. La permaculture est fondée sur la probabilité qu'on peut se tromper et qu'on doit expérimenter plein de recettes qui ne marchent pas toujours. Il y a beaucoup de points communs avec l'art sur la place laissée à l'expérimentation, où tu vas à l'aveugle, tu ajustes. Je pense que je peux être vraiment créative en plantant des arbres, justement parce que ce n'est pas *a priori* de l'art. Je n'ai même pas envie de devenir paysagiste, c'est trop proche d'une histoire du paysage référencée au même titre que l'histoire de l'art.

É.R. : Ces pratiques demandent de la concentration et de l'attention. Par contraste, ce qui me fatigue aujourd'hui, c'est la dimension laudative de certains discours sur l'art et quand le sujet d'une œuvre fait écran sur son expérience. Ces pratiques que tu décris n'ont pas besoin de s'accompagner de commentaire, au sens d'une valeur ajoutée.

M.L. : À cet endroit, on n'attend rien de moi, je n'ai rien à prouver : c'est tellement agréable ! Ces tâtonnements doivent tout de même s'accompagner de résultats, par exemple

l'an dernier on a cultivé de la pomme de terre et ça a marché, on a vu que ça pouvait nourrir pas mal de personnes du village.

à faire de la recherche et de l'expérimentation. Nous ne fonctionnons pas en vase clos, nous invitons souvent des intervenant·es pour faire des conférences ou des ateliers.

É.R.: Si vous visez une vie sans revenus de salaires, la notion de fonctionnalité et d'usage va devenir très importante.

É.R.: Ces personnes viennent gratuitement ?

M.L. : Pour ce projet, nous achetons collectivement avec des éleveur·ses et d'autres personnes aux talents multiples rencontrées il y a quelques années. Ici, il y a un grand ensemble de terres granitiques à huit cents mètres d'altitude, *a priori* pas utiles, mais sur lesquelles on a réussi l'an dernier à obtenir en buttes deux tonnes quatre de patates délicieuses, le fruit des divers confinements. Je vais aussi contribuer à un projet collectif mêlant pratiques agricoles et énergétiques, philosophie, art, anthropologie... Une sorte d'école permanente en lien avec l'École de la terre qui existe déjà ici mais qui associera davantage théorie, pratique et transmission de savoirs par chacun·e. Ce sera une école de la terre et du ciel mais aussi une école des métamorphoses. Je resterai en lien avec les écoles d'art qui essaient de continuer

M.L. : Oui, mais on discute avec chaque intervenant·e de ses besoins par rapport à nos moyens au cas par cas, on fait notre maximum pour que ce soit chaleureux. Pour les personnes qui ont des postes d'enseignement ou à l'université, c'est différent, notre invitation les intéresse comme terrain d'étude ou comme une manière de se sauver du contexte académique. Même si nous veillons à ne pas devenir pour ces universitaires une forme d'exotisme, ce serait dommage de se couper d'un milieu de la recherche et des liens que j'ai pu créer avec celui de l'art contemporain, qui sauront doucement se manifester eux-mêmes à d'autres endroits.

Biographies des auteur·rices

par ordre alphabétique

AFFG (Aurélie Ferruel & Florentine Guédon)

Nous sommes un duo de sculptrices, de plus de dix ans maintenant.

C'est d'abord une amitié qui nous lie l'une à l'autre. Différentes et complémentaires, tout particulièrement à l'atelier, nous retrouvons nos ressemblances dans l'appétit des rencontres, l'amour que l'on partage à la matière, au faire (transpirer et user), en incluant l'humour qui finit de nous unir. Nous discutons des heures chaque semaine, la parole nous permet de mettre les choses au milieu et d'entretenir cette liaison.

Nous cherchons à apprendre en regardant les gestes des autres, pour continuer d'expérimenter et rester accrochées au vivant en sculptant, d'où l'envie parfois de performer.

Le collectif nous effraie autant qu'il nous attire.

Le plaisir du jeu ensemble nous pousse à surprendre l'autre, à la faire rire tout en lui laissant la place à travers l'échange des sculptures que l'on se confie.

AFFG n'est ni simple, ni compliquée. Ce n'est pas l'une et/ou l'autre.

C'est une énergie bicéphale qui se construit en ne voulant pas une seule réponse, une énergie mêlant rage et plaisanterie. L'immobilité la ferait stagner et finirait par la tuer.

Nous ne croyons pas en la vérité, mais aux histoires qu'on nous raconte.

Écrire et choisir une phrase, un mot nous est laborieux. Préciser nous angoisse, cela ressemble à définir les choses ce à quoi on se refuse.

L'échange à deux voix et la matière travaillée à quatre mains nous est plus agréable, ils laissent place à la mutation.

Si nous relisons ce texte à sa publication nous aurons envie de le supprimer et de recommencer...

Lotte Arndt

Théoricienne et curatrice, Lotte Arndt (vit à Paris) accompagne le travail d'artistes qui questionnent le présent postcolonial et les antinomies de la modernité dans une perspective transnationale. Elle enseigne à l'École supérieure d'art et de design Valence-Grenoble. Actuellement, elle mène une recherche sur les conditions de conservation dans les musées ethnographiques. Elle est membre du groupe de recherche Global Art Prospective (INHA, Paris). En 2016, elle était Goethe Institut Fellow à la villa Vassiliev (Si nous habitons un seuil), et par la suite, éditrice associée du magazine en ligne *Qalqalah* (n° 3, 2017).

Parmi ses projets récents: *Extractive Landscapes* (avec Sammy Baloji, Salzburg, 2019); *Tampered Emotions. Lust for Dust*, Triangle France (juin 2018); *Candice Lin: A Hard White Body* (2017, commissariat avec Lucas Morin) à Bétonsalon, Paris, et *Candice Lin: A Hard White Body, a Soft White Worm* (2018, avec Philippe Pirotte) à Portikus, Francfort-sur-le-Main, et le programme de recherche *Les Vacances du musée. Stratégies pour décoloniser les collections ethnographiques avec le cinéma* (2016-2018).

Sélection de publications: *Candice Lin. A Hard White Body* (édité avec Yesomi Umlu), Chicago University Press, 2020; *Les revues font la culture! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trier, WVT, 2016; *Ramper, dédoubler: collecte coloniale et affect/Crawling Doubles: Colonial Collecting and Affect* (édité avec Mathieu K. Abonnenc et Catalina Lozano), B42, 2016; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji* (édité avec Asger Taiaksev), MuZEE, Galerie Imane Farès, 2016.

