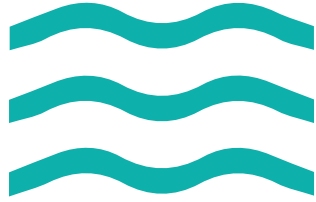


KLAXON

13



Agir avec le vivant

SOMMAIRE

ÉDITO

3 AGIR AVEC LE VIVANT

Pascal Le Brun-Cordier & Benoît Vreux

OUVERTURE

5 JALONS

Benoît Vreux, John Jordan, Sara Selma Dolorès, Alexandre Dewez, Isabelle Fremeaux

ARTIVISME

13 CULTURES DE LA RÉBELLION

Notes contre l'art extractiviste et pour l'art de la vie
John Jordan et Isabelle Fremeaux

ACTIVISME

24 AGIR COMME SI NOUS ÉTIONS DÉJÀ LIBRES

Christophe Meierhans

ÉCOSYSTÈME

33 CHAMPIGNONS, MARTINETS, CORAUX ET CHAUVE-SOURIS...

Quand les artistes transforment le vivant. Entretien avec Lauranne Germond
Pascal Le Brun-Cordier

OUVERTURE

42 ARCHITECTURES DE L'HOSPITALITÉ

Camille de Toledo & Sébastien Thiéry

AGIR AVEC LE VIVANT

Pascal Le Brun-Cordier & Benoit Vreux

Face aux désastres écologiques en cours, que peut la création artistique ? D'abord transformer nos représentations, reconfigurer nos imaginaires du vivant : c'est ce que nous avons exploré dans le précédent numéro de *Klaxon*¹. Convaincu·e·s que « *l'imaginaire n'est pas une fumée ou un rêve douceâtre* » mais « *ce qui ponte l'action, l'architecture d'un état d'esprit, lui donne son point de fuite et sa perspective* » (Alain Damasio)², nous avons vu comment des artistes œuvrant dans l'espace public parvenaient à nous faire abandonner une conception usée de « la nature » pour envisager d'autres relations au vivant, modifier nos régimes d'attention et de sensibilité, voir, entendre et penser autrement le monde.

Après l'imaginaire et le symbolique, le réel. La création artistique en espace public parvient-elle à le transformer ? Comment et avec quels effets ? Ce sont les questions ouvertes dans ce numéro. Il sera ici question d'art action, d'artivisme, de créations transformationnelles, de coopérations entre artistes et vignerons, de design urbain pour humains et insectes, d'architecture agissante bâtie sur des actes... Les artistes que nous présentons ici veulent transformer des situations, effectivement. Leurs démarches visent une certaine efficacité, tangible même si souvent modeste. Loin des conceptions classiques de l'art autonome, qui est à lui-même sa propre fin, délié de tout engagement dans le dur du monde, ces approches s'accrochent aux aspérités du réel, s'affirment comme des moyens au service de causes non artistiques : mobiliser des citoyen·ne·s « *avec amour et rage* » (Extinction Rebellion)³, créer des communautés d'action joyeuses et déterminées pour réparer le monde, ou empêcher la continuation de sa destruction ; soutenir l'essor de flores menacées, d'espèces fragilisées ; activer des espaces d'hospitalité...

Si la maxime désormais célèbre d'André Breton « *Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un* »⁴ semble animer toutes les avant-gardes, les stratégies artistiques présentées dans ce numéro de *Klaxon* s'apparentent davantage à la notion de sculpture sociale de Joseph Beuys, définie comme un concept élargi de l'art incluant toute activité humaine qui associe langues, pensées, actions et objets. La société dans son ensemble doit être considérée comme une grande œuvre d'art à laquelle chacun·e peut contribuer de manière créative, soutenait Beuys. 35 ans après sa mort, son message écologique résonne chaque jour plus clairement.

« La grâce est un acte qui consiste à penser en remerciant le monde. »

Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle

C'est par une œuvre emblématique de cet artiste fondateur que s'ouvre ce numéro, *7000 Eichen (7000 Chênes)*, considérée par certain·e·s comme une des œuvres écologiques collectives majeures du XX^{ème} siècle. D'autres jalons nous emmènent sur les traces de Reclaim the Streets, avec son incroyable action *Transformer une autoroute en forêt*, sur les traces des Yes Men et de leur canular *RefuGreenErgy*, jusqu'à Thierry Boutonnier avec son envie de *Biodynamiser les parkings* et l'art de déboulonner les statues prôné par l'archéologue Sarah Parcak.

Lors de l'Urban Academy du Cifas en septembre 2019, avec pour thématique générale « Imaginaires de l'écologie : l'art en période d'agitation climatique », John Jordan et Isabelle Fremeaux nous avaient emmené·e·s sur les sentiers de l'utopie⁵, retraçant dans une

1 bit.ly/3k3LGog

2 Alain Damasio, postface à *La recomposition des mondes*, d'Alessandro Pignocchi, Éditions du Seuil, p. 101.

3 bit.ly/3k13Ved

4 André Breton, *Position politique du surréalisme, Discours au Congrès des écrivains (1935)*, Jean-Jacques Pauvert Édition, 1962.

5 cf. Isabelle Fremeaux, John Jordan, *Les sentiers de l'utopie*, La Découverte, 2011.

conférence qui faisait salle comble leurs parcours et engagements. Le lendemain, pour une trentaine de participant-e-s, il et elle avaient mené un Labofii – Laboratoire d’Imagination Insurrectionnelle – présenté comme l’élaboration commune de stratégies urbaines en vue de créer de nouvelles formes de désobéissance et résistance créatives. Il était donc légitime de leur commander le texte introductif de ce numéro de *Klaxon*.

Dans ce brillant essai, le Labofii tente de clarifier la distinction entre d’une part « *l’art tel que nous le connaissons* » avec ses penchants vampiriques, suçant les valeurs de rébellion, de lutte des migrant-e-s, d’écologie, pour les régurgiter sous la forme détachée d’objets, de performances ou d’expériences artistiques, et d’autre part un art qui rendrait son dû à la vie plutôt que de la piller. Pour illustrer ce que les auteur-ric-e-s appellent la grâce de l’art (étymologiquement : « ce qui réjouit »), le Labofii puise des exemples dans sa propre pratique, mais également dans celles de collectifs comme le Zoological Ensemble for the Liberation of Nature (Bruxelles) ou de la communauté coréenne des fans de K-Pop, particulièrement mobilisée pour le mouvement Black Lives Matter. La grâce qui relie ces exemples s’apparente à la joie, qui n’est, selon le Labofii citant Oscar Wilde, qu’une déclinaison d’une vertu artistique originelle : la désobéissance – « *Pour quiconque a étudié l’histoire, la désobéissance est notre vertu originelle. C’est par la désobéissance et la rébellion que le progrès a été réalisé* »⁶.

Ces dimensions de désobéissance et de rébellion sont à la base de l’engagement de l’artiste performeur Christophe Meierhans quand il rejoint Extinction Rebellion Belgique. Dans son article « Agir comme si nous étions déjà libres », il présente son engagement dans la désobéissance comme un défi personnel, mais également « *une réponse tangible et directe à la perte de confiance en la stabilité d’un monde qui semble soudainement s’écrouler* ». Il y découvre que les pratiques artistiques orientées vers l’usager-ère plutôt que vers le-la spectateur-ric-e, telles qu’elles se pratiquent au sein du mouvement international de désobéissance civile Extinction Rebellion, se différencient des œuvres artistiques de la représentation par l’ampleur de leurs opérations : elles opèrent à l’échelle 1:1. Si elles ne transforment pas radicalement le monde environnant, elles attestent néanmoins que la contestation participe déjà à la construction d’un monde alternatif.

D’autres artistes, présenté-e-s ici par Lauranne Germond, co-fondatrice de COAL art et écologie, s’emparent du vivant dans toutes ses dimensions : œuvres sonores pour stimuler les défenses immunitaires des vignes ou favoriser la nidification des martinets ; ruches connectées implantées en terrain militaire pour inventer de nouvelles stratégies de défense, mises ici au service de la biodiversité ; nouvelles pratiques artistiques autour de l’alimentation et de l’agriculture. Rien ne semble échapper aux nouveaux territoires de la création quand celle-ci s’attelle à rencontrer le vivant.

« C’est par la désobéissance et la rébellion que le progrès a été réalisé. »

Oscar Wilde

Et finalement c’est cette dimension de la rencontre que Sébastien Thiéry et Camille de Toledo mettent au centre de leur conversation, autour de divers projets du PEROU – Pôle d’Exploration des Ressources Urbaines, regroupés sous le terme générique d’Architecture de l’hospitalité. Ils évoquent le Très Grand Hôtel, projet citoyen en développement visant à proposer dans un quartier des gestes, des espaces, des hôtes et des hébergements, pour amplifier la cohabitation et bâtir une société de l’hospitalité. au fil de la conversation, les auteur-ric-e-s évoquent également l’ambassade créée au cœur du bidonville de Ris-Orangis comme un repère – un espace visible – et un observatoire – un lieu qui regarde –, qui montre que « *ce ne sont pas les murs construits qui sont porteurs de l’habitat, mais les relations entre les êtres vivants*. » L’article se clôt sur l’évocation d’une action récente, liée au projet porté auprès de l’UNESCO par le PEROU et des associations citoyennes, visant à inscrire l’hospitalité au patrimoine culturel immatériel de l’humanité.

Toutes les actions artistiques présentées dans ce numéro se déploient dans l’espace public, urbain ou rural, ou dans des aires maritimes, des zones militaires... Ces espaces, loin d’être de simples étendues où s’inscrivent ces actions, sont le plus souvent des matériaux transformés, réagencés par ces actions, suivant des principes écologiques, éthiques, esthétiques, politiques. Il s’agit ainsi moins d’actions artistiques *dans* l’espace qu’avec l’espace public. Ces réagencements ne sont jamais purement formels : ils activent à chaque fois un « partage du sensible » inédit pour reprendre la fameuse formule de Jacques Rancière, qui désigne « *le découpage des temps et des espaces, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit définissant à la fois le lieu et l’enjeu de la politique comme forme d’expérience* »⁷.

⁶ Oscar Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, 1891. Traduction française : Nicole Vallée.

⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, 2000.

JALONS

Benoit Vreux, John Jordan, Sara Selma Dolorès,
Alexandre Dewez, Isabelle Fremeaux

À quelques personnalités artistiques amies, nous avons demandé de décrire une action artistique qui, selon eux.elles, avait apporté une transformation du monde avec une efficience sociale ou symbolique forte. De l'action inaugurale de Joseph Beuys à la documenta de Kassel en 1982 7 000 Chênes, jusqu'au déboulonnage de la statue d'Edward Colston à Bristol (UK) en juin dernier, nous approchons de ce concept utopique de sculpture sociale où l'activité humaine est assimilée à une œuvre d'art. Parfois c'est davantage la dimension joyeuse, festive ou humoristique qui est convoquée comme dans les occupations de Reclaim the Streets, les canulars des Yes Men ou les carottages de Thierry Boutonnier, pour transformer notre perception du monde et rendre ainsi « un autre monde possible » ! En puisant dans ses expériences et souvenirs, chacun-e pourra compléter ces jalons d'une histoire de l'art qui ravine et ravive le vivant.

7 000 EICHEN (7 000 CHÊNES)

JOSEPH BEUYS, 1982-1987

Inauguré à la foire internationale d'art documenta 7 à Kassel, en Allemagne, en 1982, le projet *7000 Eichen* consistait à planter sept mille chênes, chacun d'eux étant associé à une colonne de basalte d'un mètre vingt de haut. Le premier arbre fut planté par Joseph Beuys le 16 mars 1982, plusieurs mois avant l'ouverture de l'exposition, devant le musée Fridericianum de Kassel. Les 7000 colonnes de basalte étaient entreposées pêle-mêle sur le grand pré face au musée.

La plantation s'est poursuivie au cours des cinq années suivantes dans les espaces publics du centre-ville de Kassel, chaque site d'implantation étant choisi sur proposition des résident.e.s, des écoles ou d'autres associations locales. À mesure qu'avancait la plantation, le tas de pierre de basalte diminuait proportionnellement au nombre

d'arbres déjà plantés. Ainsi se modifiait le rapport entre l'énorme dépôt de pierre du début, et le chêne, svelte à sa plantation mais que chaque année passée rendait plus imposant. Joseph Beuys déclarait : « *Ce qui m'importait avec ces premiers 7000 arbres, c'était d'obtenir un caractère spécifique de monument, c'était que chacun des monuments consiste en une partie vivante, soit l'entité arbre se modifiant sans cesse dans le temps, et en une partie cristalline, qui conserve donc forme, volume, grandeur, poids. Malgré le fait que les deux entités soient unies, il existe une proportionnalité constamment changeante entre les deux parties du monument* »⁸.

Le dernier arbre a été planté lors de l'ouverture de la documenta 8 en juin 1987 par son fils, Beuys étant décédé en 1986 à l'âge de 64 ans.

« *Je pense que le fait de planter ces chênes n'est pas seulement un acte se situant dans la nécessité de la biosphère, c'est-à-dire dans le contexte écologique d'ordre purement matériel, mais qu'ici l'action de planter doit résulter en une notion écologique plus vaste — destinée à s'intensifier au cours des années, car nous voulons que cette action continue à jamais. Planter 7000 chênes n'est qu'un début symbolique. Et pour ce début symbolique, j'ai besoin également d'une borne de signalisation, soit des colonnes de basalte. Une telle action entend donc attirer l'attention sur la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout le contexte écologique...* » Joseph Beuys

BENOIT VREUX

Éditeur de Klaxon

⁸ Cité dans la revue *Free International University*, « 7000 chênes », Revue Inter #47, 1990, pp. 6-7



7000 Eichen, Joseph Beuys © DR

TRANSFORMER UNE AUTOROUTE EN FORÊT

RECLAIM THE STREETS, 1996

Dans les années 1990, Margaret Thatcher lance un vaste programme de construction d'autoroutes, affirmant que rien ne doit entraver « *la grande économie automobile* ». Alors que de nouveaux projets de routes se multiplient à travers le Royaume-Uni, une résistance créative voit le jour grâce à une collaboration improbable : des villageois-e-s scandalisé-e-s soutiennent des militant-e-s vivant dans des camps et dans des cabanes pour protéger la forêt, et qui, la nuit tombée, sabotent les engins de terrassement.