Jean-Roch Bouiller

Jean-Roch Bouiller est docteur en histoire de l'art contemporain et directeur du musée des Beaux-Arts de Rennes depuis janvier 2019. Précédemment chargé du secteur art contemporain du Mucem, à Marseille (2011-2018), et des collections contemporaines de Sèvres – Cité de la céramique (2008-2012), il a été commissaire de plusieurs expositions, parmi lesquelles *Circuit céramique*, *Jacqueline Lerat* ; *Des artistes dans la cité* ; *Stefanos Tsivopoulos – History zero* ; *J'aime les panoramas* ; *Albanie, 1207 km est* ; *Graff en Méditerranée* ; *Or*.

En plus des catalogues de ces expositions, il a publié de nombreux articles sur l'art contemporain, sur les écrits d'André Lhote, sujet de sa thèse de doctorat, et deux livres en codirection : *Les Bibliothèques d'artistes, XX^e-XXI^e siècles* et *Le Panorama, un art trompeur*. Son intérêt pour l'art contemporain repose sur sa capacité à se confronter à une multitude de champs hétérogènes, chronologiquement, thématiquement et identitairement éloignés.

Baptiste Brun

Baptiste Brun est né dans les Alpes où il a vécu les vingt premières années de sa vie. Son arrière-grand-tante a été l'objet de grandes collectes du MNATP (Musée national des Arts et Traditions populaires). Il est enseignant-chercheur à l’université Rennes II et à l’École du Louvre. Ses travaux s’intéressent aux coopérations entre art, anthropologie et psychiatrie aux XX^e et XXI^e siècles. Il est l’auteur de *Jean Dubuffet et la besogne de l’art brut. Critique du primitivisme* (Dijon, Les Presses du réel,2019). Commissaire d’exposition, il a notamment mis en œuvre l’exposition *Jean Dubuffet, un barbare en Europe* (Marseille, Mucem, 2019 ; Valencia, IVAM, 2019-2020 ; Genève, MEG, 2020). Ses recherches actuelles s’intéressent aux relations qu’entretient l’ethnographie des Alpes avec le paradigme du primitivisme.

John Cornu

Artiste¹, John Cornu propose une esthétique héritée du minimalisme et du modernisme (monochromie, sérialité, modularité) tout en convoquant un rapport fort au contexte (contexte historique, architectural, sociétal) et une forme de romantisme contemporain (prédisposition à la ruine, à l'usure et à la cécité). S’intéressant à des thèmes comme la ruine moderne, les logiques de pouvoir, les structures coercitives sociétales ou encore le passage du temps, l’artiste instaure dans ses productions une atmosphère à la fois poétique et sans concession. Qu’elles soient sculpturales, performatives, ou encore installatives, ces dernières métissent un ensemble de forces paradoxales, et induisent une multiplicité de sens, de lectures.

Maître de conférences en arts plastiques à l'université Rennes II, John Cornu a également été responsable de la programmation artistique de la Galerie Art & Essai² de 2014 à 2020. Depuis 2006, il a mené un grand nombre d’entretiens avec des artistes contemporains³ notamment au Frac Bretagne dans le cadre du séminaire « Contacts » qu’il anime depuis 2015.

- Il a exposé au Palais de Tokyo, à la Maison rouge et au CNEAI (Paris), à Mains d’œuvres (Saint-Ouen), au Prieuré de Pont-Loup (Moret-sur-Loing), au Hub Hug/40mcube (Rennes), au Parvis Centre d’art contemporain (Ibos), aux Trinitaires (Metz), à la BF15 (Lyon), à l’Espace de l’Art Concret (Mouans-Sartoux), au BBB centre d’art et aux Abattoirs, Musée – Frac Occitanie (Toulouse), au musée des Beaux-Arts de Rennes et de Calais, chez Attic et Maison Particulière (Bruxelles), au Sainsbury Center for Visual Arts (Norwich), au Museo di Arte contemporanea di Roma (Rome), à CIRCA (Montréal), à la Chambre Blanche (Québec), chez ZQM et à la Galerie Gilla Lörcher (Berlin) ; et dans le cadre de la Biennale de Lyon et de la Biennale de Busan (Corée du Sud).
- Dans le cadre de ses activités curatoriales au sein de la Galerie Art & Essai et du label Hypothèse, John Cornu a collaboré et programmé entre autres : Liam Everett, Estèla Alliaud, Claire Chesnier, Quentin Lefranc, Jean-Luc Moulène, Valentin Carron, Felice Varini, Laurent Tixador, Francis Raynaud, Michel Verjux, Avelina Fuentes, Clément Laigle, Eva Nielsen, Gina Pane, Jérémy Demester, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Aurélie Godard, Eva Taulois, Étienne Bossut, Louise Bossut, Ann Veronica Janssens, Mathieu Mercier, Claude Rutault, Armand Morin, François Morellet, Marc Geneix, etc.
- Daniel Buren, Cécile Bart, Mathieu Mercier, Michel Verjux, Claude Rutault, Felice Varini, Étienne Bossut, Jean-Luc Moulène, Valentin Carron, Francis Raynaud, Laurent Tixador, Mohamed Bourouissa, Eva Nielsen, Clément Laigle, Anne-Charlotte Yver, Yann Sérandour, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Liam Everett, Marc Geneix, Estèla Alliaud, Claire Chesnier, Ivan Liovik Ebel, Quentin Lefranc, Capucine Vandebrouck, Éléonore Saintagnan, etc.

Jocelyn Cottencin

De l’âge de 15 à 20 ans, Jocelyn Cottencin participe au circuit international Windsurfer. Après un dernier championnat du monde en Afrique du Sud, il suit une double formation en arts et architecture. Il est diplômé de l’École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris.

Après une double formation en arts et architecture, Jocelyn Cottencin est diplômé de l'ENSAD, à Paris. Depuis la fin des années 1990 il travaille sur les questions de forme, d’image, de signe et d’espace à travers des thèmes récurrents tels que la notion de groupe et de communauté. Il utilise pour ses projets l’installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre.

Il fonde en 2001 le studio Lieux Communs, une plate-forme de travail sur la typographie, l’édition et le graphisme. Artiste et graphiste, il traite particulièrement des codes et des langages, des questions d’émission et de réception des images et de la notion de récits.

Proche du champ chorégraphique, il collabore avec de nombreux chorégraphes tel-les qu’Olivia Grandville, Loïc Touzé, Latifa Laâbissi, Alain Michard, I-Fang Lin et particulièrement avec Emmanuelle Huynh ces dernières années.