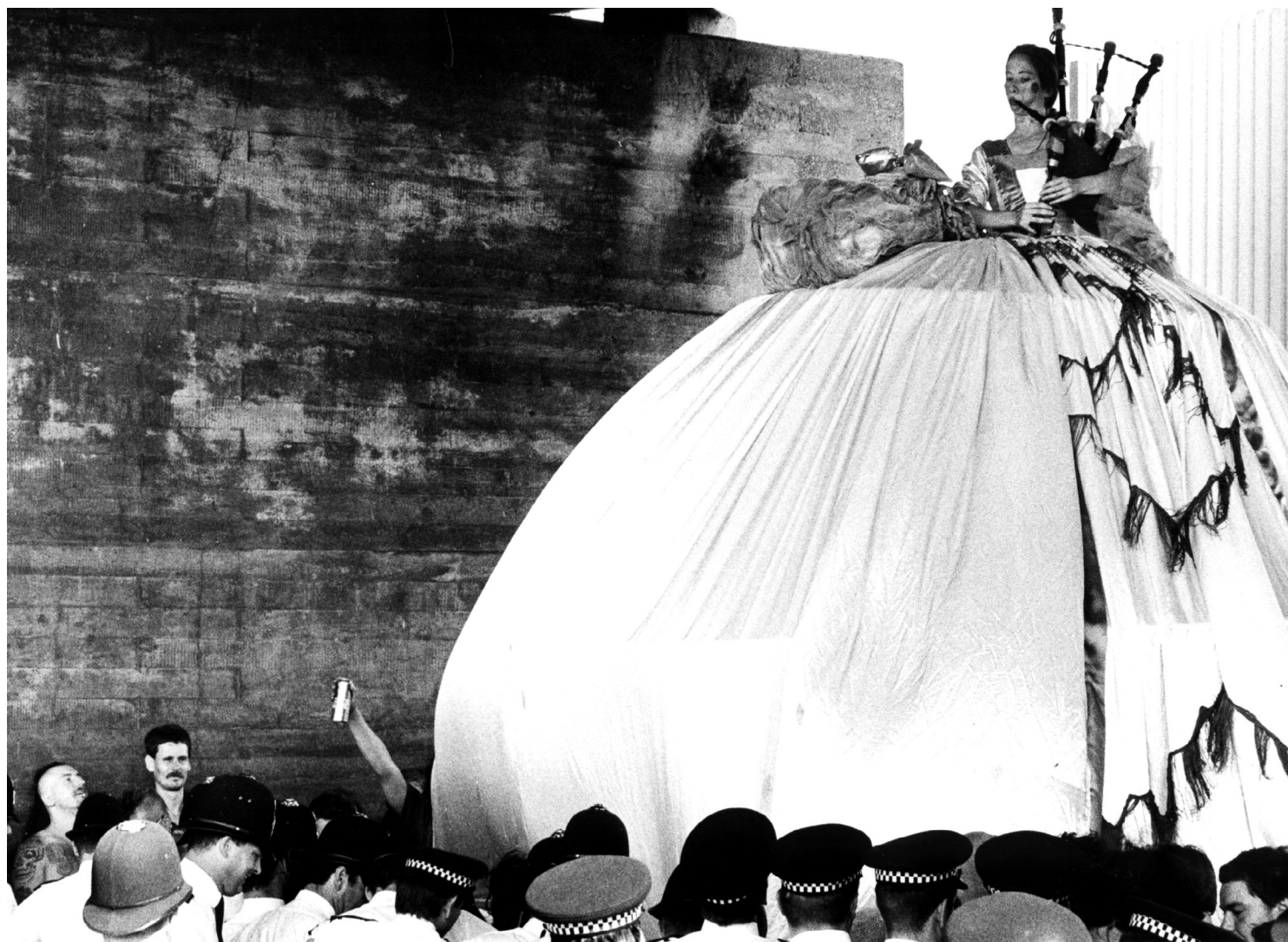
Les projets n'affectent pas que la campagne : dans l'est de Londres, la route M11 causerait la disparition de 350 maisons et deux bois anciens. Des militant-e-s squattent les maisons vides, tandis qu'un incroyable laboratoire de tactiques imaginatives émerge pour arrêter les constructeurs de routes. Des sculptures faites de vieilles voitures transformées en jardins

deviennent des barricades, des tunnels relient les maisons des résistant-e-s et des tours s'élèvent jusqu'à 30 mètres de hauteur. En 1994, suite au succès de ces mouvements (700 projets de routes sont finalement abandonnés) et au développement de la contreculture des *free parties*, le gouvernement adopte de nouvelles lois, qualifiant de délit toute entrave à des travaux et interdisant la diffusion de musique techno en public pour les groupes de plus de dix personnes.

Cette tentative de répression et les expulsions liées à la construction de la route M11 donnent lieu à une autre coalition improbable : un rapprochement entre les opposant-e-s aux constructions d'autoroutes et la scène carnavalesque des « *DIY rave parties* » : Reclaim the Streets (RTS) se retrouve sous le feu des projecteurs. Avec son mélange unique de contestation et de fête, ce groupe met

en place une tactique qui ne tarde pas à se répandre à travers le monde occidental : la *street party*. La tactique de RTS est à la fois irrésistible et facilement reproductible : trouver une sono, inviter les gens à occuper la voie publique et montrer à quoi ressemble la rue lorsque des corps dansants désobéissants l'arrachent aux voitures et la restituent comme bien commun aux habitant-e-s de la ville.

Suite à la succession de *street parties* toujours plus fréquentées, RTS Londres décide à l'été 1996 de faire monter les enchères et d'organiser une *street party* sur une autoroute. Plus de 8 000 personnes passent à travers les cordons de police pour envahir le bitume brûlant. Des banderoles géantes combinant messages politiques, décoration festive et balançoires pour enfants s'étalent sur les six voies. On répand du sable pour transformer la voie rapide en plage, tandis que circule un dépliant rose et noir clamant :



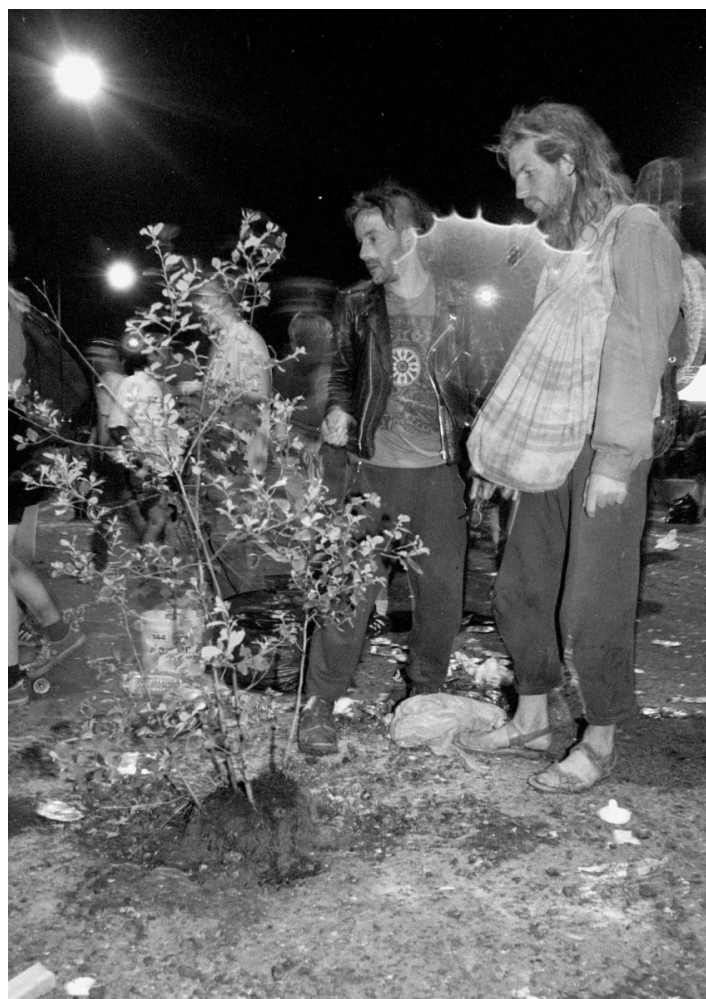
«*Sous le tarmac, la forêt*». Pendant ce temps, des géants de carnaval—des figures féminines hautes de près de 8 mètres en robes à crinoline—vont et viennent sur la chaussée. Sous les robes, à l'abri des regards de la police, des militant-e-s s'attaquent au bitume avec des marteaux-piqueurs et plantent de jeunes arbres (sauvés du chantier de la route M11) dans l'autoroute, la transformant symboliquement en forêt.

Le récit de cette action audacieuse arrive aux oreilles des dockers de Liverpool, dont le licenciement pour refus de traverser des piquets de grève a suscité

un mouvement de solidarité mondial et lancé une grève de deux ans et demi. Inspiré-e-s, les dockers suggèrent de collaborer, donnant ainsi lieu à un autre étrange cocktail, mélangeant lutte de la classe ouvrière, anarchisme, écologie radicale et culture des *rave parties*. Les arbres dans l'autoroute ont semé des graines qui donneront naissance aux divers mouvements anticapitalistes de grande ampleur qui exploseront aux yeux du public avec les manifestations contre l'OMC à Seattle en 1999⁹.

JOHN JORDAN
Labofii

⁹ Les manifestations contre l'OMC à Seattle en 1999, appelées parfois la «bataille de Seattle», sont une série de manifestations à l'occasion de la Conférence ministérielle de 1999 de l'Organisation Mondiale du Commerce. Les négociations sont rapidement éclipsées par d'immenses manifestations controversées. Le mouvement de contestation, rassemblant près de 40000 personnes, efface par son ampleur l'ensemble des manifestations antérieures tenues aux États-Unis lors d'un sommet de l'une des organisations généralement associées à la mondialisation économique.



Un arbuste planté dans l'asphalte par Reclaim the Streets lors d'une *street party* sur l'autoroute, 1996 © Nick Cobbing



Affiche du premier Reclaim the Streets en 1995 © RTS

REFUGREENERGY YES MEN, 2017

Aujourd'hui, c'est le jour J. Dernier briefing sous notre tonnelle installée derrière le bâtiment de La Bourse, à Bruxelles. Nous sommes une vingtaine d'artistes réunis par La Fabrique de Théâtre¹⁰ pour travailler la thématique de l'anthropocène, et nous sommes sur le point d'entamer une performance dans l'espace public, guidée par un duo de choc: Mike Bonanno et Andy Bichlbaum, les célèbres Yes Men!

bit.ly/2P98yVp

Avec les maîtres du canular, nous construisons depuis dix jours cette action aussi artistique que politique. La période est sensible. La crise migratoire est aigüe et l'effondrement semble imminent dans cette Europe qui penche chaque jour plus à droite. Comment interpeller le plus grand nombre sur notre attitude face à un monde de plus en plus inégalitaire, où l'énergie doit être maintenue à bas prix pour éviter le pire, où tout doit être vert, où les frontières entre «celles et ceux qui ont» et «celles et ceux qui voudraient» grandissent autant que le nombre de mort-e-s en mer Méditerranée?

RefuGreenErgy, «*parce que chaque crise est une opportunité!*»: voilà notre projet. Cynique, violent, interpellant. On rit pour ne pas pleurer. Notre pitch: une start-up permet aux réfugié-e-s en transit de prolonger leur présence de 24h sur le sol belge en échange de leur force de travail. Ils et elles devront produire une énergie verte en pédalant dans les rues de la ville. Et pour rester compétitif-ive-s, ils-elles seront payé-e-s 1,60 €/h, charges comprises bien sûr.

C'est en partant de là que, depuis dix jours, nous mettons en place notre fake, comme si on préparait un casse. «*Tout est affaire de communication*» nous disent Mike et Andy. «*Site internet, réseaux sociaux, logo, tee-shirt... Tout doit être réalisé avec soin pour que le jour J l'illusion soit parfaite, et que les médias tombent dans le piège. Certains seront mis au parfum pour entraîner les autres, mais il faut rester discret et surtout, s'amuser! C'est le plus important!*»

Alors on s'amuse! On utilise le prénom du ministre d'État à la migration du parti nationaliste flamand Theo

Francken pour baptiser le CEO de notre start-up. On le mélange à celui du sextuple champion belge du Tour de France Eddy Merckx. Cela donne: Theo Merckx. Parfait! On imagine une application pour smartphone permettant de se faire livrer une batterie «*d'énergie verte issue de migrant*» pour faire fonctionner son appareil à raclette. Puis arrive donc le fameux jour J. Ce samedi 30 septembre 2017 à 9h, armé-e-s de notre matériel de communication, de nos prototypes de vélos et de quelques «*figurants-migrants*», nous voilà dans une rue piétonne du centre de Bruxelles, prêt-e-s à vendre notre «*énergie verte*» aux passant-e-s, sans savoir quelle sera la suite.

«*Ah oui? Pourquoi pas!, Ça leur fera toujours du travail! Si c'est pour de l'énergie verte, c'est pas si mal.*» Nous sommes estomaqué-e-s. De nombreux quidams ne réfutent pas l'idée. Même si les visages se crispent et que certain-e-s préfèrent éloigner les enfants, beaucoup trouvent l'idée intéressante et seraient prêt-e-s, selon leurs dires, à changer de fournisseur d'énergie. Sur les réseaux sociaux l'idée fait polémique. Dans les journaux l'information circule. Les médias nous interpellent: «*Mais avez-vous eu l'autorisation du Gouvernement?*» Sous la tonnelle de notre fausse start-up, il faudra attendre le discours officiel de notre CEO pour que finalement, parmi la foule, un homme finisse par se scandaliser. Évidemment il est noir de peau. Évidemment il tombe dans les bras de notre CEO lorsque nous lui apprenons que tout ceci est une supercherie. Évidemment tout est filmé et servira à révéler notre fake.

Malgré tout, ce qui restera sera l'effroi. Celui de voir que nous ne sommes qu'à quelques coups de pédale de la barbarie. Que cette dernière peut tout à fait avoir le goût de la normalité. Que le monde dans lequel nous vivons est déjà le monde d'après. Et que le fake agit comme révélateur de notre niveau d'acceptation de ce monde qui est déjà allé trop loin. Sacrée expérience!

ALEXANDRE DEWEZ

Comédien et auteur, membre de la plateforme de création Zoé(asbl) (Bruxelles)



BIODYNAMISER LE PARKING

THIERRY BOUTONNIER, 2019-2021



Biodynamiser le parking, Thierry Boutonnier © Sara Selma Dolorès

Avant de vous rendre compte de cette performance, je dois vous éclairer sur l'histoire de notre lieu d'expérimentation. Nous sommes au Pays des montres et du secret bancaire, plus exactement au Far° à Nyon¹¹ (Suisse), sur la place Perdttemps (1586), une place où l'on perd son temps. Aujourd'hui, la place est devenue un parking (payant bien sûr, puisque le temps, c'est de l'argent). Depuis 2018, la Ville de Nyon lance des appels à projets pour « végétaliser » cette place et enfouir les voitures en sous-sol.

Avec *Biodynamiser le parking*, Thierry Boutonnier propose un programme d'actions collectives, ludiques et joyeuses visant à sensibiliser les habitant·e·s à l'artificialisation des sols et des sous-sols. Son crédo : il est temps de considérer la qualité du sous-sol comme la qualité de l'air.

JOUR #1: YOGA AVEC SOURCIER

Une douzaine de participant·e·s dont votre narratrice se retrouvent à faire du yoga au beau milieu des voitures. Objectif : se détendre, prendre conscience de l'eau qui nous compose, ouvrir nos chakras entre deux pots catalytiques.

À l'issue de cette séance, nous sommes prête·s à devenir sourcières et sourciers. Nous choisissons, qui une baguette de sourcier, qui un pendule, qui des tiges en laiton pour nous faufiler entre les voitures tel·le·s de loufoques professeur·e·s Tournesol. Et nous trouvons de l'eau ! Dès lors, nous resserons le périmètre du carottage pour éviter de faire péter une canalisation.

Thierry Boutonnier¹², pimpant dans son costume de lombric géant, nous sensibilise à la question du sol, de l'humus, de la nécessité des vers de terre et au greenwashing qui se cache derrière le mot « végétaliser ».

JOUR #2: CAROTTAGE DU PARKING

À l'aide d'une tarière de jardin et d'un membre courageux du public, Thierry Boutonnier (toujours en costume de lombric) enlève la première couche

¹¹ bit.ly/2Pe1yGC

¹² Voir l'article consacré à Thierry Boutonnier dans *Klaxon 12* : « Thierry Boutonnier, artiste enraciné dans le monde vivant »

bit.ly/314xxP1

de bitume afin d'échantillonner les strates du sous-sol.

Réfugié·e·s à l'ombre des arbres, nous les regardons transpirer tout en écoutant Thierry parler de l'« anthroposol ». Les questions et les réponses fusent, une militante écologiste passe faire signer une pétition, elle se fait prendre en photo avec notre homme-lombric, les badauds s'arrêtent, échangent avec ironie autour des futurs aménagements de la place Perdtemps. Nous humons les exhalaisons de pétrole émanant du trou. Je m'étonne de l'efficacité performative de l'action, de son effervescence. Devant moi, il n'y a que deux types qui creusent un trou mais le parking s'est transformé en agora grecque. Au bout de 3 heures, le trou mesure 1 mètre de profondeur pour une

circonférence de 20 centimètres. Aucun lombric n'a été rencontré.

JOUR #3: FABRICATION DU MONOLITHE ET DÉGUSTATION DU SOL

De retour sur le parking, nous analysons notre carottage. Dans les seaux : la première couche de bitume, puis remblais, tout-venant, mâchefer et enfin gravats que nous récupérons afin de construire un monolithe. Celui-ci viendra compléter la collection du Musée Cantonal de la Géologie, rendant ainsi compte de la diversité des sols suisses. De la fonte des glaces à l'anthroposol...

Enfin, nous sommes invité·e·s à la dégustation du sol, où il s'agira de goûter des vins et sucer des cailloux plus ou moins calcaires pour affiner notre perception des caractéristiques des sols du canton de Vaud.

Lors de ces trois épisodes de biodynamisation du parking, nous tombons toutes et tous sous le charme de Thierry, fils d'agriculteur diplômé des Beaux-Arts. Sa présence, à la fois chaleureuse et déconcertante, militante et loufoque, fait de son action un moment tendre, instructif et engagé.