Ses derniers projets sont une pièce performative pour 12 performers, *Monumental*, une installation *Chronique d’un automne, les formes du travail* 1% pour l’IUT C de Roubaix, un film *Faire feu* et échauffement général une collection d’échauffements pensée comme des textes poétiques, politiques et potentiellement fonctionnels.

Jocelyn Cottencin présente régulièrement son travail en France et à l’étranger. Ces dernières années, ses projets ont été notamment montré au centre Pompidou / Paris, Palais de Tokyo / Paris,

Biographies des auteur-rices

centre Pompidou / Malaga, Mana Chicago, Mana Jersey City, Kanal / Bruxelles, Uarts / Philadelphie.

Il intervient comme artiste dans différentes écoles en France et à l'étranger. Il est artiste iassocié dans le cadre du master EXERCE au centre chorégraphique de Montpellier.

Il a quatre enfants, un fils et trois filles. Il vit et travaille partout, et aime habiter des espaces où les deux sont possibles.

Hassan Darsi

Hassan Darsi est né à Casablanca. Après sept années d’études artistiques à l’École supérieure des arts plastiques et visuels de Mons en Belgique, il rentre au Maroc en 1989, et depuis, son travail a toujours été intimement lié au contexte social, culturel, politique et économique de ce pays comme de ses interactions avec le contexte mondial. Son parcours rassemble des gestes et productions qui défient le simple objet d’art comme horizon d’activité créatrice. L’action et le processus sont aussi importants dans sa démarche que l’œuvre elle-même. Citoyen avant tout, l’engagement civique est une donnée essentielle dans sa vie d’homme et d’artiste. Les œuvres et les projets qu’il développe sont caractérisés par un positionnement critique et sociopolitique qui s’exprime à travers la notion de projet, comme outil d’action privilégié. Les interventions urbaines, installations, films et sculptures qu’il a réalisés sont nourris du contexte où il vit et travaille, comme des lieux et des situations qui traversent sa vie.

« Il est intimement persuadé que l’art a un rôle essentiel à jouer dans le développement culturel et humain de sa ville, de son pays et du monde dans sa globalité, et depuis de nombreuses années il tente, à son échelle, bien qu’une toute petite échelle au regard d’un vaste chantier, de signaler, de souligner, et de réaliser des œuvres et des projets comme autant de déclencheurs de prises de conscience citoyennes et politiques.

Aujourd’hui, après avoir fait souvent de la ville son terrain de prédilection, son désir est d’explorer d’autres espaces publics souvent oubliés, ceux de la campagne de la région du Grand Casablanca-Settat, symboliquement situés entre la capitale économique, Casablanca, et la capitale politique et administrative qu’est Rabat. Son objectif est d’expérimenter à partir d’un projet, d’un contexte de nouvelles pratiques et formes artistiques, de créer un fil conducteur qui participe à tisser du lien social. Un projet qui s’inscrit dans le champ artistique tout en proposant de possibles alternatives sociales, écologiques et économiques à un territoire ». (FRD)

École Parallèle Imaginaire / Gilles Amalvi

Gilles Amalvi est écrivain, poète, critique de danse et créateur sonore. Il a publié *Une fable humaine* et *AiE ! BOUM* aux éditions Le Quartanier. Depuis *Radio-Épiméthée*, version scénique et radiophonique de *Une fable humaine* reprise au Lieu Unique, il se consacre à l'exploration de l'écrit par le matériau sonore. En 2018, il a réalisé le projet de radio-nomade *Tes chansons*, collecte de ritournelles dans l'espace urbain. En tant que créateur sonore, il a collaboré avec le chorégraphe Pol Pi sur la pièce *Alexandre* et la performance *Là*, et avec le metteur en scène Antoine Cegarra sur *Une hantologie*.

Conférencier au musée des Beaux-Arts de Nantes, il collabore également avec le festival des Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis. En tant que dramaturge, il a travaillé avec les chorégraphes Saskia Hölbling et Nasser Martin-Gousset.

Parallèlement, il écrit pour le festival d'Automne, le CND, le musée de la Danse, ainsi que pour les chorégraphes Boris Charmatz, Jérôme Bel, Maud Le Pladec, Latifa Laâbissi, Anne Teresa de Keersmaeker, Ivana Müller.

École Parallèle Imaginaire / Charline Ducottet

Après des études en droit et en sciences politiques, elle intègre l'équipe Biodiversité cultivée et Recherche participative de l'UMR BAGAP à l'INRAE. Ses missions sont financées par le projet européen *DYNAVERSITY* qui a pour objectif d’analyser et de décrire quels sont les acteur-rices impliqué-es dans la gestion de la biodiversité cultivée à la ferme, dans le but de suggérer de nouveaux modèles de gouvernance et de créer de nouvelles formes de réseautage. Ce projet associe des chercheur·ses en sciences sociales et agronomie, la fédération italienne de parcs naturels, ainsi que des associations et des réseaux nationaux et internationaux travaillant sur les semences paysannes et les systèmes alimentaires alternatifs. Dans le cadre de ce projet, elle a participé à la réalisation d’une étude sur les liens entre les systèmes d’ASC (Agriculture soutenue par la communauté) et la biodiversité cultivée.

Elle s’intéresse également actuellement aux questions de genre dans le monde paysan. À côté de ces activités de recherche, elle participe à la dissémination des activités de l’Inra vers le grand public par le biais d’événements tels que la fête du Champ à l’assiette qui a lieu sur le territoire de la Prévalaye. De plus, elle est investie dans l’organisation des événements grand public autour de l’agriculture biologique qui auront lieu en septembre 2021 dans le cadre de *Voyage en Terre Bio* et en particulier l’événement appelé *Lices aux trésors* qui aura lieu du 23 au 25 septembre 2021.

Par ailleurs, elle intervient au lycée agricole du Rheu en seconde pour parler de biodiversité cultivée et de semences paysannes. Elle a mis en place des essais dans les champs pour que les élèves puissent réaliser des observations.

À titre personnel, elle est membre du CA de la monnaie locale d’Ille-et-Vilaine, le galléco et s’intéresse beaucoup à la question des monnaies sociales.

École Parallèle Imaginaire / Emma Flipon

Ingénieure agronome passionnée par les alternatives écologiques, elle a trouvé sa place en travaillant autour des semences paysannes et de leur utilisation en agriculture biologique, au sein de l'équipe biodiversité cultivée et recherche participative de l'Inra de Rennes. Elle travaille notamment en collaboration avec le Réseau Semences paysannes mais aussi avec des associations à l'échelle locale. Cette entrée lui a permis d'aborder l'importance tout autant que la complexité de la résilience des systèmes alimentaires, à travers diverses approches : agronomiques, sociologiques, mais aussi collective et festive.