SARA SELMA DOLORÈS

Artiste polymorphe au sein de la Compagnie Thank You For Coming (Bruxelles)

Pour en savoir plus :

bit.ly/3jZ3gtO

LES BEAUX-ARTS DE L'ICONOCLASME

BRISTOL, 2020



Le piédestal de la statue d'Edward Colston, vide, à Bristol © Caitlin Hobbs

L'histoire ne dit pas si celles et ceux qui ont commencé l'opération avaient lu les instructions détaillées publiées sur Twitter par l'archéologue renommée Sarah Parcak sur la façon de déboulonner les obélisques à la gloire des confédérés — une façon remarquable de mettre ses compétences, quelles qu'elles soient, au service de la justice sociale.

Le 6 juin 2020, lorsqu'une marche Black Lives Matter à Bristol (Royaume-Uni) rejoint la statue d'Edward Colston, un commerçant du XVII^{ème} siècle dont le rôle dans l'asservissement de plus de 84000 personnes est incontesté, les choses se passent comme elle l'a suggéré: des cordes sortent des sacs, la foule s'organise, on harnache la statue et quelques coups secs plus tard, voilà ce symbole de profond racisme institutionnel jeté à terre, sous les acclamations. Dans un geste sans équivoque, quelques manifestant.e.s posent le genou sur le cou de l'effigie en bronze,

avant que celle-ci ne soit roulée sans cérémonie à travers les rues et précipitée dans les docks d'où partaient jadis les navires négriers.

Ce déboulonnage par le peuple d'un symbole d'oppression n'est évidemment pas nouveau. Il s'inscrit dans une longue généalogie de résistance collective à un discours hégémonique. En tant que tel, il fait inévitablement écho à un acte similaire posé un siècle et demi plus tôt : la démolition de la Colonne Vendôme par la Confédération des artistes, pendant la Commune de Paris en 1871. Dans sa vision de l'inauguration du « luxe communal », autrement dit de l'abolition de l'art comme monopole d'une élite isolée, la Confédération s'opposait également à une organisation centralisée des monuments dans l'espace public. À ce titre, ce « *monument de barbarie, symbole de force brute et de fausse gloire [...], une insulte permanente des vainqueurs aux*

vaincus», selon le décret autorisant officiellement la destruction de la colonne, ne pouvait plus être toléré.

De même, des manifestant-e-s interrogé-e-s ce jour-là à Bristol évoquent « l'affront quotidien » qu'ils-elles ont dû endurer comme citoyen-ne-s noir-e-s chaque fois qu'ils-elles passaient devant la statue de Colston. Reprendre des symboles puissants n'a pas qu'une dimension symbolique, loin de là ! Ces actes visent à réaffirmer la valeur et le pouvoir collectifs, à reprendre possession de notre histoire et de la place que nous y occupons — et donc de notre place dans la société actuelle. À bien des égards, ils sont aussi un moyen d'interroger le rôle de l'art (la BBC a même invité le président de The Fourth Plinth¹³, la célèbre commission londonienne d'art dans l'espace public, à envisager la nomination du déboulonnage de la statue de Colston au Turner Prize).

Quand, en 1914, l'artiste suffragette Mary Richardson a lacéré la Vénus de Velasquez pour protester contre la torture infligée en prison à sa camarade Emmeline Pankhurst, elle a revendiqué cet acte comme une œuvre d'art en réponse au lent « assassinat » de Mme Pankhurst. *« J'ai essayé de détruire l'image de la plus belle femme dans l'histoire mythologique pour protester contre la destruction par le gouvernement de Mme Pankhurst, qui est le plus beau personnage de l'histoire moderne... »*¹⁴, a-t-elle dit après son arrestation. *« Vous pouvez avoir un autre tableau, mais vous ne pouvez pas ravoïr une vie. »*

L'iconoclasme étant une réévaluation d'un système de valeurs, le mouvement Black Lives Matter – comme Richardson ou les Communards avant lui – préfère clairement la vie et la dignité à la déférence.

ISABELLE FREMEAUX
Labofii

13 Le *Fourth Plinth* est l'un des quatre piédestaux de Trafalgar Square, place publique de Londres. Il a la particularité de ne porter aucune statue. Depuis 1999, différentes sculptures et œuvres d'art y sont temporairement installées, commanditées par la Cass Sculpture Foundation dans le cadre du *Fourth Plinth Commission*.

14 bit.ly/3gysQn7

CULTURES DE LA RÉBELLION

NOTES CONTRE L'ART EXTRACTIVISTE ET POUR L'ART DE LA VIE

John Jordan & Isabelle Fremeaux

Depuis sa création en 2004, le Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle (Labofii) œuvre au dépassement de la distinction entre art et activisme, en produisant des actes de désobéissance qui transforment des situations. C'est donc tout naturellement que le sujet de ce numéro de Klaxon nous a conduit·e·s vers ses deux instigateur·rice·s, John Jordan et Isabelle Fremeaux. Nous leur avons demandé de nous parler des motivations et des modes opératoires du Labofii. Il·elle nous livrent une réflexion puissante, arquée sur le débusquage d'un art extractiviste à éradiquer de toute urgence au profit d'un art de la réciprocité et d'une culture de la rébellion.

Sa main s'élance de la mer tourbillonnante. Des yeux foncés fixent le ciel d'azur profond. Elle ne fait pas signe; elle se noie. L'eau chasse la vie de ses poumons, mais elle veut juste rester en vie; elle tousse et se débat. Elle a fait un si long voyage pour arriver ici... Notre maison est en feu, le climat est dérégulé, les sécheresses ont entraîné la faim, les champs se transforment en déserts, les guerres sont sans fin et elle, elle est en quête de vie, rien d'autre. Mais la Forteresse Europe l'empêche d'atteindre les plages réservées aux corps bronzés et au doux parfum de crème solaire. Son corps à la peau encore plus foncée échouera sur le sable doré quelques jours plus tard, après que les touristes seront rentré·e·s dans leurs hôtels et que la marée se sera lassée d'elle. Vous êtes ému par les images télévisées de bateaux surchargés et d'enfants noyés. Elles vous poussent à créer une œuvre dénonçant les politiques migratoires européennes qui tuent les exilé·e·s. Vous recouvrez les colonnes d'un théâtre de milliers de

gilets de sauvetage oranges. Vous êtes l'artiste Ai Weiwei. Interrogé sur votre motivation pour avoir participé à la conception du stade olympique de Pékin, surnommé le *Nid d'oiseau* pour le compte d'un gouvernement qui n'a eu de cesse de vous réprimer et de censurer vos œuvres, vous avez répondu: «*J'aime le design*». L'aimez-vous plus que la vie?

Dans l'Arctique, la température dépasse parfois de 20°C la normale saisonnière. La glace fond à une allure que les scientifiques qualifient de «*hors normes*» et, récemment, des tempêtes ont été enregistrées sur des relevés sismographiques. Ce qui sert à mesurer les tremblements de terre mesure à présent les tempêtes. Mais les outils destinés à évaluer cette crise ne sont pas à la hauteur. Le niveau des océans monte et les seuils critiques climatiques s'approchent dangereusement. Vous êtes ému. Lors du sommet de l'ONU sur le climat en 2015, vous acheminez à Paris des centaines de tonnes de ban-

quise, des blocs qui se sont détachés de la calotte arctique. Vous les laissez fondre dans les rues. Vous êtes l'artiste Olafur Eliasson. Votre studio, dites-vous, ne «*fabrique pas des choses [mais] des idées*», ce qui ne vous empêche pas de facturer 120 000 livres Sterling à de riches collectionneur·se·s pour votre lampe «ballon de foot» — une simple ampoule entourée de fil de fer.

Vous êtes des artistes travaillant à l'époque que certain·e·s osent appeler *l'anthropocène*, suggérant éhontément que nous sommes tou·te·s responsables dans la même mesure de la destruction radicale du milieu qui nous maintient en vie. Comme le rappelait récemment un même sur Internet, «*nous sommes tou·te·s dans la même tempête, mais pas sur le même bateau*». Nous, le Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle, préférons baptiser notre époque le *capitalocène*. Ce terme permet de pointer du doigt le système qui place l'économie avant la vie, et de dénoncer les élites qui entretiennent

ses machines suicidaires et ses armées de soldat·e·s et de policier·ère·s, et s'ingénient à mettre à l'abri leurs profits, tandis que nos vies à nous, tous les autres hommes et femmes, sont en chute libre vers l'extinction.

Jamais auparavant aucun·e artiste, aucun·e militant·e — en fait aucun être humain ni aucune des espèces plus qu'humaines qui vivent en nous et autour de nous — n'a été confronté·e à un tel scénario. Un récent rapport officiel de la Commission européenne s'achève en estimant que si le réchauffement dépasse 1,5°C, « nous serons confronté·e·s à encore plus de sécheresses, d'inondations, de chaleurs extrêmes et encore plus de pauvreté pour des centaines de millions de personnes; nous risquons la disparition probable des populations les plus vulnérables — et, au pire, l'extinction totale de l'humanité »¹⁵. Nous vivons tou·te·s dans un monde où il est dorénavant plus facile d'imaginer l'effondrement de toute vie que la réinvention de meilleures manières de vivre.

Dans la majeure partie du monde, pourtant, l'effondrement s'est déjà produit.

Les colonisateur·rice·s ont détruit il y a longtemps les cultures indigènes avec leurs couvertures infestées de virus, leurs épées, leurs fusils et leurs vaisseaux acheminant esclaves et or. Les armées colonisatrices contemporaines continuent d'extraire tout ce qu'elles peuvent — bois, métaux, minéraux, molécules, remèdes, savoirs — de l'existence et de l'environnement d'êtres vulnérables, avec leurs machines à enfermer, creuser, extraire, vampiriser, étudier. Nous appelons cela la logique de l'extractivisme, une logique au cœur de la plus destructrice des religions : la croyance en l'économie de croissance. Les extractivistes s'emparent de la « nature », de choses, de matières à un endroit spécifique pour les transformer et créer du profit ailleurs. Ce profit exfiltré a toujours plus d'importance que la destruction qu'il engendre, que la pérennité des communautés à l'origine de la richesse. L'extractivisme est le contraire de la « responsabilité » (c'est-à-dire la capacité à répondre), le contraire de la réciprocité.

Les mondes connus s'effondrent en même temps que nos façons de penser

et de comprendre. Dans les laboratoires de sciences sociales et naturelles, « l'exceptionnalisme humain et le culte de l'individu, ces adages éculés de la philosophie occidentale et de l'économie politique, deviennent inconcevables », écrit Donna Haraway¹⁶. Les scientifiques démontrent que l'idée d'une « nature » faite de machines insensibles qui nous sont extérieures relève de l'illusion, et que nous tou·te·s — de la baleine à l'organisme unicellulaire — percevons et sentons le monde, que nous avons tou·te·s en commun cette soif de vie qui nous pousse à créer, que nous possédons tou·te·s une intériorité, une subjectivité ressentie.

Et tandis que les scientifiques se convertissent au néoanimisme, les politicien·ne·s s'approprient les outils de la magie. Au sein des gouvernements et

15 bit.ly/2DnoQaC

16 « Human exceptionalism and bounded individualism, those old saws of Western Philosophy and political economics, become unthinkable », Donna Haraway, *Staying with the trouble*, Duke University Press, 2016, p. 30.



des médias qu'ils contrôlent, la vérité et la logique sont devenues inconcevables : de Trump à Erdogan, de Boris Johnson à Bolsonaro, la politique post-factuelle crée une trame d'images irrationnelles et de mythes dans notre tissu politique. Comme l'écrit Kasper Opstrup, « *il ne s'agit plus de savoir si une proposition est vraie ou non, mais à quel point elle est efficace pour obtenir un effet* »¹⁷.

Mais dans la plupart des musées et des ateliers, des salles de concert et des théâtres, des galeries et des festivals de rue de notre *métropole*¹⁸, on fait comme si de rien n'était, même si l'époque semble avoir rendu l'art inconcevable à son tour. Il se pourrait que la catastrophe ait été internalisée en tant que *thématique* et qu'une inventivité constante s'attache aux formes matérielles de l'art, sans que son essence ait été réinventée pour autant, en partie du fait que *l'art tel que nous le connaissons*

est encore souvent perçu comme une caractéristique universelle de la civilisation. Pourtant, *l'art tel que nous le connaissons* est selon l'historien de l'art Larry Shiner « *une invention européenne datant d'il y a à peine deux cents ans* »¹⁹. Durant la majeure partie de l'histoire — et dans la plupart des cultures humaines — il n'existait pas de terme décrivant *l'art tel que nous le connaissons*. Ensuite il s'est produit quelque chose d'inédit, que certain·e·s ont appelé une révolution copernicienne dans l'art. Cela a commencé vers 1750, dans les métropoles colonialistes blanches d'Europe, à l'aube d'une autre mutation majeure — la révolution capitaliste industrielle. Pour la première fois, la fabrication des objets est devenue indépendante de la force humaine ou animale, des saisons, de la météo, du vent, de l'eau, des rayons du soleil. La production est devenue une activité « hors-sol » et les machines du capitalocène, alimentées en combustible fossile (d'abord le charbon, puis le pétrole), ont amplifié la logique de l'extractivisme, inaugurant le pillage généralisé comme fondement de notre système de survie.

Alors que le capitalocène commençait à ravager nos mondes, les manières traditionnelles de penser et de créer des objets d'art ont été disjointes, *l'art tel que nous le connaissons* devenant la nouvelle norme. L'inventivité collaborative d'antan a cédé la place à la création individuelle par un « génie » ; des

œuvres qui avaient jadis un but précis et se rattachaient à un lieu spécifique furent arrachées à leur contexte fonctionnel et confinées dans des musées pour que la classe moyenne en plein essor puisse la contempler dans une déférence silencieuse. Ce nouveau concept d'un art universel contemplatif — qui n'est plus localisé ni utile, avec son public muet et policé — fut propagé dans le monde entier comme un moteur de progrès, par les missionnaires, les armées, les entrepreneur·se·s, les marchand·e·s et les intellectuel·le·s. Partout, il a colonisé et colonise toujours l'imagination. S'il ne reposait sur une violente brisure entre artistes et artisan·e·s, entre génie et aptitude, entre le beau et l'utile, entre l'art et la vie, ce système de *l'art tel que nous le connaissons* (auquel adhèrent et dont dépendent la plupart des lecteur·rice·s de ce texte) s'effondrerait.

« L'art extractiviste suce la valeur de l'effondrement, de la rébellion, de l'écologie — bref, de tout sujet à la mode —, et la régurgite ailleurs sous la forme détachée et sans-lieu d'objets, de performances ou d'expériences. »

N'est-il pourtant pas évident que, dans cette crise, il faut justement ressouder ces brisures et mettre un coup d'arrêt à cet art extractiviste qui s'approprie de la valeur à un endroit spécifique pour la régurgiter ailleurs — que ce soit du passé vers le présent, de cette vie désordonnée vers un spectacle lissé, de cette communauté à ma carrière. Aujourd'hui, il suffit de regarder le système de *l'art tel que nous le connaissons* pour en voir les penchants vampiriques. Il suce la valeur de l'effondrement, de la rébellion, des luttes de migrant·e·s, de l'écologie, de la territorialisation, de la magie, du nouveau matérialisme — bref, de tout sujet à la mode —, et la régurgite *ailleurs* sous la forme détachée et sans-lieu d'objets, de performances ou d'expériences. Cela fonctionne n'importe où, pour peu qu'il y ait un contexte où fonctionnent les codes de *l'art tel que nous le connaissons*, que ce soit la rue d'une métropole ou un musée, un parc de quartier ou des murs d'usines abandonnées.

Les concerts et les représentations, les interventions et les installations de l'art extractiviste « *parlent* », « *commentent* » ou « *explorent* » leurs sujets ; ils nous « *invitent à engager un débat* » ou une « *conversation* ». Ils impliquent la transformation attentive de l'espace et du corps, de la lumière et du temps, ils

tendent de rendre les choses belles et/ou étranges, ils « *visibilisent* » un problème invisible ou lancent une polémique. Souvent, l'artiste est profondément « *préoccupé·e* » par le problème et, en général, les communautés concernées en deviennent le matériau. En fin de compte, il n'importe pas tant que l'œuvre puisse s'inscrire dans la stratégie de lutte contre le problème, mais que le matériau soit extrait et transformé en art de qualité. Ces artistes approchent la vie comme une ressource plutôt que comme une dynamique de réciprocité. Et malgré toutes les revendications, on ne peut pas dire que ces œuvres « *rendent* » quoique ce soit. Ce mécanisme est surtout bénéfique à la carrière de l'artiste et pour la légitimation des institutions faisant la promotion de *l'art tel que nous le connaissons*. La question de savoir si l'œuvre nourrit et soutient les mouvements sociaux ou les communautés investies dans ces pro-

blématiques n'est presque jamais posée. Et c'est presque une hérésie de demander si l'œuvre est utile ou participe en quelque sorte à une solution concrète des problèmes qu'elle

« *traite* » ; on se voit aussitôt accusé·e d'instrumentalisation. Quand l'art est utilisé par un mouvement politique, il perd son autonomie fantasmée !

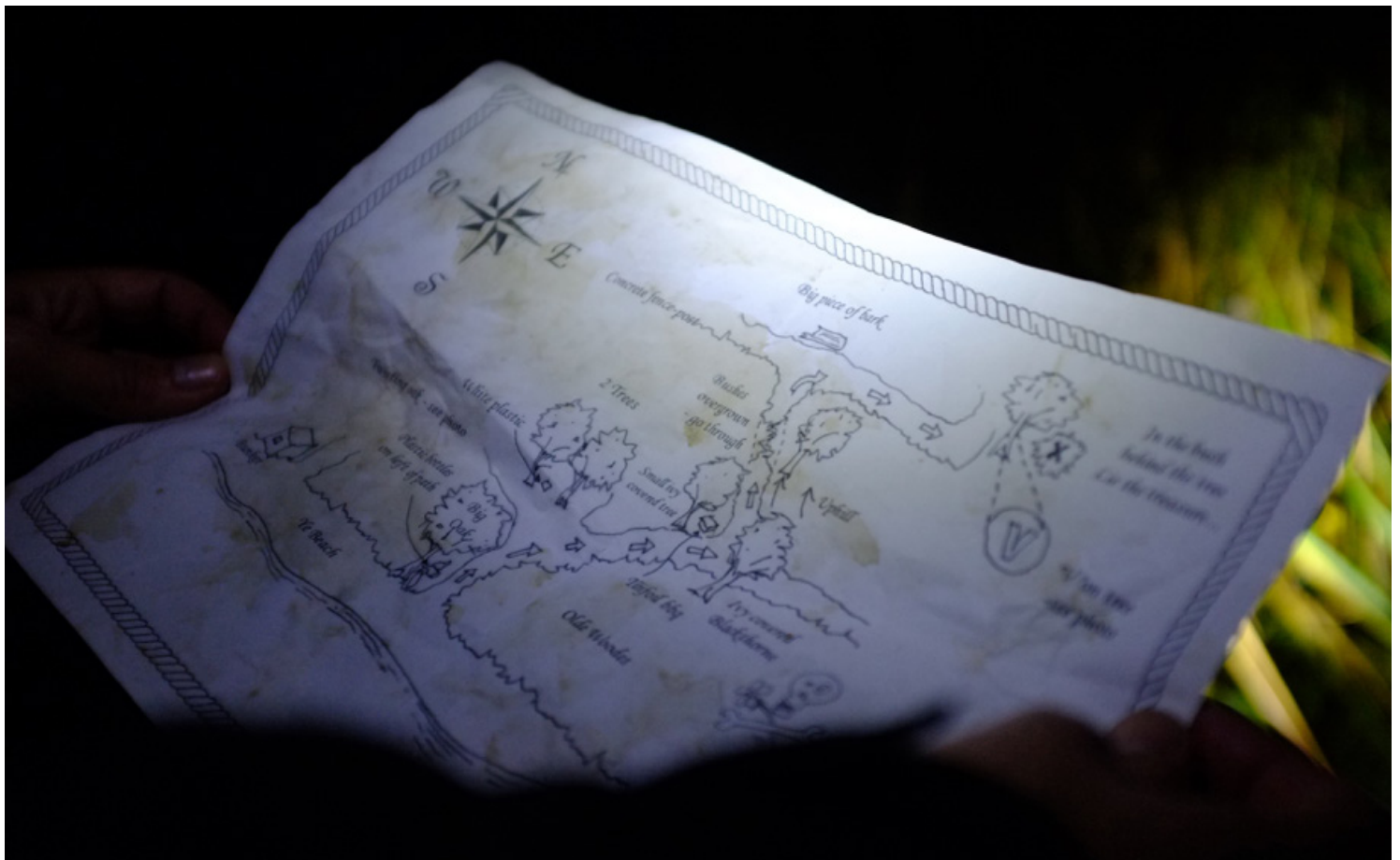
En ce moment extraordinaire — grâce à cette brèche frappée dans le système par le monde-Covid, où la frontière entre ce qui semblait irréalisable et ce qui a fini par être possible s'est estompée, où si peu d'entre nous veulent revenir à la normale toxique —, nous pouvons peut-être nous hasarder à réinventer l'art, cette invention éculée. Peut-être pouvons-nous commencer à l'éloigner de la logique de l'extractivisme et à le rapprocher de l'art de la réciprocité.

A-r-t. Ces trois lettres ont pour origine le latin *ars* et le grec *technè*. Pendant des milliers d'années, elles ont renvoyé à toute activité humaine : de la cordonnerie à la versification, du débouillage d'un cheval aux affaires publiques, de

¹⁷ Kasper Opstrup, *The Untamed craft – Magical Activism as a Reaction to the Reappearance of the Reactionary*, Essai non publié, correspondance avec les auteur·rice·s.

¹⁸ cf. John Jordan, « Essai d'imaginer (Lettre à cadavre) », *Klaxon 2: Ville Cité* bit.ly/33lmEv1

¹⁹ Larry Shiner, *The Invention of art. A cultural history*, University of Chicago Press, 2001, p. 3.



Une carte au trésor servant à retrouver le canot enfoui, pour participer à la Grande Régate de Radeaux Rebelles © John Jordan

la peinture de vase à la gastronomie, de la médecine à la navigation... Tout cela était perçu comme un art. Non pas parce que ces activités étaient le fait d'artistes ou étaient séparées de la vie, encadrées dans le contexte contemplatif de l'art tel que nous le connaissons, mais parce qu'elles étaient réalisées avec grâce et compétence. La grâce est un acte qui consiste à penser en remerciant le monde. En ancien français, ce mot voulait dire « merci »; il survit aujourd'hui dans « gratitude ». Remercier la vie de nous avoir donné la vie, voilà peut-être la principale compétence que notre art doit apprendre. Mais comment l'art peut-il remercier la vie plutôt que la piller? Rendre son dû à la vie, c'est lui permettre de s'épanouir davantage, d'ouvrir des espaces pour que la fécondité potentielle du monde vivant se pérennise. Pour ce faire, notre art doit protéger la vie contre les machines délétères de l'économie et quitter les mondes qui nourrissent ses logiques.

Le Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle n'a certes pas toutes les réponses à ces questions, mais celles-ci

nous pourchassent depuis la fondation du Labofii en 2004 et elles nous ont convaincu·e·s qu'il faut tendre vers des œuvres qui gommant la distinction entre l'art engagé, les mouvements politiques et les institutions artistiques, et qui nous obligent souvent à passer du respect de

« Comment l'art peut-il remercier la vie plutôt que la piller? Rendre son dû à la vie, c'est lui permettre de s'épanouir davantage, d'ouvrir des espaces pour que la fécondité potentielle du monde vivant se pérennise. »

la loi à la désobéissance civile. « Aux yeux de quiconque a lu l'Histoire, la désobéissance est la vertu originelle de l'homme. La désobéissance a permis le progrès — la désobéissance et la rébellion », a écrit le poète, dramaturge et activiste queer Oscar Wilde²⁰. Nous pensons que les corps désobéissants façonnent l'histoire bien plus que l'art radical ne l'a jamais fait. Mais ce que l'art peut apporter à cette désobéissance, c'est la joie. « Le plaisir évoque le changement », écrit l'autrice américaine Adrienne Maree Brown, qui est également doula, militante des droits des femmes, sorcière et féministe queer noire²¹. Depuis des années, nous imaginons et organisons au sein de divers mouvements des actes de désobéissance qui puisent leur motivation dans la joie et le désir plutôt que dans la culpabilité

et le cynisme; des actes conçus pour être utiles, pour arrêter cette guerre contre la vie que mène l'économie.

Nous aimerions vous emmener dans quelques voyages illustrant certains des principes qui nous guident; nous aimerions vous montrer quelques-unes de nos tentatives de réinvention. Ces gestes ne sont jamais raffinés, mais ils sont pleins de grâce en ces temps frémissants.

Un coucher de soleil. Une colline aux pentes douces. Des tentes flottent au vent, des moulins tourbillonnent, des chapiteaux grouillent de corps animés. Deux mille personnes qui parlent, mangent, travaillent, dansent sur un terrain occupé. Demain, c'est le grand jour. Ça sent l'adrénaline... et la nervosité.

Votre équipe est prête : un groupe affinitaire de six personnes, qui se

²⁰ Oscar Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, 1891. Traduction française : Nicole Vallée.

²¹ Adrienne Maree Brown (ed), *Pleasure activism. The politics of feeling good*, 2019.

sont liées d'amitié au cours de la semaine précédente, qui cohabitent sur ce terrain et prennent les décisions collégialement. Dans une petite tente vous assistez au briefing d'un pirate; vous aimez ses yeux noircis et son chapeau de guingois. Il vous confie une carte au trésor et donne les instructions: à 7 heures « tapantes! », vous vous lancerez dans la rivière pour aller bloquer la centrale thermique au charbon située en aval. « Voici où est enseveli le canot », dit-il en montrant un X sur la carte, une lueur espiègle dans le regard.

Le camp est encerclé par des milliers de policier·ère·s. Ils·elles passent au peigne fin tout ce qui entre et sort. Dans la soirée, vous avez rendez-vous dans une gare voisine avec un homme mystérieux, que vous reconnaissez grâce à un signe secret. Il vous remet des gilets de sauvetage.

C'est la nuit. Il fait chaud. Vous rampez à travers les bois. Un faisceau de lumière blanche balaie la canopée, sous le grondement assourdissant d'un hélicoptère de

police. Vous savez qu'il y a douze autres groupes, cachés, cherchant leurs canots. Vous tendez l'oreille, à l'affût d'un craquement de brindille. Vous consultez la carte à la lueur de la lampe frontale et voilà que vous trouvez l'endroit. Vous creusez. Le voilà: votre canot! Il y a même une bouteille de rhum! Vous buvez et dormez entre les arbres, avec vos ami·e·s.

« Nous pensons que les corps désobéissants façonnent l'histoire bien plus que l'art radical ne l'a jamais fait. Mais ce que l'art peut apporter à cette désobéissance, c'est la joie. »

À 7 heures, vous vous lancez dans la rivière, vous voyez tant de camarades surgir comme vous de la forêt, et vous payez le plus vite possible vers la centrale au loin. Derrière vous, un énorme bateau à moteur noir de la police engage la poursuite. Vous vous sentez tellement vivant·e et présent·e au monde; les choses ont de nouveau un sens.

En cette période sombre, nous avons besoin de moments d'espoir et d'aventure comme ceux-là. Des moments où les spectateur·rice·s redeviennent le spectacle. Des actes qui nous transforment en même temps qu'ils transforment le monde. Au milieu des ruines de la Seconde Guerre mondiale, le poète et dramaturge Bertolt Brecht a écrit: « Notre théâtre [...] doit illustrer le plaisir que l'on éprouve en changeant de réalité »²². En 2008, nous avons aidé à organiser un Climate Camp (camp climat) sur les bords de la Tamise, installé sans autorisation à proximité du lieu d'un crime clima-

tique extractiviste: la centrale thermique au charbon de Kingsnorth. Les camps climat sont des infrastructures temporaires autogérées, des modèles d'action politique spéculative qui nous font voir un monde désiré ici et maintenant, plutôt que de se limiter à une manifestation d'opposition à quelque chose. Dans le

²² Bertolt Brecht, « Politics in the Theatre », dans Kuhn, Tom/Giles, Steve/Silberman, Marc (eds.), *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, Bloomsbury Methuen Drama, 2015, p. 255.



La joie de l'équipe victorieuse de la GRRR © Kristian Buus

camp, chacun·e est membre à part entière de l'équipe et les décisions sont prises selon un modèle horizontal. Les camps n'utilisent que de l'énergie renouvelable, la nourriture est locale et, durant plus d'une semaine, il y a des ateliers sur des sujets allant de l'économie anticapitaliste de la décroissance à la construction d'une éolienne artisanale. Le point d'orgue, c'est l'action directe de masse du dernier jour.

Le Labofii a conçu une action pour forcer la fermeture d'une vieille centrale électrique en activité, que le gouvernement voulait remplacer par une nouvelle centrale. Nous avons baptisé l'action *The GRRR (The Great Rebel Raft Regatta*, la Grande Régate de Radeaux Rebelles). Une semaine avant l'installation du camp, nous avons enterré en pleine nuit des canots pneumatiques dans la forêt bordant la rivière. Au début du camp, nous avons distribué aux participant·e·s des cartes au trésor indiquant l'emplacement des canots enterrés. Le jour de l'action, en dépit de l'important déploiement policier et du nouvel arrêté municipal interdisant l'accès en bateau à la rivière, 130 raftereurs et rafteruses rebelles se sont mis·e·s à l'eau. Un des canots a plus ou moins réussi à entraver l'un des déversoirs de la centrale, entraînant la fermeture partielle de celle-ci. Trois membres de cet équipage n'avaient encore jamais participé à un acte de désobéissance et, plus de dix ans plus tard, ils·elles sont toujours engagé·e·s dans le mouvement pour la justice climatique. Pour tou·te·s, c'est le caractère ludique et aventureux, la camaraderie et l'adrénaline de ce jour-là qui a déclenché leur envie de poursuivre la rébellion pour un avenir digne d'être vécu. « *L'homme [sic] est le plus humain quand il joue* »²³, affirmait le dramaturge et philosophe Friedrich Schiller. Le Labofii aimerait ajouter : lorsque notre jeu crée de joyeuses communautés de rébellion, notre humanité est parfaite.

« *Direct Action Gets the Goods!* » clamait le slogan détesté de l'International Workers of the World (IWW). Ce syndicat anarchiste qui a secoué les États-Unis au début du XX^{ème} siècle l'a constaté à maintes reprises : l'action directe, c'est payant. L'action directe coûte de l'argent aux industriels et les atteint donc là où ça fait mal, les forçant à s'incliner devant la pression du mouvement social. Un an et demi après que les tentes du Climate Camp avaient disparu des rives de la Tamise, les autorités ont renoncé à construire une nouvelle centrale électrique et

l'ancienne a été démolie. On ne brûle plus de charbon dans ces marais asséchés ; on n'y empoisonne plus l'air de molécules de CO₂, qui restent actives pendant mille ans et mettent à mal notre climat. Pour nous au Labofii, une œuvre d'art, c'est ça, la grâce incarnée. Le retour des complexités de la vie dans un endroit autrefois affecté uniquement à la production d'argent et de technologie humaine, c'est la construction d'espaces privilégiant la différence, la diversité et le métissage complexe entre les formes de vie, humaines et plus qu'humaines, au détriment de la monoculture capitaliste.

Quand Paris a accueilli en 2015 la Conférence des Parties de l'ONU (COP) sur le changement climatique, l'art climatique était rentré en grâce et le monde de *l'art tel que nous le connaissons* avait sorti ses stars mondiales. Une place d'honneur était réservée à *l'Ice Watch* d'Eliasson, mentionné au début de cet article. Alors que *l'art tel que nous le connaissons* invitait ses spectateur·rice·s à contempler la catastrophe, notre propos à nous n'était pas de permettre aux gens de regarder de la glace se liquéfier, mais plutôt de les encourager à s'engager dans ce qui peut aider à arrêter la fonte des glaces. En 2015, le discours sur le climat — et le sommet de Paris lui-même — avait déjà été totalement récupéré par les multinationales. De nombreux sponsors du sommet

(parmi lesquels Renault, le constructeur automobile toxique, et EDF, le fournisseur français d'électricité produite au charbon, au gaz et à l'uranium) parraient également des événements artistiques, notamment le *Théâtre des Négociations* du philosophe Bruno Latour et des architectes-scénographes de raumlabor, au théâtre Nanterre-Amandiers. Certaines œuvres d'art semblaient carrément inscrites dans une vaste opération de *greenwashing* : elles lessivaient les logos crasseux des entreprises climaticides, faisaient à moindre prix le boulot des sociétés de relations publiques, concédaient l'extraction de leur valeur au service du mythe du capitalisme vert. À nos yeux, ces œuvres étaient totalement dépourvues de grâce.