Elle a notamment étudié les créations de filières longues autour de céréales issues de semences paysannes, mais elle a aussi pu suivre des expérimentations sur plusieurs types de céréales paysannes ou encore participer à l'organisation de formations autour de ces thématiques.

Elle travaille désormais à la mise en place, avec de nombreuses associations locales, de *Voyage en Terre Bio*, l'événement grand public organisé à l'occasion du congrès mondial de l'agriculture biologique, qui aura lieu à Rennes en septembre 2021.

École Parallèle Imaginaire / Simon Gauchet

Simon Gauchet est né à Saint-Malo en 1987. Il travaille comme acteur, metteur en scène, scénographe et plasticien. Il est le cocréateur du Jeune Théâtre-Laboratoire européen, un espace de recherche et création artistique européen, de l'École Parallèle Imaginaire (ÉPI = www.ecoleparallele.com) une structure de création mêlant transmission, expérimentation et production d'œuvres. Il a également fondé le Mouvement M, un mouvement artistique européen.

En tant que metteur en scène et scénographe, il a signé depuis 2004 une dizaine de travaux et de performances dans toute l'Europe : *L'Expérience du feu*, créé au TNB pour le festival Mettre en scène (2014), *Pergamon Altar* créé au musée des Beaux-Arts de Rennes et au Théâtre de la Ville de Paris pour le festival Danse Élargie (2015), *Le Projet Apocalyptique* donné au TNB et au CDN de Lorient à l'occasion du Festival Mettre en Scène (2015), *Le Musée recopié*, performance participative créée pour le musée des Beaux-Arts de Rennes (2016) puis réactivée dans tous les musées d'art de Bretagne au printemps 2017. Il pilote également le projet du *Radeau Utopique*, une expédition en radeau à la recherche de l'île d'Utopie. Il est lauréat 2018 de la villa Kujoyama pour y mener le projet *L'Expérience de l'arbre*, spectacle créé en France en 2019 (Théâtre de la Paillette, Rennes et à la Maison de la culture du Japon à Paris et au 104 / Festival Impatience).

Avec l'ÉPI, il pilote depuis mai 2018 le Théâtre-Paysage de Bécherel. Il est artiste associé au CDN de Lorient de 2020 à 2022.

Son travail plastique interroge la confrontation de l'artificiel et de l'organique, le point où la géométrie humaine se heurte à la géométrie de la nature. Il a présenté son travail dans différentes expositions personnelles et collectives qu'il conçoit à Paris, Rennes et Saint-Malo.

En tant qu'acteur, il a travaillé avec Éric Lacascade, Stanislas Nordey, Éric Didry, Yves-Noël Genod, François Tanguy, Thomas Jolly, Benjamin Lazar et Bernard Sobel.

Il est l'auteur de plusieurs textes et publications au sein des Éditions Parallèles Imaginaires :

le Manifeste de l'Acteur Alchimique publié en Estonie et en France, la revue *L'École en Papier*,

Le livre-manifeste *Le Mouvement M* (ouvrage collectif), *Le Radeau Utopique – Récit*

d'une expédition à la recherche de l'île d'Utopie, *Le Naufrage Utopique*, *Relocaliser les théâtres / Dépayser notre art* (revue NECTART, janvier 2021).

École Parallèle Imaginaire / Guillaume Lambert

Né en 1992, Guillaume Lambert est travailleur du spectacle. Il crée en 2015 *Citoyens du vent*, une première pièce explorant l'âge étudiant (Ici&Demain & Maison des métallos, Paris). En 2016 il crée *L'âme rongée par de foutues idées* (Texte en Cours, 2016), un monologue d'une femme à l'engagement radical. Le spectacle est recréé en 2017 sous le titre *Où va ma rage* (Texte en Cours, 2017 & La Baignoire, Montpellier). En 2018, il crée *Petits Effondrements du monde libre*, un repas utopique sur nos pas de côté (La Loge, Paris). En 2019, il crée *Mes parents morts-vivants*, une fête d'enterrement pour deux comédiennes et quinze amateurs, qui se joue à ciel ouvert (Lyncéus Festival, Binic). En 2020, il part cinq mois en résidence sur l'île Amsterdam dans le cadre de l'Atelier des Ailleurs 5, coorganisé par la DAC Réunion et les Terres australes et antarctiques françaises. Il en prépare une veillée-paysage, *L'île sans nom*, pour 2021-2022. En parallèle, il travaille avec des metteurs en scène sur plusieurs créations. En 2015, il assiste Joël Pommerat à la dramaturgie de *Ça ira (1) Fin de Louis*. La même année, il assiste à la mise en scène du *Désordre d'un futur passé*, de Jean Ruimi, Caroline Guiela Nguyen et Joël Pommerat (Maison centrale d'Arles). Il continue ce travail en détention avec *Marius* en 2017 et *Amours* en 2018, mis en scène par Joël Pommerat. En 2018, il collabore avec la compagnie Les Hommes Approximatifs / Caroline Guiela Nguyen en tant que documentaliste. En 2020, il travaille avec l'École Parallèle Imaginaire / Simon Gauchet pour une marche artistique, *Le Pays*, autour de Bécherel.

École Parallèle Imaginaire / Léa Muller

Ingénieure paysagiste de formation, diplômée à l'École nationale de la nature et du paysage, à Blois, Léa Muller a complété son parcours par le cycle d'urbanisme de Sciences-Po, à Paris. Ce double cursus lui a permis d'acquérir une vision et compréhension très large du territoire à ses différentes échelles. Elle se met à son compte en 2015, après une première expérience très opérationnelle en agence, et crée Itinérances. Cette structure lui permet d'asseoir son positionnement sur le rôle du paysagiste et sur la façon dont on façonne notre environnement. Aménager moins et comprendre mieux, construire avec un souci aigu de ce qui préexiste et de la ressource, développer une sensibilité pour les paysages ordinaires par la connaissance, prêter une attention permanente au vivant, comprendre et anticiper les dynamiques d'évolution des milieux et des villes dans le temps et dans l'espace, concevoir le paysage comme la matérialisation concrète et visible de notre rapport au monde, sont autant d'objectifs et de façon de concevoir son métier qu'elle souhaite transmettre et partager.