Pour notre part, nous avons décidé de faire du sommet sur le climat le théâtre du plus grand jeu de désobéissance civile au monde. Baptisé *Climate Games*, il devait se dérouler aussi bien en ligne que dans la rue, avec des équipes menant des actions créatives contre les criminels climatiques. Ces *Climate Games*, dont le slogan était « *We are nature defending ourselves* » (nous sommes la nature qui se défend), ont été développés de façon collective par des *hackers*,

²³ Cf. Lesley Chamberlain, *The arc of utopia. The beautiful story of the Russian revolution*, Reaktion Books, 2017, p. 41



Le rapport du GIEC imprimé sur du papier toilette et distribué dans les toilettes du centre de conférence lors de la COP21 à Paris, dans le cadre des Climate Games © Teresa Borasino

des *gamers*, des artistes et des militant·e·s lors de *hackathons* d'une semaine, organisés dans de nombreux centres artistiques (des Berliner Fests-piele à Artsadmin à Londres, du Vooruit à Gand à Lieu Unique à Nantes), devenus autant de lieux de répétition, de planification et de conception d'actions visant à infléchir la réalité.

Au lancement des jeux en décembre 2015, alors que les chef·fe·s d'État et de gouvernement arrivaient à Paris, 120 équipes s'étaient déjà inscrites sur le site web anonyme, en dépit de l'état d'urgence déclaré en France un mois plus tôt à la suite des attentats terroristes, qui interdisait toute manifestation durant plusieurs semaines. Pendant la conférence, 225 actions contre des entreprises liées aux combustibles fossiles ont été menées à travers le monde. Sur le site web, chaque équipe avait placé des « zones de jeu » sur la mappemonde et partageait le compte rendu de ses actions. Comme dans chaque jeu qui se respecte, il y avait des prix, décernés sur la base des votes de tou·te·s les joueur·se·s. Il y avait des prix pour l'action la plus efficace, la plus drôle et la plus courageuse, ou encore pour celle qui était la plus solidaire des autres équipes.

Parmi les gagnant·e·s figurait l'équipe belge Ensemble Zoologique de Libération de la Nature (leur sigle, EZLN, est un clin d'œil à l'insurrection zapatiste au Chiapas). Déguisés en animaux, en arbres et en légumes, ses membres avaient fait irruption dans des showrooms de Volkswagen et avaient recouvert les voitures neuves de « nature » (des feuilles d'automne) en dansant aux sons des *Quatre Saisons* de Vivaldi. Constitué spécialement pour les *Climate Games*, EZLN reste à ce jour l'un des collectifs européens les plus créatifs et les plus efficaces pour ce qui est de gommer la distinction entre l'art et l'activisme. Une autre équipe a imprimé le rapport du GIEC, la base scientifique de la conférence, sur du papier hygiénique et placé les rouleaux dans les toilettes du centre de conférence hautement sécurisé. Entretemps, profitant de la nuit, une équipe internationale avait illégalement accroché des affiches commandées auprès de nombreux·ses artistes dans 600 abribus, se servant de clés Allen pour ouvrir les panneaux publicitaires. Une autre équipe avait bloqué les gigantesques machines d'extraction de charbon dans des mines à ciel ouvert en Allemagne. Et durant les derniers jours des Jeux, une

Klaxon 13 - AGIR AVEC LE VIVANT



Une affiche spécialement commandée pour la COP 21 à Paris et accrochée illégalement dans un abribus, dans le cadre des *Climate Games* © Brandalism



EZLN (Ensemble Zoologique de Libération de la Nature) © DR



EZLN (Ensemble Zoologique de Libération de la Nature) © DR

équipe d'un seul homme était montée au sommet de la tour Eiffel, se présentant comme un touriste et dissimulant dans ses béquilles (il s'était vraiment cassé la jambe !) un émetteur de radio pirate, qui a diffusé des messages rebelles du haut du monument emblématique de Paris.

La plupart des équipes n'avaient pas pour objectif « d'inviter à l'action pour le climat », comme le prétendait *Ice Watch*²⁴. Non, elles sont passées à l'action, transformant le monde avec leurs corps désobéissants, sans médiation mais avec audace et courage.

Il va de soi que nous ne sommes pas tou-te-s en mesure de monter en « première ligne », d'être ouvertement désobéissant-e-s. Nous sommes nombreux à ne pas être psychologiquement prêt-e-s pour cela ou bien nous vivons, par exemple, dans des circonstances qui restreignent notre capacité de risquer une arrestation. Mais nous pouvons tou-te-s participer à l'établissement d'une culture de la rébellion, d'un ensemble de valeurs qui soutiennent, encouragent et promeuvent la transformation politique. Il s'agit d'apprendre à ne plus « jouer la prudence » et d'identifier ce que l'on peut faire, de là où on se trouve, afin de soutenir celles et ceux qui sont activement engagé-e-s dans le combat.

Un an après les *Climate Games*, nous nous sommes installé-e-s à la ZAD (zone à défendre) de Notre-Dame-des-Landes, où la lutte contre la construction d'un aéroport international pour la ville de Nantes battait son plein, illustrant de façon extraordinaire le pouvoir d'une culture de la rébellion. Ce « laboratoire de mise en commun », situé sur un territoire de 4000 hectares, était devenu un endroit que la classe politique française qualifiait de « zone de non-droit [...] perdue pour la République ». La lutte des agriculteur-ric-e-s et des villageois-es locaux-les durait déjà depuis 40 ans lorsqu'en 2009, des militant-es-s ayant visité le Climate Camp de Kingsnorth en 2008 et puisant de l'inspiration de l'autre côté de la Manche ont lancé dans ces zones humides le premier camp climat français. Le camp a duré une semaine, mais après son démantèlement, certain-e-s sont resté-e-s sur place, ont occupé la terre et les fermes abandonnées, se sont mis-e-s à l'agriculture, à la construction d'architectures incroyables et ont décidé de vivre en communauté avec les habitant-e-s humains et plus qu'humains des environs, formant une barricade vivante et créative contre l'infrastructure climaticide. Depuis lors, tou-te-s les participant-e-s au mouvement ont poursuivi le combat par tous les moyens.

Lorsqu'en janvier 2018, le gouvernement français a finalement renoncé au projet d'aéroport, il était clair que la victoire n'était pas tombée du ciel. Il a fallu pour cela une riche coalition d'opposant-e-s et le soutien d'une culture de la rébellion. Dans l'une des fermes occupées, il y avait une banderole qui proclamait : « Pas de barricadières sans cuisiniers », rappelant ainsi qu'un mouvement social fort aura toujours besoin de tous les rôles, de la fonction la plus spectaculaire à celle en apparence la plus banale. Chaque révolution a été soutenue par l'art du soin et par une culture de la rébellion : les cuisinier-ère-s, les médecins, le conseil juridique, les relations avec les médias, la garde d'enfants, les lieux sûrs pour se reposer ou se cacher etc. Lorsque des expulsions menaçaient les habitations occupées, les agriculteur-ric-e-s locaux-les se sont organisé-e-s, certain-e-s s'occupant du bétail pendant que d'autres se relayaient pour défendre les zadistes avec leurs tracteurs. Les habitant-e-s des villages environnants ont offert le gîte, des douches et de la nourriture à celles et ceux qui montaient sur les barricades lorsqu'il fallait résister aux opérations militaires. Des sympathisant-e-s lointain-e-s ont

²⁴ bit.ly/33gEAXz

Voir également Klaxon 12 : Reconfigurer les imaginaires du vivant, p. 14.

bit.ly/2XjPPeb

envoyé des vêtements, de l'argent ou du matériel médical ; des médecins sont venu·e·s soigner les blessures, des avocat·e·s ont donné des conseils juridiques, des mécanicien·ne·s ont réparé les véhicules, des charpentier·ère·s ont construit des cabanes et des maisons ; des naturalistes et des scientifiques ont aidé à inventorier toutes les espèces en danger dans la zone et ont lancé des procédures administratives de protection des espèces menacées ; des soudeur·se·s des chantiers navals de Saint-Nazaire ont aidé à construire un phare illégal et fonctionnel à l'endroit même où était prévue la tour de contrôle du futur aéroport... Tou·te·s ont travaillé gratuitement pour s'assurer que tous les aspects du combat étaient pris en charge.

Les cultures de la rébellion peuvent adopter toutes sortes de formes et parfois prendre une tournure inattendue. Nous écrivons ce texte à l'été 2020 (le plus chaud jamais enregistré), depuis notre maison qui est située à l'endroit précis où aurait été implantée la boutique *Tax free* de l'aéroport, si des hommes et des femmes n'étaient pas sorti·e·s de leur rôle, récusant les lois d'un gouvernement bien décidé à assécher ces zones humides pour les recouvrir de béton. À l'heure où nous écrivons, une nouvelle forme de rébellion a surpris le monde, un effort collaboratif de fans de K-Pop (pop coréenne), qui se sont servi·e·s d'outils en ligne publics pour avoir un impact tangible sur le territoire de l'ennemi. Leurs groupes de dizaines de milliers de membres se sont organisés pour saboter des rassemblements de suprémacistes blanc·he·s. Car ces mêmes adolescent·e·s

qui passent leur temps devant un écran, publiant des tonnes de messages sur Twitter pour partager des pas de danse et des mèmes futiles, sont aussi devenu·e·s des expert·e·s en gestion des réseaux sociaux. Ils-elles se jouent des algorithmes pour promouvoir leurs propres messages là où ils-elles le veulent. Quand George Floyd a été tué par un flic qui s'était mis à genoux sur son cou durant près de 9 minutes, une fureur s'est déversée à travers le monde, dans les rues comme sur Internet. Des jours durant, les hashtags #BlackLivesMatter et #BlackOutTuesday ont fait le buzz sur les réseaux sociaux, ce qui n'a pas manqué de déclencher la colère d'usager·ère·s suprémacistes blanc·he·s, qui ont rétorqué avec leurs propres hashtags #WhiteLivesMatter ou #WhiteOutWednesday. C'est alors que la communauté K-Pop, réputée apolitique et frivole, s'en est



Le phare de la ZAD, érigé à l'endroit même où devait être construite la tour de contrôle de l'aéroport © John Jordan

mêlée: ils-elles se sont saisi-e-s des hash-tags racistes et les ont inondés de mêmes et de clips musicaux, de sorte que qui-conque recherchait ces mots-clés tombait sur un flux interminable de clips et de photos de leurs artistes préféré-e-s.

Forts de leur succès, ils-elles ont récidivé quelques semaines plus tard en créant une alliance puissante avec les «Alt TikTok», une contreculture queer minoritaire sur cette plateforme vidéo, afin de faire échouer le meeting politique de Trump à Tulsa, dans l'Oklahoma. Lorsque les organisateur-ric-e-s de la campagne présidentielle ont annoncé que l'on pouvait réserver des billets par téléphone, quelques «tik-tokkers» y ont vu une occasion à ne pas manquer: réserver une place, ne pas se présenter et surtout encourager tout le monde à faire

de même. Sauf que, pour ces cracks des réseaux sociaux, «tout le monde» signifie vraiment presque «tout le monde». L'un des tout premiers posts proposant cette stratégie a rassemblé plus de 707000 «like» et a comptabilisé plus de 2 millions de vues. C'était une réussite totale: alors que Trump se vantait d'avoir écoulé des millions de billets et que le meeting avait

« À quoi bon réaliser une installation sur les réfugié-e-s retenu-e-s à la frontière, si vous pouvez concevoir des outils avec lesquels ils-elles peuvent passer à travers les clôtures ? »

été organisé sur cette base (des événements extérieurs étaient prévus au cas où il y aurait trop de monde), seuls quelques milliers de supporters se sont présentés et le stade était vide aux deux tiers. Le président a été humilié aux yeux de tou-te-s.

Le recours aux réseaux sociaux peut aussi être plus direct, comme l'a démontré l'égyptologue Sarah Parcak²⁵. Elle a décidé de partager pour la bonne cause ses connaissances sur les obélisques antiques et leur construction. Le 1^{er} juin, durant les manifestations antiracistes mentionnées plus haut, elle a donné en une douzaine de tweets²⁶

des instructions détaillées sur la meilleure façon de déboulonner les monuments racistes, assorties d'un diagramme explicatif, de consignes de sécurité et de conseils pour

garder le rythme. S'il est difficile de savoir si les gens ont réellement suivi

²⁵ cf. Notre article « Jalons — Les Beaux-Arts de l'iconoclasme », par Isabelle Fremeaux, p.10.

²⁶ bit.ly/3i401j3

Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
PSA For ANYONE who might be interested in how to pull down an obelisk* safely from an Egyptologist who never ever in a million years thought this advice might come in handy

*might be masquerading as a racist monument I dunno

5.6K

32K

85.5K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
My Bona Fides: I'm an Egyptologist. I have worked in Egypt for 20 years and know a lot about ancient Egyptian architecture. Especially how they raised obelisks.

344

542

10.8K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
The key to pulling one down is letting gravity work 4 you. Chances are good the obelisk extends into the ground a bit, so you want to get CHAINS NOT ROPE (it's 2020 AD not BC let metal work for you) extended tightly around the top (below pointy bit) and 1/3 down forming circles

162

998

12.3K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
For every 10 ft of monument, you'll need 40+ people. So, say, a 20 ft tall monument, probably 60 people. You want strong rope attached to the chain---rope easier to hold onto versus chain. EVERYONE NEEDS TO BE WEARING GLOVES FOR SAFETY (there is a lot of safety first)

199

895

11.8K



Sarah Parcak @indyfromspace

You probably want 150+ ft of rope x 2...you'll want to be standing 30 feet away from obelisk so it won't topple on you (your safety! first!). This gives enough slack for everyone to hold on to rope, alternating left right left right. Here's the hard part...pulling in unison

3:48 AM · Jun 1, 2020 · Twitter Web App

501 Retweets and comments 8K Likes



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
Replying to @indyfromspace
You have two groups, one on one side, one opposite, for the rope beneath the pointy bit and the rope 1/3 down. You will need to PULL TOGETHER BACK AND FORTH. You want to create a rocking motion back and forth to ease the obelisk from its back.

Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
I recommend a rhythmic song. YOU WILL NEED SOMEONE WITH A LOUDSPEAKER DIRECTING. There can be only one person yelling. Everyone will be alternating on rope left right left right not everyone on the same side. No one else near the obelisk! Safety first!

67

519

9.2K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
Start by a few practice pulls to get into it. Think of it like a paused tug of war, pull, wait 2, 3, 4, 5 PULL wait 2, 3 4,5. PULL AS ONE, PAUSE 5 SECONDS, you'll notice some loosening, keep up the pattern...you may need more people, get everyone to pull!

45

390

7.3K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
Just keep pulling till there's good rocking, there will be more and more and more tilting, you have to wait more for the obelisk to rock back and time it to pull when it's coming to you. Don't worry you're close!

47

367

7.1K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
WATCH THAT SUMBITCH TOPPLE GET THE %&* OUT OF THE WAY IT WILL SMASH RUN AWAY FROM DIRECTION.

Then celebrate. Because #BlackLivesMatter and good riddance to any obelisks pretending to be ancient Egyptian obelisks when they are in fact celebrating racism and white nationalism

234

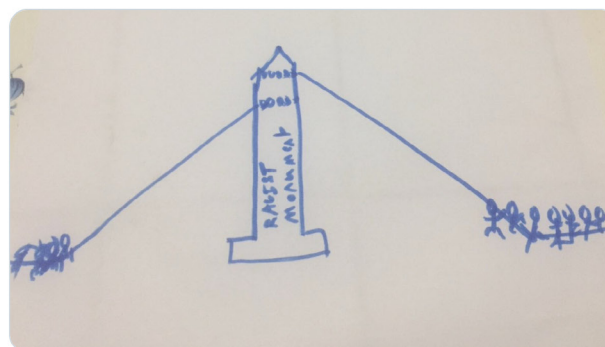
1.5K

21.7K



Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
OK because this is twitter I need to clarify: PLEASE DO NOT PULL DOWN ACTUAL ANCIENT EGYPTIAN OBELISKS that was not the point of this thread.

Sarah Parcak @indyfromspace · Jun 1
Here's a rough schematic. I note this is experimental archaeology in action! Just my professional Hot Take and you may need more people, longer rope, etc. everything depends on monument size.