École Parallèle Imaginaire / Johanna Rocard

Le travail de Johanna Rocard se construit au gré d'un parcours hétérogène. Après le conservatoire régional de danse et un DUT carrières sociales en politique culturelle, elle s'engage dans une licence et un master de recherche en arts plastiques avec une réflexion sur les pratiques du corps et de la performance. En sus de ce parcours universitaire et académique, elle traverse un ensemble d'expériences professionnelles variées, allant de directrice de séjours pour enfants en foyer d'urgence et pédopsychiatrie, vendeuse chez Zara, et animatrice motocross à vendeuse de méduses. Riche de ces formations en continu, cela permet aujourd'hui à l'artiste de mettre en œuvre et en geste une démarche artistique comme un écosystème singulier, collectif et non hiérarchisé.

Depuis maintenant plusieurs années, elle s'interroge sur la notion de collectif, et plus particulièrement sur les gestes et rituels qui lient les groupes humains. Loin des grandes célébrations et des actions héroïques, elle s'attache à l'anecdote et à la poésie triviale des choses communes. Elle tente de voir comment ces dernières gardent en leur sein les fantômes de rites plus anciens et, à partir de là, elle travaille à la mise en œuvre d'outils performatifs dédiés à des collectifs en résistance. Chaque action, chaque geste constituant son travail se veut *apotropaïque*, terme qui en grec ancien désigne l'usage de la magie et des énergies à des fins de conjuration des maléfices.

Johanna Rocard diffuse et performe son travail à La Criée centre d'art contemporain, au Magasin des Horizons à Grenoble, aux Champs libres à Rennes, à la galerie 0.15 à Metz, à la Crypte d'Orsay, au Festival Oodaaq à Rennes, Nantes et Saint-Malo ou encore au Festival de performances Inact à Strasbourg et dans l'espace public. Elle donne des workshops à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne, à l'université de Rennes II, à l'université de Metz et est membre fondatrice de l'association La Collective, initiatrice de projets tels que *La Dinée*, le *Café 420*, *Le Festin souterrain*, largement diffusés sur le territoire local et national.

Olivier Hadouchi

Diplômé en lettres modernes (maîtrise) et docteur en études cinématographiques, Olivier Hadouchi est chercheur et programmateur indépendant. Il a conçu des cycles ou des soirées spéciales (avec des films et/ou des vidéos) pour des centres d'art (Mosaic Rooms à Londres, ZdB à Lisbonne, « Images & Voix du Sud » pour Bandits-Mages à Bourges, « Éclats et soubresauts d'Amérique latine » pour le BAL ou Bétonsalon à Paris & Courtisane [Ghent] avec Mathieu K. Kleybe Abonnenc [expo à KASK] Kunsthalle à Münster en écho à l'exposition de Katia Kameli, Tale of a Tube à Rotterdam, à l'Artothèque de La Réunion avec Mounir Allaoui...) ou des musées (la Reina Sofia, le Jeu de paume en écho à l'exposition de Zineb Sedira). Et il intervient régulièrement dans des tables rondes, des festivals de cinéma, des Cinémathèques et des musées internationaux. Plusieurs de ses textes sont parus dans des revues (*CinémAction*, *Third Text*, *Swag...*) ou des ouvrages collectifs (sur *Les statues meurent aussi* de Chris Marker, pour le catalogue de l'exposition dont les commissaires étaient Christine Van Assche, Raymond Bellour et Jean-Michel Frodon, les *Non-Alignés* pour le musée d'Art contemporain de Ljubljana, sur des cinéastes du Sud ayant étudié à la FAMU pour Tranzit/Prague...) et il a publié un livret d'une vingtaine de pages pour le MSUM-Belgrade. Dans ses travaux de recherche ou de programmation, il s'est intéressé à des figures comme Mario Handler, Ugo Ulive, Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Ruy Guerra, Fernando Solanas, Michèle Firk, Heiny Srour, Jocelyne Saab, Sarah Maldoror, Augusta Conchiglia, Boubaker Adjali, à *Festival Panafricain d'Alger* de William Klein, à la constellation du « troisième cinéma » et à des esthétiques (et politiques) du Sud et de la transgression. Dès qu'il peut, il aime quitter Paris où il est né & vit encore, pour découvrir (ou retrouver) d'autres personnes, lieux & histoires.

Katia Kameli

Katia Kameli est une artiste et réalisatrice franco-algérienne. Elle est née en 1973 en Auvergne, de la rencontre incongrue sur un *dancefloor* entre Moussa, ouvrier algérien à la coupe afro et Danièle, jeune infirmière berrichonne.

Sa pratique repose sur une démarche de recherche : le fait historique et culturel alimente les formes plurielles de son imaginaire plastique et poétique. Elle se considère comme une « traductrice ». La traduction n'est pas un simple passage entre deux cultures ni un simple acte de transmission, mais fonctionne aussi comme une extension de sens et de formes. L'acte de traduction déconstruit la relation binaire et parfois hiérarchique entre la notion d'original et de copie. Une réécriture des récits apparaît au sein de son travail. Elle met en lumière une histoire, globale, faite de frontières poreuses et d'influences réciproques afin d'ouvrir une voie réflexive et génératrice d'un regard critique sur le monde.

Sophie Kaplan

Née en 1974 à Paris, j'ai grandi dans un milieu d'intellectuels de gauche dans une banlieue populaire rouge et multiculturelle. Diplômée en lettres modernes et en histoire de l'art, j'ai été chargée des expositions à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1999-2006), puis directrice du Centre rhénan d'art contemporain d'Altkirch (2007-2012). Depuis septembre 2012, je dirige La Criée, centre d'art contemporain à Rennes. Mon approche critique et ma pratique curatoriale se développent autour de l'importance accordée aux collaborations – notamment avec les artistes *via* la mise en place à La Criée des cycles thématiques et des artistes associé·es; de la place laissée au·x récit·s comme moteurs de la recherche, de la création et de la transmission; de l'intérêt porté au croisement des arts, des disciplines et des savoirs. J'ai notamment été commissaire des expositions de Su-Mei Tse et Virginie Yassef (2008), Simon Faithfull et Christoph Keller (2010), Shannon Bool et Julien Bismuth (2010), Aurélie Godard et Ann Veronica Janssens (2011), Jan Kopp (2013), Amalia Pica (2014), Gareth Moore (2014), Runo Lagomarsino (2015), Ariane Michel (2016), Joana Escoval (2016), Felicia Atkinson (2017), David Horvitz (2019). Je (co)édite régulièrement des catalogues et livres d'artistes (Julien Bismuth, Marcel Dinahet, Allan Sekula, etc).