Le fil Twitter de Sarah Parcak, instructions pour le déboulonnage des obélisques.

Klaxon 13 - AGIR AVEC LE VIVANT

ces instructions, elles ont certainement contribué à légitimer le déboulonnage de nombreuses statues suprémacistes à travers le monde.

Il existe aussi des cultures de rébellion discrètes, qui ne sont pas pour autant clandestines. En 2014, un ami discutait à Nantes avec des agent·e·s municipa·ux·les qui réparaient une chaussée dont les pavés avaient été déterrés lors d'émeutes contre le projet d'aéroport. Voyant qu'ils-elles mettaient très peu de mortier entre les pavés, notre ami s'en informa discrètement. « *On ne sait jamais quand ils pourront servir de nouveau* », répondit le paveur avec un clin d'œil et un sourire.

Il y a une dizaine d'années, les scientifiques ont listé 15 points de non-retour potentiels dans l'écosystème terrestre, susceptibles de causer une catastrophe²⁷. L'exemple classique d'un seuil critique lié à un mécanisme de rétroaction est la fonte des glaces dans l'Arctique. La glace blanche reflète la chaleur, la roche

sombre en dessous l'absorbe. Aussi, plus la glace fond, plus la zone devient chaude et fait donc fondre la glace encore plus vite. Aujourd'hui, il y a des preuves que neuf de ces mécanismes de rétroaction

« Pourquoi ne pas faire revenir l'art à ses anciennes racines, ancrées dans le rituel – le théâtre ancestral de la magie, dans lequel des communautés de corps mettent en œuvre un désir si intense et concentré qu'il infléchit la réalité ? »

ont déjà été activés. « *Si des seuils critiques peuvent survenir en cascade et qu'un point de non-retour planétaire ne peut être exclu, alors l'existence même de notre civilisation est menacée* », ont écrit l'an dernier les climatologues les plus éminent·e·s dans la célèbre revue *Nature*²⁸.

Il nous semble qu'un point de bascule bien plus prometteur pourrait se produire dans le monde de l'art tel que nous le connaissons. Il faudrait pour cela que toujours plus d'artistes rejoignent les rangs de la rébellion et mettent leur créativité à son service plutôt que de servir l'art tel que nous le connaissons. Il faudrait aussi que davantage d'institutions artistiques s'ouvrent aux véritables cultures de la rébellion et ferment leurs portes aux machines toxiques des entreprises du capitalocène.

À quoi bon créer un spectacle de danse sur la crise alimentaire à venir, si vos compétences de chorégraphe peuvent, dans les rues, permettre aux foules rebelles d'échapper à la police ? À quoi bon concevoir une peinture murale sur la violence de la dette, si vous pouvez aider des communautés à réduire leur dépendance vis-à-vis de la dictature des marchés ? À quoi

bon réaliser une installation sur les réfugié·e·s retenu·e·s à la frontière, si vous pouvez concevoir des outils avec lesquels ils-elles peuvent passer à travers les clôtures ? À quoi bon créer dans une forêt un spectacle sonore sur le silence qui a remplacé le chant des oiseaux d'autrefois, si vous pouvez inventer une façon ingénieuse de saboter les usines de pesticides responsables de leur disparition ? Pourquoi ne pas faire revenir l'art à ses anciennes racines, ancrées dans le rituel – le théâtre ancestral de la magie, dans lequel des communautés de corps mettent en œuvre un désir si intense et concentré qu'il infléchit la réalité ? Pourquoi continuer à extraire la vie alors que nous pourrions lui rendre son dû ?

Le Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle

27 bit.ly/3ggfmwe

28 bit.ly/30kescH

John Jordan & Isabelle Fremeaux



L'artiste activiste John Jordan a été décrit comme un « magicien de la rébellion » par la presse et comme un « extrémiste intérieur » par la police britannique. Cofondateur de Reclaim the Streets (1995-2000) et de la Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, il est également co-auteur de *We Are Everywhere. The irresistible rise of global anticapitalism* (Verso, 2003). Isabelle Fremeaux est éducatrice populaire, chercheuse en recherche-action et déserteuse de l'académie.

Coauteur·rice·s du livre-film *Les Sentiers de l'utopie* (Zones / La Découverte, 2011), il et elle coordonnent Le Laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle (Labofii), au sein duquel il-elle interviennent dans divers contextes, allant des musées aux centres sociaux occupés, des festivals de théâtre internationaux aux camps d'action climat. Rassemblant des artistes et des militant·e·s en vue de concevoir des outils et des actes de désobéissance, le Labofii s'est rendu célèbre par une régates de radeaux rebelles visant à forcer la fermeture d'une centrale thermique au charbon, pour avoir transformé des vélos en machines de désobéissance, pour avoir utilisé des fourmis afin de saboter des banques et pour avoir refusé les tentatives de censure de la Tate Gallery, sponsorisée par BP.

bit.ly/3gDzhp3

AGIR COMME SI NOUS ÉTIIONS DÉJÀ LIBRES

Christophe Meierhans

Artiste performeur, Christophe Meierhans rejoint Extinction Rebellion Belgique après la lecture du Petit manuel de collapsologie de Pablo Servigne et Raphaël Stevens. Il découvre que les pratiques artistiques orientées vers l'usager·ère plutôt que vers le·la spectateur·rice, telles qu'elles se pratiquent au sein du mouvement international de désobéissance civile, se différencient par l'ampleur de leurs opérations : elles opèrent à l'échelle 1:1. À ce titre elles s'autorisent une efficience qui, si elle ne transforme pas radicalement le monde environnant, atteste néanmoins que la contestation participe déjà à la construction du monde auquel elle aspire. Agir comme si nous étions déjà libres est le geste fondateur de la liberté...

J'ai toujours aimé voir le théâtre comme l'endroit où pourrait être activée la possibilité d'un changement dans le réel, un lieu où l'on se rendrait pour s'ouvrir à des façons de voir le monde qui nous sont inconnues. Le lieu où l'on baisse la garde et se laisse volontairement emporter, où l'on suspend délibérément sa méfiance afin d'offrir une chance à d'autres perspectives de prendre forme, où l'on se laisse aveuglément guider par d'autres.

Sans avoir aucune formation dans ce domaine, si j'ai choisi le théâtre comme contexte pour ma pratique artistique, c'est essentiellement à cause des 20 premières minutes que le théâtre offre à tout ce qui s'y déroule. 20 minutes durant lesquelles, en principe, tout est possible : le public ne sait pas à quoi s'attendre, mais il a libéré une durée définie de son temps et, nourrissant l'espoir que ce qui s'y passera en vaudra la peine, il est généralement plein de bonne volonté. Ainsi, tout ce qui se

passé pendant ces 20 premières minutes jouit d'un crédit exceptionnel. En tant que spectateur·rice·s, il nous faut prendre ce temps pour construire le cadre qui nous permettra ensuite d'émettre un jugement. Alors seulement, il peut arriver qu'on se lève et qu'on quitte la salle...

D'une certaine manière, depuis une dizaine d'années, j'abuse du théâtre. Une instrumentalisation du désir des spectateur·rice·s à être transporté·e·s ailleurs ; un abus de leur crédulité volontaire, en quelque sorte, tourné en opportunité pour avancer mon propre agenda progressiste : redéfinir nos habitudes politiques et démocratiques, notre rapport à l'argent, la façon dont nous formons une communauté... Mes performances ont ainsi au fil des années de plus en plus adopté des apparences et des modalités directement empruntées à la vie courante, tentant de faire disparaître le théâtre, tout en conservant la suspension du jugement

qu'il rend possible. Créant des performances participatives, je m'efforce d'effacer la frontière entre la fiction et le réel dans l'espoir qu'une contamination s'opère ; que l'ouverture d'esprit que le théâtre génère puisse amener à des changements concrets de la réalité hors du théâtre, aussi ténus soient-ils. Un espoir bien idéaliste, dira-t-on, mais sans lui, je peinerai à trouver une raison de poursuivre ce travail.

À mesure que la catastrophe écologique se dévoile dans toute son étendue et révèle l'urgence et la profondeur des changements systémiques qu'elle impose (ou plutôt, à mesure que je m'éveille lentement à cette prise de conscience), le besoin de vérifier et mesurer les changements éventuels que mon travail artistique rendrait possibles se fait plus pressant. Pris par ce besoin de réalité, certaines questions se font impératives : qui est mon public ? À quel point la bulle artistique nous isole-t-elle de ce qui se passe de significatif dans le monde ?

Mon travail est-il véritablement utile ? Participe-t-il à un changement effectif, ou s'agit-il d'une fiction que je me raconte pour justifier mes efforts ? Faire des performances artistiques est-il véritablement la façon la plus efficace de contribuer à la transformation du monde dont notre survie dépend ?

nous imaginons le futur serait non seulement naïf, mais tout à fait irresponsable. Ce livre n'est pas seulement un texte de vulgarisation scientifique qui

dans la recherche d'un nouvel équilibre. Peu de temps après, je participais à la réunion fondatrice de la branche belge du mouvement international de désobéissance civile Extinction Rebellion (XR).

« Ce que XR tente de faire est plus ou moins la même opération que le théâtre, mais inversée : il s'agit d'amener les gens à prendre conscience que l'effondrement à venir, dont beaucoup espèrent encore qu'il soit une fiction, est, depuis longtemps déjà, bel et bien réel. »

Pratiquer la désobéissance civile implique d'accepter des conséquences telles que l'arrestation, les violences policières, les sanctions financières, la

surveillance policière, l'exposition publique, etc. Ce passage à l'action a représenté pour moi un défi personnel considérable, mais il a également offert une réponse tangible et directe à la perte de confiance en la stabilité d'un monde qui semble soudainement s'écrouler. Au niveau individuel, l'action directe est une façon d'échapper au déni et au cynisme, tout en aidant à ne pas sombrer dans la dépression. Plus généralement, le fait que XR ait été initiée ailleurs, ses débuts spectaculaires ainsi que la façon dont ses initiateur·rice·s l'ont, tel un code *open source*, offert à l'appropriation de quiconque,

POINT DE NON-RETOUR

Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie, par Pablo Servigne et Raphaël Stevens²⁹ possède une qualité majeure : ce livre parvient à confronter le·la lecteur·rice avec la réalité désastreuse de notre situation écologique actuelle, sans lui donner l'opportunité de détourner le regard. Aucun angle n'est arrondi, aucun faux espoir n'est suggéré : peu importe ce que nous, humains, entreprenons à partir d'aujourd'hui, la probabilité d'un effondrement prochain de nos sociétés thermo-industrielles modernes est désormais proche de la certitude. Ne pas prendre cette réalité en compte lorsque

nous rend une information complexe plus abordable, il s'agit également d'un manuel accompagnant celles et ceux qui réceptionnent ces mauvaises nouvelles, au long des différentes phases de chamboulement psychologique qu'une telle prise de conscience provoque. On n'est pas laissé·e seul·e pour chercher à comprendre comment traiter cette information difficile. Ce livre nous aide à résister au réflexe protecteur qui nous fait chercher le moyen d'évacuer cette information dérangeante à tout prix — que l'on considère cela un bienfait, ou une malédiction.

En ce qui me concerne, ce livre a touché droit dans le mille. Le lire a été un moment-pivot : me dérobant la terre sous les pieds il m'a forcé au mouvement,

²⁹ Pablo Servigne, Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Seuil, 2015.



Action de XR Londres le 18 mai 2020, pendant la crise du coronavirus : des milliers de chaussures d'enfants sont déposés sur Trafalgar Square pour appeler gouvernement à agir face à la crise climatique © XR

ont joué un rôle essentiel. Il est possible de prendre le train en marche et de passer à l'action sans devoir tout d'abord se confronter à la tâche difficile de définir soi-même une identité et une finalité qui soient à même de fédérer suffisamment de gens.

Dans ce contexte, pour la première fois, j'ai senti que mon passé et mes compétences d'artiste pourraient être véritablement utiles à quelque chose situé en dehors du champ des arts. Bien que cette transition se soit passée de manière plutôt rapide et qu'elle ait amené un changement d'environnement et de priorités assez radical, elle n'en a pas été abrupte pour autant. En effet, participer à la réalisation d'actions avec XR s'est révélé être une activité très similaire à la mise en scène de performances artistiques. Toutes deux appellent à une sensibilité étendue; une tentative de parler à plus qu'un seul niveau de notre être. Toutes deux travaillent indifféremment avec images, signes, symboles, sons, attitudes, temporalité, relations, situations, etc. dans le but de percer au travers des couches de nos normes et constructions sociales pour réveiller des aspects dormants, ou nouveaux de notre existence.

LE THÉÂTRE DE LA POLITIQUE

Lorsqu'il-elle achète son ticket d'entrée au théâtre, le-la spectateur-riche le fait dans l'espoir que la fiction qui lui sera présentée sera assez forte pour pouvoir y croire (fiction est entendue ici de façon très large, en tant que tout ce qui sera proposé au public, que ce soit une histoire, un dispositif d'interaction, un processus collectif, ou une chorégraphie), ou en d'autres termes, pour pouvoir y adhérer et abandonner les règles du monde extérieur le temps de la performance. Ce que XR tente de faire en rapport à la crise écologique est plus ou moins la même opération, mais inversée: il s'agit d'amener les gens à prendre conscience que l'effondrement à venir, dont beaucoup espèrent encore qu'il soit une fiction, est, depuis longtemps déjà, bel et bien réel.

Pour XR, tout comme pour le théâtre, arguments et informations rationnel-le-s ne suffisent pas. Le monde

politique contemporain semble de plus en plus faire appel au théâtre dans sa communication avec la population. Tous les moyens semblent bons pour flouter des notions telles que vérité et réalité et générer une version alternative et imaginaire du monde qui s'adapte mieux aux intérêts économiques dominants, au programme des partis politiques, ou encore, aux ambitions individuelles. En la matière, Donald Trump n'est pas seul à invoquer des faits alternatifs. Les déclarations du ministre-président flamand Jan Jambon à propos de demandeur-se-s d'asile utilisant leurs allocations de survie pour devenir propriétaires immobiliers n'est qu'un des

« Nous, artistes, passons notre vie à produire des fictions de toutes sortes. Ne devrions-nous donc pas logiquement être les mieux équipé-e-s pour nous rebeller contre le récit suicidaire dominant ? »

nombreux exemples dans lesquels des rumeurs, ou des inventions, sont amenées à jouer un rôle prépondérant dans le débat politique. Ici, tout comme au théâtre, la fiction, le truchement, le mensonge n'ont aucunement besoin d'être escamotés pour conduire à l'effet escompté. Le facteur d'amplification des médias relayant ces informations est suffisant pour les rendre effectifs. En de telles circonstances, faire face à l'urgence de l'effondrement écologique requiert la production d'un contre-récit à même de répondre à cette multi-dimensionnalité. Tout semble se passer comme si le spectre entier de l'expression humaine (émotions, poésie, images, musique, empathie,...) devait être mobilisé afin de pouvoir déconstruire l'ingénierie théâtrale des gouvernements et partis politiques actuels.

DE LA TRACTION DANS LE RÉEL

Nous, artistes, passons notre vie à produire des fictions de toutes sortes. Ne devrions-nous donc pas logiquement être les mieux équipé-e-s pour nous rebeller contre le récit suicidaire dominant auquel nous nous accrochons encore tou-te-s, bon gré mal gré, et avec tant de crainte?

Comme déjà évoqué plus haut, au jour le jour, l'activité physique et mentale exercée au sein d'XR ou dans ma pratique

artistique sont identiques à bien des égards. Pourtant le travail que j'effectue joue un tout autre rôle, tant pour moi que pour les autres personnes qui entrent en contact avec lui.

Dans son livre *Toward a Lexicon of Usership*, Stephen Wright suggère l'émergence de pratiques artistiques qu'il nomme déontologisées. Ces pratiques se « caractérisent plus que tout autre chose par l'échelle de leur opération: elles opèrent à l'échelle 1:1. Il ne s'agit pas de modèles réduits [...] de choses ou de services potentiellement utiles (le genre de choses qui pourraient bien s'avérer utiles si elles pouvaient seulement être arrachées au cadre stérilisant de l'autonomie artistique et autorisées à acquérir de la traction au sein du réel). [...] Les pratiques à l'échelle 1:1 sont tout à la fois ce qu'elles sont, et des propositions de ce qu'elles sont »³⁰.

Depuis un certain temps déjà, cette phrase de Wright résonne à mes oreilles: « le genre de choses qui pourraient bien s'avérer utiles si elles pouvaient seulement être arrachées au cadre stérilisant de l'autonomie artistique et autorisées à acquérir de la traction au sein du réel »... Concevoir et réaliser des actions de désobéissance civile avec XR n'est certainement pas de l'Art. En effet, si une action d'XR devait être perçue comme étant une opération artistique, cela affaiblirait considérablement son dessein activiste d'agir directement sur la réalité pour la transformer. En d'autres termes, même si une telle action devait être déclarée, ou perçue comme étant de l'Art, son autonomie artistique serait très rapidement (et brutalement) révoquée par la police, dès l'instant où l'action commencerait effectivement à interférer avec la réalité! Pourtant, action et opération artistique partagent beaucoup de leurs qualités, modes d'opération, effets et affects.

En octobre 2019, une action de désobéissance civile intitulée « Royal Rebellion » fut réalisée par XR à Bruxelles. À cette occasion, un millier de participant-e-s prirent position sur une route, bloquant le trafic pour y tenir des Assemblées Populaires: une multitude de groupes d'une vingtaines de personnes assises en cercle sur des chaises pour débattre des différents aspects de notre réponse à la crise écologique,

³⁰ Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, traduit par Christophe Meierhans

bit.ly/3eX9TJf



Les canons à eau arrosent les manifestant·e·s sur la Place Royale de Bruxelles pendant l'action de XR Belgium «Royal Rebellion», en octobre 2019 © François Dvorak

chaque groupe étant modéré par un·e facilitateur·rice qualifié·e. Rien dans l'activité ou l'attitude de ces groupes n'évoquait une défiance envers la loi. Seul leur positionnement au milieu de la route incarnait un véritable blocage. D'un côté, ces assemblées étaient de véritables assemblées populaires visant à impliquer un grand nombre de citoyen·ne·s dans de nouvelles formes de participation démocratique et à s'attaquer collectivement à de vrais problèmes. De l'autre, comme elles n'avaient d'évidence pas besoin d'être au milieu de la rue pour avoir lieu, les assemblées se tenaient là en tant que performance. Entreprendre le blocage d'une rue sous forme d'assemblée populaire au lieu de faire usage du vocabulaire classique (chaînes, barricades, sit-in, etc.) conféra à l'action une dimension poétique, visuelle et émotionnelle d'un tout autre ordre.

Durant l'action, la police libéra la chaussée en faisant usage d'une violence tout à fait démesurée, arrêtant tou·te·s les participant·e·s à coups indiscriminés de gaz lacrymogène, matraquage et canon à eau. Une image qui a largement circulé dans les médias montre le chef de police bruxellois Pierre Vandersmissen se tenant juste devant une des assemblées populaires, donnant ordre au

camion arroseur situé juste derrière lui de tirer directement sur le groupe de citoyen·ne·s paisiblement assis·se·s en cercle sur leurs chaises à quelques mètres de distance.

Cette image parle directement aux sens, bien mieux que tout communiqué de presse. Le jet d'eau des autorités est dirigé vers celles et ceux qui s'efforcent de sonner l'alarme, plutôt

que vers le feu lui-même. Cette scène n'a été anticipée par personne chez XR, et encore moins désirée. Pourtant, cette image est délibérément et minutieusement mise en scène. Le type de sensibilité, de soin et de volonté expérimentale investi dans la création d'une telle action est en tous points comparable à un processus de création artistique. Dans un même temps, de par sa capacité à intégrer l'intervention



Assemblées populaires sur la Place Royale de Bruxelles pendant l'action de XR Belgium «Royal Rebellion», en octobre 2019 © Birdy Photography

brutale de la police comme un élément de son propre récit, l'action est parvenue à exercer une bonne mesure de traction sur le réel.

LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS

La désobéissance civile est un jeu asymétrique où l'on part du principe que le pouvoir contesté est incommensurablement plus puissant. Par contraste, la manifestation traditionnelle (autorisée) serait plutôt une sorte de pétition incarnée, dont le bras de levier n'est autre que le nombre de participant·e·s. Les manifestations qui parviennent à provoquer un fléchissement radical du pouvoir sont généralement celles qui, passant outre l'autorisation, allient le nombre à la désobéissance, et contraignent les autorités à s'exposer en réagissant.

Un chiffre évoqué dans les recherches sur la désobéissance sociale de Erica Chenoweth indique que si 3,5 % de la population bravait l'interdiction, cela suffirait à faire capituler le pouvoir contesté³¹. Ce chiffre est à prendre avec précaution, car il a été utilisé de façon quelque peu excessive et hors-contexte par plusieurs mouvements de désobéissance civile, dont Extinction Rebellion. Toutefois, ces 3,5 % indiquent bien le rapport d'asymétrie de force dans lequel la désobéissance civile s'inscrit. Défier le pouvoir établi en rompant la loi qui nous tient à ses décisions est une contestation directe et frontale qui contraint tout gouvernement à réagir, indépendamment de la gravité réelle de la violation. Tolérer la désobéissance serait tout autant une prise de position de la part des autorités, car cela engage sa responsabilité et cautionne tacitement les revendications faites.

Pour XR — comme pour les autres groupes pratiquant la désobéissance civile —, agir dans l'espace public revient à forcer les acteurs du pouvoir à entrer en scène. Les médias, l'opinion publique, le gouvernement, les partis politiques, la police y sont les personnages par défaut jouant une pièce de théâtre d'improvisation. En organisant une action de désobéissance civile on soumet un scénario aux différents acteurs, l'enjeu étant de les contraindre à jouer leurs rôles respectifs, tout en leur laissant délibérément le soin d'inventer leurs propres répliques. Il n'y a pas de dramaturgie pré-écrite et c'est cette absence qui donne à la désobéissance civile son efficacité : personne ne pouvant avoir de certitude quant au dénouement, le jeu en vaut la chandelle, car changer quelque chose reste toujours de l'ordre du possible.

³¹ Erica Chenoweth, Maria J. Stephan, *Why Civil Resistance Works: The Strategic Logic of Nonviolent Conflict*, Columbia University Press, 2011.



La « Brigade rouge », créée par une compagnie de théâtre de rue de Bristol, propose des tableaux et des séquences mimées en *slow motion* pendant les actions d'Extinction Rebellion. « Le rouge symbolise le sang que nous partageons avec toutes les autres espèces », disent-ils. Ici lors d'une action de XR Londres en octobre 2019 © Sibylla Bam Bam

Dès lors que l'espace public est lui-même défini par un cadre légal faisant la distinction entre le commun et le privé, la désobéissance civile est à même de contester cet ordre des choses et de redéfinir l'espace public lui-même. Par exemple, en occupant une succursale de banque pour en dénoncer la politique d'investissement néfaste, on revendique l'espace privé des décisions commerciales comme devant être soumis au débat et à la décision publique. L'espace physique sert ici de levier d'activation d'un espace symbolique. C'est dans la façon dont tous les acteurs négocient les aléas causés par l'occupation de la banque que se joue le dénouement : qui prendra le parti de qui et par quels moyens ? Ici, comme dans le théâtre classique, tout le monde sait d'emblée comment l'histoire va se terminer : les occupant·e·s seront forcé·e·s de quitter les lieux et le cours normal des activités de la banque pourra reprendre. Tout se joue dans la manière particulière selon laquelle les événements seront conduits, tout dépend de l'éclairage particulier qui sera donné à cette séquence attendue.

La désobéissance civile n'est pas naïve, personne n'entretient l'espoir sérieux qu'une action isolée parviennent à renverser l'ordre établi. L'objectif poursuivi est de progressivement introduire du mouvement là où le statu quo bloque des changements nécessaires. Plus une action parvient à placer les tenants du pouvoir dans une situation de dilemme, plus on peut espérer susciter de mouvement. Ainsi, il est courant qu'une répression policière excessive des activistes se retourne contre le pouvoir politique qui l'a cautionnée, ce qui ménage alors une marge de manœuvre plus large aux activistes pour leurs prochaines actions.

Toutefois, la désobéissance civile vit aussi de la perspective d'un « grand soir ». La possibilité qu'à force de vibrations, de petit mouvement en petit mouvement, on puisse atteindre le point de bascule qui fasse tomber le Goliath. Car, comme évoqué plus haut, même si l'on connaît l'issue probable au jeu qu'une action met en mouvement, il s'agit tout de même d'une improvisation dans laquelle chaque acteur reste libre de ses choix, et où la complexité des relations qui

sous-tend la scène est telle qu'elle génère de l'imprévu.

ACTION PUBLIQUE

Une des caractéristiques des grandes actions menées par XR est que, bien qu'elles soient illégales, elles sont généralement annoncées à l'avance. Elles ne reposent pas sur un effet de surprise car elles sont organisées avec une transparence presque totale. La police en est avertie à l'avance, tout comme les médias. La raison, l'intention ainsi que le déroulement et les aspects pratiques tels que lieu et heure de l'action sont rendus publics dans les semaines précédentes. En particulier, le caractère illégal de l'action est décrit avec précision pour en souligner le caractère délibéré et mettre en évidence la conscience que les participant·e·s ont de leur acte. Les participant·e·s étant disposé·e·s à en supporter les conséquences, l'action peut ouvertement enfreindre la loi. D'une part, une telle déclaration d'intention constitue une défiance directe de l'ordre établi. Son autorité et la légitimité de ses décisions sont publiquement mises en cause, ce qui l'appelle à réagir. D'autre part, la prévisibilité de l'action met les autorités

en demeure d'élaborer une réponse dûment réfléchie qui l'expose beaucoup plus que de devoir réagir dans l'urgence. L'annonce préalable de l'action active la sphère publique en anticipation de l'action elle-même, via les médias, les interpellations des politiques, les polémiques éventuelles et les discussions qui en résultent. La temporalité de l'action ainsi que son exposition publique sont ainsi considérablement étendues. Ainsi, à la rigueur, même si aucune action ne devait se réaliser, elle deviendrait tout de même l'objet d'un débat public ouvert.

AGIR COMME SI NOUS ÉTIIONS DÉJÀ LIBRES

Bien que la désobéissance civile s'inscrive dans la réalité pleine de l'espace public, elle opère tout de même au niveau symbolique (à moins, bien sûr, que l'on ait affaire à l'un des rares véritables moments de rupture comme la chute d'un régime, l'abandon d'une loi, ou la fermeture d'une usine...). Occuper une mine de charbon et en empêcher le fonctionnement pendant une journée, comme le font les activistes de Ende Gelände en Allemagne est une intervention bien tangible qui a des répercussions économiques réelles pour les opérateurs de la mine, mais elle est peu susceptible par elle-même de mettre un véritable terme aux activités de la mine. Son arrêt temporaire reste un geste symbolique qui ne fait que pointer vers la possibilité de l'arrêt total. Toutefois, en réalisant une partie, même infime, de la finalité pour laquelle on se bat, une telle tactique permet de prendre le devant sur le pouvoir contesté. On n'est plus dans une position d'attente, car au lieu d'espérer que les autorités accèdent à nos demandes, on met ce qui est demandé directement en pratique. En d'autres termes, par préfiguration, la contestation participe déjà à la construction du monde auquel elle aspire.

La dernière des trois revendications centrales d'XR exige du gouvernement qu'il mette en place des assemblées citoyennes tirées au sort pour déterminer la manière dont notre société doit faire face à l'effondrement écologique. C'est exactement ce que met-

taient en pratique les participant-e-s de l'action « Royal Rebellion » décrite plus haut. Clairement, les assemblées qui se tenaient sur la route lors de l'action n'avaient aucune légitimité démocratique et leurs décisions n'avaient aucune forme de pouvoir législatif. En d'autres termes, ces assemblées pratiquaient l'art du « comme si », tout comme le font les enfants, tout comme nous le faisons tous et toutes encore au théâtre, se laissant porter dans l'imaginaire, sans être dérangé-e-s par la conscience éveillée du fait qu'il s'agit bel et bien d'une fiction. Liant désobéissance civile et préfiguration, il devient possible de confronter directement l'imaginaire avec les conditions de sa réalisation et d'entamer la frontière entre les deux. Faire « comme si » se retrouve sur un même plan de réalité que la répression policière, les déclarations politiques et les articles de journaux. Il s'agit, comme le dit David Graeber, contre l'apparente immuabilité du monde présent, « d'insister pour agir comme si nous étions déjà libres »³².

À l'heure où j'écris ces lignes les derniers préparatifs sont en cours pour la première grande action de désobéissance civile de XR en Belgique depuis le COVID-19. Dans moins d'une semaine, avec

« En réalisant une partie, même infime, de la finalité pour laquelle on se bat, au lieu d'espérer que les autorités accèdent à nos demandes, on participe déjà, par préfiguration, à la construction du monde auquel on aspire. »

l'action « Notre Avenir – Nos Choix ! », une cérémonie d'inauguration sera organisée pour rebaptiser un iconique gratte-ciel Bruxellois. Ce bâtiment, officiellement nommé « Finance Tower », abrite sous ce nom unique non seulement le ministère fédéral des Finances, mais également ceux de l'Immigration et de l'Asile, de la Santé ainsi que de la Mer du Nord : un état de fait bien évocateur de la logique qui guide les priorités gouvernementales à l'heure actuelle. L'action est annoncée publiquement depuis deux semaines, tout le monde étant averti de notre intention et la police se préparant déjà certainement à bloquer l'accès à la tour.

Seulement, deux jours avant l'action annoncée, les grandes lettres argentées formant le mot FINANCE sur la façade du gratte-ciel seront secrètement décrochées, y laissant visible uniquement le mot TOWER. Le jour

suivant, une lettre au gouvernement l'informerait que la disparition des lettres ne sera que temporaire, que d'autres lettres seront ramenées à l'occasion de la cérémonie pour remplacer le mot FINANCE par le mot RESILIENCE³³ et que les lettres originales seront restituées ultérieurement pour être exhibées dans un musée.

Cette action, bien que symbolique, préfigure ainsi d'un monde où l'acceptation de la réalité de l'effondrement écologique sera devenue une évidence et où l'assujettissement de tous les domaines de la vie collective à l'impératif économique sera une relique du passé. Nous ne savons pas si ce monde adviendra un jour, mais nous pouvons agir comme si c'était déjà le cas, avec toute l'insistance d'un radio-réveil par un matin difficile.

OUVERTURE

La demande que fait XR d'établir des Assemblées Citoyennes tirées au sort afin de déterminer comment faire face à l'effondrement écologique est un appel à la participation. XR ne revendique pas de solution particulière. Ses membres peuvent être pro-solaire, vé-

gan, pro-nucléaire, décroissant-e-s ou défenseur-se-s d'un capitalisme vert, ce qui les lie est une conscience éveillée de la réalité de la catastrophe écologique en cours, de la nécessité urgente d'un change-

ment drastique de nos modes de vie et, plus important pour notre propos actuel, un espoir placé dans la redécouverte du commun. Si, comme nous le montrent de manière flagrante toutes les inégalités sociales, raciales et économiques qui ravagent notre monde, nous ne sommes de toute évidence pas tou-te-s dans le même bateau, nous traversons tou-te-s la même tempête. La possibilité ténue de salut dont nous disposons réside dans notre capacité à y faire face ensemble. Ainsi, peu importent les solutions qui seront envisagées, elles ne pourront être une solution que si elles résultent de l'invention d'une nouvelle manière d'être ensemble en tant que société, qui soit hospitalière à tou-te-s

³² David Graeber, *Comme si nous étions déjà libres*, Lux, 2014.

³³ Sic, en anglais.



Action de XR Belgium à la Tour des Finances de Bruxelles en juin 2020 © François Dvorak

et à tous les aspects de chacun·e. La cause écologique est une cause de justice sociale et de démocratie.

XR part du principe que, bien que nous y tenons des places souvent inégales, nous faisons tou·te·s partie intégrante du système toxique que nous nous efforçons de changer. Dénoncer les coupables ne sera ainsi jamais suffisant. Il faudra également les intégrer à la solution. À ce titre, comme évoqué plus haut dans ce texte, l'identité XR peut être décrite comme open source. Aucun comité central n'est appelé à se prononcer sur la recevabilité de tel ou tel groupe ou de telle ou telle action comme pouvant se réclamer légitimement du mouvement. Toute personne, toute action est libre de se réaliser sous le nom d'XR, à la seule condition qu'elle respecte les 10 valeurs fondamentales du mouvement.