Latifa Laâbissi

Mêlant les genres, redéfinissant les formats, les créations de Latifa Laâbissi font entrer sur scène un hors champ multiple où se découpent des figures et des voix. La mise en jeu de la voix et du visage comme véhicule d'états minoritaires devient indissociable de l'acte dansé dans *Self portrait camouflage* (2006) et *Loredreamsong* (2010). Poursuivant sa réflexion autour de l'archive, elle crée *Écran somnambule* et *La Part du rite* (2012) autour de la danse allemande des années 1920. *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (2016), création cosignée avec la scénographe Nadia Lauro, produit des visions, des paysages, des images où se côtoient l'excès, le monstrueux, le beau, l'aléatoire, le comique et l'effroi. Depuis 2011, Latifa Laâbissi assure la direction artistique d'*Extension sauvage*, programme artistique et pédagogique en milieu rural (Bretagne). En 2016, une monographie sur l'ensemble de son travail est parue aux éditions Les Laboratoires d'Aubervilliers et Les Presses du réel. En 2018, elle crée avec Antonia Baehr la performance *Consul et Meshie*. Elles se retrouvent également en 2019 pour collaborer sur la vidéo *Moving Backwards* du duo d'artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz, présentée au Pavillon suisse de la 58^e Biennale de Venise. La même année, sa dernière création, *White Dog* fait le tour des festivals de Marseille, Tanz im August à Berlin, Automne à Paris et le TNB à Rennes, avant de poursuivre une tournée française et internationale. En 2021, la création de *Ghost Party (Part I)* est une performance en duo avec la vidéaste néerlandaise Manon de Boer, à laquelle un film fera pendant à l'automne, *Ghost Party (Part II)*. Les deux parties seront visibles au Frac Bretagne. Parallèlement, Latifa Laâbissi prépare une nouvelle pièce avec le chorégraphe brésilien Marcelo Evelin. Cette veillée, intitulée *La nuit tombe quand elle veut*, et verra le jour à l'automne 2021 au Festival TNB à Rennes. En 2022, sera créée *Fugitive Archives*, une grande forme commandée par le CCN Ballet de Lorraine.

Marianne Lanavère

Marianne Lanavère est née en 1974 à Paris. Après avoir étudié l'histoire de l'art à Paris IV-Sorbonne et la muséologie à l'École du Louvre, Marianne Lanavère a été assistante d'expositions (1997-2000) au Centre Pompidou et au Jeu de paume à Paris. En 2002 elle a été diplômée du master « Curating Contemporary Art » du Royal College of Art de Londres puis commissaire indépendante jusqu'en 2005. Entre 2005 et 2011, elle a été directrice de La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis) où elle a réalisé une vingtaine d'expositions traduisant des recherches liées à la perception et au paysage.

En 2012 elle s'installe en Limousin pour diriger le Centre international d'art et du paysage (CIAP), sur l'île de Vassivière à l'entrée du plateau de Millevaches, isolé des centres urbains. Son programme s'appuie sur un contexte rural marqué de manière invisible par l'exploitation des ressources naturelles (production hydroélectrique, industrie forestière) et le développement touristique, mais aussi sur l'histoire politique du territoire. Les expositions reflètent les paradoxes du paysage et de nos liens avec le vivant, tandis que les résidences d'artistes et de chercheur·ses questionnent l'aménagement des espaces naturels.

Elle quitte le CIAP en 2021 pour se consacrer à l'agroforesterie en Corrèze.

Le Nouveau Ministère de l'Agriculture

Artistes depuis plus de dix ans, Suzanne Husky et Stéphanie Sagot décident en 2016 d'entrer en politique. Elles lient leurs forces dans le but avoué de nourrir le monde quelles qu'en soient les conséquences. Elles produisent à cette noble fin Le Nouveau Ministère de l'Agriculture et mettent à profit leur talent créatif pour développer des projets protéiformes visionnaires, à l'intersection du néolibéralisme et de l'agro-business. Tour à tour et sans complexe ministres, présentatrices TV, enquêtrices, promotrices immobiliers, ingénieures éclairées, leurs méthodes relèvent d'un jeu d'emprunt, de citations et de collage nourris d'une culture de l'entreprise et de l'*entertainment*.

Ainsi, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture développe des stratégies agricoles innovantes promues par des opérations de communication majeures dignes de toute formation politique. Il tente de mettre en œuvre une science-fiction totalitaire de l'agriculture industrielle et, dans sa course en avant vers l'innovation et la performance, se rend compte, quelque peu dépourvu, que ses propositions utopiques et dystopiques sont constamment dépassées par une réalité productiviste et technologique toujours plus performante.

Dans une quête positiviste, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, admiratif de ces découvertes et jamais à court de nouveau challenge, poursuit ses investigations en vue de propositions toujours plus étonnantes. Ainsi, en gérant la complexité de façon souvent approximative, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture développe une politique où la contradiction trouve sa pleine mesure.

En cela, il puise ses racines dans les actions du ministère de l'Agriculture qui soutient une réduction de la production laitière, défend le bien-être animal tout en aidant au développement de fermes usines ou qui encourage les grandes exploitations céréalières tout en cherchant à limiter l'usage des pesticides.

En 2020, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture, dans un élan de transformation profonde, cesse de surenchérir sur la réalité de la Politique agricole commune afin de panser le monde d'avant et de constituer le monde d'après.

Il remplace ses mots d'ordre Contrôler, Innover, Exploiter, Capitaliser par Aimer, Jouir, Polliniser, Germer et ses dystopies par des écotopies qui cherchent à prendre part dans le réel. Ainsi, récemment, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture a mis en œuvre sa nouvelle politique agricole en plantant un verger agroforestier partagé, nommé *Aux arbres!* pour la ville de Nègrepelisse et le centre d'art La Cuisine. Œuvrer avec la terre plutôt que lutter contre.

<https://www.nouveauministeredelagriculture.com>

Florence Renault-Darsi

Florence Renault-Darsi est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Elle a été active dans le domaine artistique en France (centre d'art Le Consortium et Frac Franche-Comté). Elle a contribué à la création et a coordonné l'une des premières formations universitaires liée au domaine culturel à l'université de Besançon. En 2000, elle s'est installée au Maroc, où elle mène depuis des activités associatives en tant que directrice artistique de La Source du Lion à Casablanca. En 2001 elle participe à la création de la revue *AM (Architecture du Maroc, Art et Environnement)* puis à l'élaboration des premiers numéros. En 2008 elle conçoit et initie le programme de rencontres « Une heure/Une œuvre » qui invite des créateurs de diverses disciplines, des chercheur·ses et des acteur·rices de la vie culturelle à venir partager une œuvre (architecturale, littéraire, poétique, cinématographique, photographique, chorégraphique) le temps d'une heure, avec une approche sensible, conviviale et informelle. Elle écrit des textes pour des projets artistiques, sur des artistes et des expositions; dirige des publications d'art et assure le commissariat d'expositions et de projets artistiques, dont: *Art et patrimoine: Une autre histoire*, Institut français du Maroc; *Étrange paradoxe*, La Source du Lion, Casablanca et Mucem, Marseille; *Vidéopoésie*, Casablanca; *Rencontre*, une sélection d'œuvres de la collection du musée d'Art contemporain d'Anvers à Rabat; *Lisière et débordements*, Casablanca; *Au-delà des murs* (avec l'Open Society Institute), Casablanca; *Sans motif apparent*, Artothèque de Shiedam-Rotterdam.

Émilie Renard

Curatrice et critique d'art depuis 2000, actuellement autrice associée à La Criée centre d'art contemporain, Rennes, Émilie Renard est directrice de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, depuis janvier 2021. De 2012 à 2018, elle a dirigé La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec et de 2009 à 2012, elle a été curatrice associée de la Triennale de Paris avec Mélanie Bouteloup, Claire Staebler, Abdellah Karroum et Okwui Enwezor, son directeur artistique. Sa pratique curatoriale prend appui sur la capacité de l'art à agir au sein des structures sociales et de l'imaginaire, à transformer perceptions personnelles et représentations collectives. Dans une approche féministe intersectionnelle, elle est attentive aux rapports de pouvoir qui opèrent au sein des institutions et des collectifs en distribuant les rôles et en hiérarchisant les pratiques. Pour dépasser ces clivages, elle s'applique à relier ce qui est habituellement séparé : le travail de l'art et son administration, les pratiques artistiques et de médiation, les états majoritaires et les états minoritaires, l'histoire de l'art et les cultures politiques. Elle s'attache par ailleurs à articuler le monde de l'art avec celui du travail ainsi qu'avec des formes d'organisations solidaires, au sein de collectifs ou encore en prenant part à la mission sur « L'auteur et l'acte de création » (2019) ainsi qu'au bureau de d.c.a., association de développement des centres d'art contemporain en France (2013-2018).

Mathilde Vaillant

Artiste, Mathilde Vaillant est membre du Vivarium – atelier artistique mutualisé à Rennes. Son travail prend sa source dans la culture traditionnelle et populaire bretonne. S'appuyant sur des techniques et motifs de tissages ou des pas de *Kost ar c'hoad*, *Kas a-barh* et autres gavottes, elle cherche à développer ces savoir-faire ancestraux dans différentes dynamiques aussi bien sculpturales, installatives que graphiques. Soucieuse de ne pas donner à voir des représentations régionales déjà bien présentes dans l'imaginaire collectif, elle s'intéresse à l'idée de traduction, comme un moyen permettant à la fois la reconnaissance des cultures locales et minoritaires et la mise en relation de celles-ci avec des approches plus globales.

Sandrine Wymann

Je suis issue d'une double formation en sciences économiques et en histoire de l'art. J'habite à la frontière de la France, de l'Allemagne et de la Suisse. Je suis convaincue de l'importance des traditions et des racines mais j'adorerais avoir une identité internationale. Si je ne devais parler qu'une seule langue, ce serait l'arabe. J'ai appris à faire de toutes ces contradictions un projet que je déroule depuis dix ans à La Kunsthalle Mulhouse. J'ai compris que s'exprimer par l'art était le moyen le plus libre et le moins conforme pour aborder les sujets les plus graves. Je m'intéresse à la politique, au sens du vivre-ensemble, et je suis curieuse des formes d'écritures que peuvent prendre toutes les questions qui traversent notre époque et mon esprit.

Entre le Maroc et la France, j'ai entre autres été commissaire des expositions de Chourouk Hriech (2012), Daniel Gustav Cramer (2013), Jorge Méndez Blake (2015), Rabih Mroué (2015), Ane Mette Hol (2017), Basim Magdy (2019), Élise Alloin et Aline Veillat (2019). J'ai mené ou participé à des projets comme *Multipistes* (Latifa Laâbissi et Stephen Wilks, 2007-2008), *Salons de lecture* (2011), *Presque la même chose* (2015), *OOOL Sound Fictions* (2016), *Utopia House* (Jan Kopp 2017-2018), *Le Monument, le Labeur et l'Hippocampe* (2020).

Colophon

Directrice de la publication

Sophie Kaplan

Éditeur-rices

Lotte Arndt, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun, John Cornu, Katia Kameli, Émilie Renard

Relectures

Pascale Braud

Suivi d'édition et d'impression

Marion Sarrazin

Conception graphique

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes
assisté de Élie Quintard

Retranscriptions

Mathilde Vaillant

Diffusion pour le France, la Belgique et la Suisse

paon-diffusion.com

Note au sujet de la forme

L'identité visuelle du cycle *Lili, la rozell et le marimba* a été réalisée par Jocelyn Cottencin à partir d'une sélection de typographies originales, sorte de vernaculaire de son atelier, en fonctionnant par association d'idées et de formes. Dans le titre de référence, il a défini une typographie spécifique pour chacun des mots. Il utilise ensuite ces typographies une à une pour les titres de chaque numéro.

Dans le même esprit, le projet graphique de la revue dans son ensemble est lié à l'interrogation des formes, des outils graphiques et visuels habituels à la fois aux auteur-rices et à l'imprimerie de Rennes Métropole

Dans une volonté de respecter les formes originales, il a ainsi employé pour chaque contribution les typographies que les auteur-rices utilisent pour écrire. La typographie des autres textes est composée en Miedinger VS Licko, typographie de labeur créée pour La Criée.

L'ensemble de la grille graphique vise à retranscrire la dynamique des échanges et le rythme de l'oralité. Le traitement des visuels et des documents restitué au plus près le document original.

Typographies

Back to Sète (2019), *BBB Rouge*, *BBB Bleu*, *BBB vert* (2012), , *BF15* (2007), *FLPDEPDDF Free Tibet* (2007), *Miedinger VS Licko* (2008):

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes.

Antique Olive (1960): Roger Excoffon

Avant Garde (1970): Herb Lubalin

Arial (1982): Robin Nicholas et Patricia Saunders

Bradford (2018): Laurenz Brunner

Calibri (2004): Lucas de Groot

Clarendon (1845): Robert Besley

Founders Grotesk (2010): Kris Sowersby

Helvetica (1957): Max Miedinger et Eduard Hoffmann

Neue Haas Grotesk (1957): Max Miedinger

Palatino (1948): Hermann Zapf

Plantin (1913): Christophe Plantin

Roboto (2016): Christian Robertson

Roswell Four ITC (2000): Jim Parkinson

Theinhardt (2018): François Rappo

Times (1931): Stanley Morison

Reproductions d'images

Tous droits réservés les auteur-rices, les ayants droit pour toutes les images reproduites.

Les éditeur-rices ont recherché les ayants droit de l'ensemble des images reproduites, mais il se peut qu'elles et ils n'aient pas réussi à identifier certains d'entre eux ou elles.

Remerciements :

Les contributeur-rices : L'École Parallèle Imaginaire (Gilles Amalvi, Charline Ducottet, Emma Flippon, Simon Gauchet, Guillaume Lambert, Léa Muller, Johanna Rocard), Lotte Arndt, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun, John Cornu, Hassan Darsi et Florence Renault-Darsi, Aurélie Ferruel & Valentine Guédon, Olivier Hadouchi, Katia Kameli, Marianne Lanavère, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture (Suzanne Husky et Stéphanie Sagot), Sophie Kaplan, Émilie Renard, Mathilde Vaillant, Sandrine Wymann.

Aurélie Ferruel & Valentine Guédon remercient Nathalie Guédon, Jean-Francois Guédon, Christine Ferruel, Gérard Ferruel, Nour-Mila et Stéphane Pelletier.

Katia Kameli remercie Moïra Chappedelaine-Vautier pour ses précieuses ressources et sa disponibilité.

Le Nouveau Ministère de l'Agriculture remercie l'agent national près le district de Nogent-sur-Seine, l'agent national du district montagnard d'Yvetot, Jean Dupuy, ministre de l'Agriculture, François Tanguy-Prigent, ministre de l'Agriculture, Gabriel Valey, ministre de l'agriculture, Georges Bidault, ministre de l'Agriculture, Jacques Chirac, ministre de l'Agriculture et du Développement Rural, Christian Bonnet, ministre de l'Agriculture, Pierre Mehaignerie, ministre de l'Agriculture, Michel Rocard, ministre de l'agriculture et Louis Le Pensec, ministre de l'Agriculture et de la Pêche.

La Cinémathèque de Bretagne

L'équipe de La Criée centre d'art contemporain : Catherine Aloche, Patricia Bagot, Amandine Braud, Carole Brulard, Benoît Mauras, Norbert Orhant, Marion Sarrazin ainsi que Francine Youinou et Jonas Fronteix.

Vincent Fievez et David Guehenneuc du service imprimerie de Rennes Métropole.

Impression

Imprimerie de Rennes Métropole

Tirage de 400 exemplaires

Versions numériques disponibles en français et en anglais sur www.la-criee.org

© 2021 tous droits réservés La Criée centre d'art contemporain, les auteur-rices, les artistes, les ayants droit

© Adagp, Paris, 2021, pour les artistes membres

La Criée centre d'art contemporain est un équipement culturel de la Ville de Rennes qui reçoit le soutien du ministère de la Culture – Drac Bretagne, du conseil régional de Bretagne et du conseil départemental d'Ille-et-Vilaine.

La Criée est labellisée centre d'art contemporain d'intérêt national.

Achévé d'imprimer en avril 2021.

Publié par
La Criée centre d'art contemporain, Rennes

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

En couverture : Aurélie Fernuel, La fête du père, Suré, 2019.

2^e et 3^e de couverture : Hassan Darsi, Première récolte, mai 2018.

(documentation du projet *Kalyatr Hayatr* d'Hassan Darsi et Florence Renault-Darsi)



Le cycle *Lili, la rozell et le marimba* interroge les relations entre l'art contemporain et les pratiques et savoirs vernaculaires. Il se déploie à Rennes, à La Criée centre d'art contemporain de septembre 2019 à août 2022, à travers des expositions, des événements et des résidences, ainsi que dans les pages d'une revue éponyme, dont voici le troisième numéro.

Les cultures vernaculaires s'expriment au sein de communautés, suivant leurs usages, à la différence des formes véhiculaires qui se diffusent uniformément, hors-sol. Le versant vernaculaire de l'art définirait des pratiques pour lesquelles le contexte serait déterminant. Alors que l'échelle planétaire semble être devenue trop étroite, alors qu'une pensée universaliste a montré les limites de sa prétendue neutralité, de multiples contre-cultures localisées émergent aujourd'hui, manifestant par là la volonté de ceux et celles qui les animent de s'ajuster à des unités précises, de s'inscrire dans des lieux excentrés, de parler les langues d'un territoire... Ces formes d'un renouveau vernaculaire se manifestent comme un vecteur d'ancrage, d'intégration, voire de ralentissement. Alors que se creusent des écarts entre des expressions situées et une culture hégémonique en libre circulation, des liens souterrains connectent ces localités à d'autres, partout dans le monde. Ces tensions entre vernaculaire et véhiculaire structurent nos imaginaires collectifs, que nous soyons convaincus de l'autonomie de l'art ou bien de sa capacité à inventer des formes alternatives.

Ce numéro met la focale sur « l'art contemporain vernaculaire », un mouvement inverse à la course effrénée de notre postmodernité artistique globalisée, un art à la fois sédentaire et connecté à divers pôles locaux dans le monde

Plus précisément, il s'intéresse à des artistes qui quittent les grandes villes, reviennent ou s'installent à « la campagne » : pourquoi font-elles et ils ce choix? Quels liens tissent-elles et ils avec leur environnement? Quelles façons d'habiter en artiste un territoire inventent-elles et ils? Que nous disent-elles et ils des utopies anciennes et des imaginaires actuels?

La parole est ici largement donnée aux artistes via des entretiens (Aurélie Ferruel & Florentine Guédon en conversation avec Sophie Kaplan; Hassan Darsi et Florence Renault-Darsi avec Sandrine Wymann, Katia Kameli avec Olivier Hadouchi autour de la figure du cinéaste René Vautier; la chorégraphe Latifa Laâbissi avec Lotte Arndt; la curatrice Marianne Lanavère avec Émilie Renard) et des portfolios (John Cornu et Mathilde Vaillant, L'École Parallèle Imaginaire, Le Nouveau Ministère de l'Agriculture).

15 euros
ISBN 978-2-906890-35-0

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