La participation est ainsi non seulement au cœur des revendications d'XR, mais elle est également le principe moteur de ses modalités d'action et d'organisation. Or, ici, tout comme au théâtre, la participation ne fonctionne que pour autant qu'elle soit transparente et équitable. Le clown choisissant au hasard un membre du public pour lui faire subir des misères sous les rires des autres spectateur·rice·s en est à ce titre le pire

exemple. Le contrôle est intégralement entre les mains de l'acteur qui fait usage de la marge de manœuvre qu'il donne à la personne volontaire malgré elle comme d'un générateur du matériau (la maladresse) dont il a besoin pour réaliser sa dramaturgie. Dans ce cas, la participation (si on peut l'appeler comme ça) vide le·la participant·e de ses moyens car les enjeux, les risques et la finalité ne sont pas partagés. Pour que la participation soit générative d'une dimension dépassant les intérêts et les capacités individuelles mises en jeu, elle doit être jouée cartes sur table.

La planification transparente des actions, en plus d'être un outil tactique de communication et de pression politique efficace, permet l'ouverture vers une mobilisation beaucoup plus inclusive. L'annonce d'une action fonctionne toujours aussi comme une invitation. Plutôt que d'être des performances spectaculaires conduites par de téméraires activistes, XR s'efforce de concevoir ses actions comme des dispositifs de participation. Malgré le caractère souvent tendu et potentiellement risqué de la désobéissance civile, l'idée est de concevoir l'action comme un espace d'hospitalité, un endroit où le plus grand nombre de personnes différentes puissent se sentir invitées. Il s'agit là du plus grand défi pour XR et, jusqu'à présent, c'est

un échec relatif. Bien que le mouvement brasse large et amène à travailler intensément ensemble des gens qui ne se seraient probablement jamais rencontrés autrement (jeunes adultes et retraité·e·s, famille bourgeoise et militant·e·s gauchistes, fonctionnaires et artistes...), il reste encore très majoritairement blanc et de classe moyenne. La désobéissance civile est évidemment beaucoup plus accessible pour qui jouit du privilège de la totalité de ses droits de citoyen·ne, dont la couleur de peau est garante du respect de ces droits et pour qui est économiquement et socialement en mesure d'y consacrer temps et énergie (garde des enfants, nuits passées au poste, paiement d'amendes, suites juridiques, formations, réunions d'organisation, etc.).

Ainsi, derrière la membrane de la bulle artistique que je pensais avoir à peine percée pour entrer en contact avec la réalité de la transformation politique et sociale, se dressent les parois transparentes de la multitude des autres bulles limitant la transmission des mouvements qui y sont générés. Pour XR, tout comme pour la pratique artistique, la possibilité de s'ouvrir, de créer des alliances fortes et d'articuler ses modalités d'action avec d'autres stratégies est le facteur décisif. Soit il sera alors effectivement

possible d'acquérir de la traction pour repousser la frontière de la fiction et gagner du terrain sur le réel en le transformant, soit nous nous retrouverons à nouveau confiné·e·s dans un espace privilégié qui, au lieu de changer le réel, risque de transformer la

désobéissance civile version XR en une forme de passe-temps pour classe moyenne progressiste qui, au lieu d'aplatir les privilèges et de créer la société plus juste et inclusive qu'elle appelle de ses vœux, se contentera de procurer de la bonne

conscience aux participant·e·s, résolvant ainsi pour eux·elles leur dilemme psychologique entre déni et dépression, renforçant de fait l'inégalité et les privilèges.

CM

Christophe Meierhans



Christophe Meierhans (Genève, 1977) développe un théâtre résolument engagé et souvent participatif. *Some use for your broken clay pots* engage le public à repenser les bases constitutionnelles de la démocratie, le cooking show anarchiste *Verein zur Aufhebung des Notwendigen – à cent guerres de la paix dans le monde* ainsi que *Fondo Speculativo di Provvidenza* (avec Luigi Coppola) font des spectateur·rice·s une communauté politique mettant en jeu leurs responsabilités individuelles. Il crée avec Ant Hampton *LA CHOSE* un workshop-performance automatisé qui engage les participant·e·s à la préparation d'actions disruptives...

Depuis 2019, Christophe Meierhans met sa pratique artistique au service de la cause écologique au sein du mouvement de désobéissance civile Extinction Rebellion. Il était artiste associé au Nouveau Théâtre de Montreuil de 2017 à 2018 et est artiste en résidence au Kaaitheater de Bruxelles pour la période 2017 à 2022.

CHAMPIGNONS, MARTINETS, CORAUX ET CHAUVE-SOURIS... QUAND LES ARTISTES TRANSFORMENT LE VIVANT. ENTRETIEN AVEC LAURANNE GERMOND

Pascal Le Brun-Cordier

Lauranne Germond, co-fondatrice de l'association COAL art et écologie, s'entretient avec Pascal Le Brun-Cordier pour nous présenter une dizaine d'artistes qui, chacun-e à sa façon, inventent de nouveaux territoires de l'art où s'entremêlent pratiques esthétiques, sciences du vivant, militantisme écologique, expérimentations individuelles et collectives, design ou savoir-faire ancestral... Ces créations qui s'ancrent dans des réalités concrètes et visent une transformation du réel, voient leur efficience s'exercer à différents niveaux, du diagnostic à la réparation symbolique, en passant par l'éducation ou l'amélioration des processus vivants. Mais ce sont surtout dans les processus mis en jeu, souvent collectifs, que la confrontation des techniques et des savoirs trouve son plein exercice et pousse à la mise en place de nouvelles organisations. La transformation du réel opère alors sur l'écosystème de l'art lui-même, et la transformation de ses modèles sociaux et économiques.

Pascal Le Brun-Cordier : Nous avons consacré le précédent numéro de *Klaxon* à des artistes qui œuvrent à la transformation des imaginaires du vivant, comme Thierry Boutonnier, lauréat du prix COAL Art et environnement en 2010 et avec qui tu travailles. Ce numéro-ci est consacré aux artistes qui cherchent à transformer non seulement nos représentations mais plus concrètement des situations, qu'elles soient écologiques, sociales, politiques. Quel regard portes-tu sur ces démarches qui relèvent de l'art action ou de l'artivisme ?

Lauranne Germond : La question de l'efficience est au cœur des problématiques de l'art écologique et tous les artistes engagé-e-s se la pose à un moment ou à un autre. Comment agir pour changer concrètement les choses ? Question difficile. Peut-on — doit-on — en tant qu'artiste dépasser le champ de l'imaginaire, du récit, du symbolique ? Comment mettre en adéquation ses convictions, ses terrains de recherche, ses engagements politiques et sa production plastique ? Comment surmonter les limites de l'action individuelle, mais aussi les obstacles financiers, législatifs ? Les ques-

tions environnementales sont systémiques et se jouent à des échelles sur lesquelles un individu seul a peu de prise. Évidemment, chaque petit geste compte — comme disent Lucy et Jorge Orta « 1+1 = 10 millions »³⁴ —, mais néanmoins les limites d'échelle de la pratique artistique peuvent être frustrantes. C'est un dilemme pour beaucoup d'artistes qui

³⁴ Lucy + Jorge Orta, couple d'artistes créant en duo depuis 1992, explorent des sujets sociaux et écologiques à travers une grande variété de supports : sculpture, peinture, photographie, vidéo, dessin, intervention éphémère et performance...



J'enherbe le monde, Amphores enterrées dans les vignes, Anthony Duchêne, 2020
© Anthony Duchêne

veulent agir par exemple sur la résilience d'un écosystème, la transformation de situations critiques du point de vue du vivant: les effets des projets sont souvent modestes au regard de l'ampleur du problème, et peuvent même sembler dérisoires. Cependant toutes ces démarches, même ténues, sont de véritables fabriques d'alternatives possibles, des micro-modèles dont la puissance réside dans ce rapport esthétique, poétique et symbolique au monde, sans cesse renouvelé.

PLBC: Parle-nous de celles et ceux qui s'y essaient...

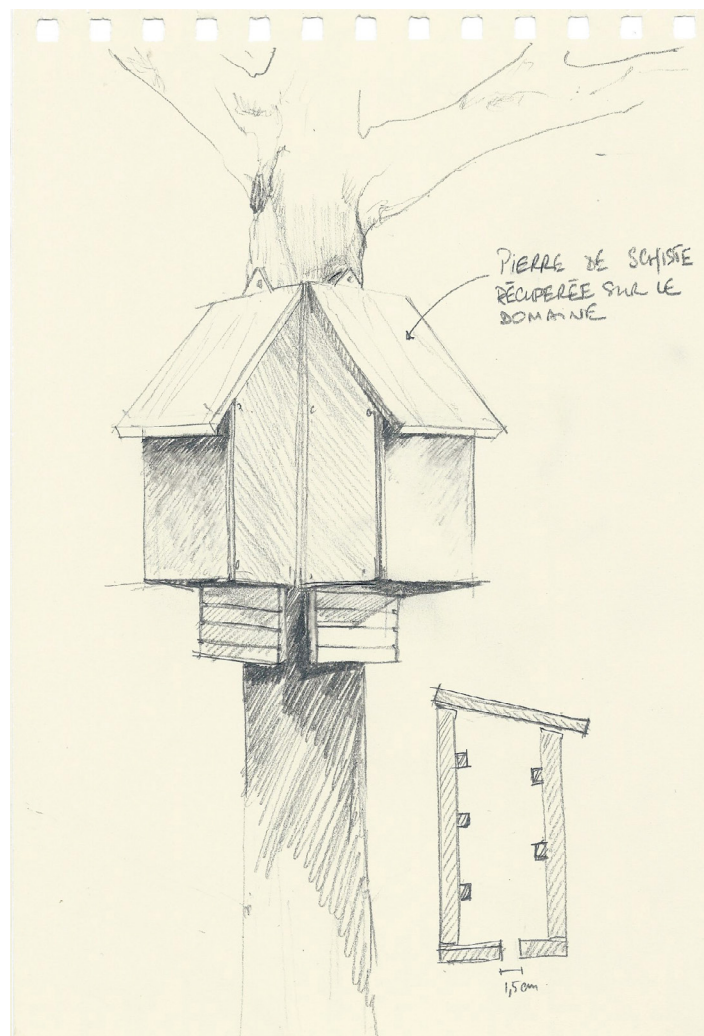
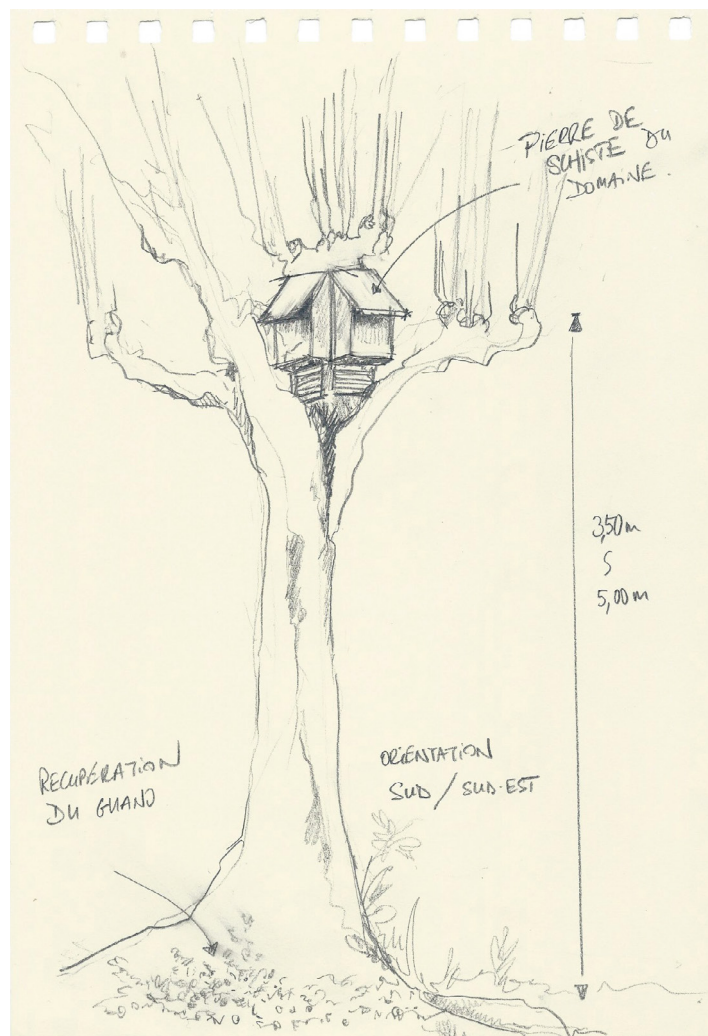
LG: Je pourrais par exemple présenter Anthony Duchêne, artiste nommé pour le prix COAL 2020. Il travaille avec des vigneron·ne·s-paysan·ne·s opposé·e·s aux diktats de l'agriculture moderne, désireu·x·ses de maintenir, préserver et développer l'équilibre de la nature en refusant les intrants chimiques. L'enjeu de son projet: comment des installations in situ peuvent favoriser des nouvelles techniques en permaculture qui aident la production de ces vigneron·ne·s, en apportant des services éco-systémiques identifiés par des scientifiques.

Pour son projet *J'enherbe le monde*³⁵, il réalise avec des vigneron·ne·s-paysan·ne·s des œuvres plastiques aux formes assez inattendues mais aussi des installations implantées dans leurs vignes afin de rendre visible et palpable leur rôle dans la préservation et le développement de la biodiversité. Il part d'études scientifiques, de savoir-faire paysans et d'expérimentations.

Au Domaine Ledogar dans les Corbières, il utilise la diffusion sonore pour stimuler les défenses immunitaires des vignes et les soigner naturellement contre les attaques de champignons sans avoir recours à la chimie. Il travaille à écrire des partitions musicales qui suivent le rythme du développement de certaines enzymes, sur des fréquences émises lors de la synthèse de protéines par le biais d'acides aminés.

Au Domaine Léon Barral (Faugères), il crée une œuvre pouvant accueillir et fidéliser les chauves-souris qui vont pouvoir, à leur tour, fertiliser naturellement les sols et lutter naturellement contre le ver de la grappe.

³⁵ bit.ly/3glXkc3



Œuvre visant à attirer les chauves-souris afin de lutter naturellement contre le ver de la grappe, Croquis de repérage, Anthony Duchêne © Anthony Duchêne

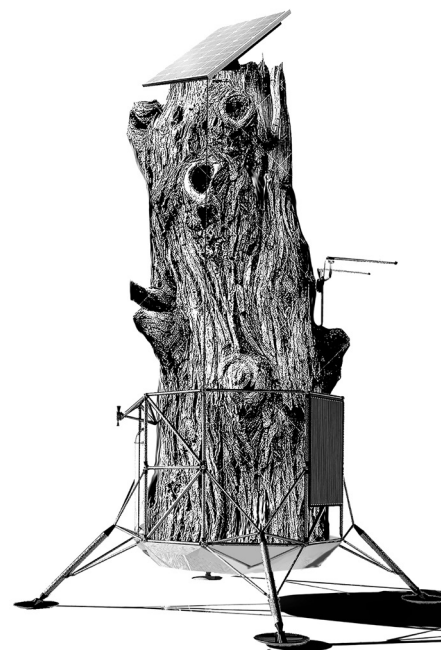
Dans un autre domaine en Catalogne, il projette de fabriquer des amphores de vinification en argile issue du terroir même, afin d'élaborer un vin typiquement endémique et mettre un terme à l'exploitation des chênes pour la réalisation des barriques. Ces amphores sont pensées à la fois dans leur dimension esthétique et fonctionnelle. Il explique qu'il y a toujours eu « une forme ludique et imaginaire dans [son] travail. Mais aussi une inspiration médiévale, puisque cette période et sa représentation sont empreintes de ruralité; aspect qu'[il] souhaite défendre dans [sa] démarche esthétique, attentif aux valeurs des pratiques ancestrales qui tendent à revenir. »

Anthony Duchêne a d'un côté une production plastique relativement classique, il dessine, il fait des objets d'art, et de l'autre ces pratiques in situ, en dialogue avec ces vigneron-ne-s, qui ne sont pas diffusées. Sa démarche part du réel et des besoins des agriculteur-ric-e-s, il veut apporter des solutions à des problèmes concrets.

PLBC: Victor Remère³⁶, autre artiste nommé pour le prix COAL 2020, travaille lui avec des militaires...

LG: C'est un travail en cours, qui m'intéresse particulièrement dans ses intentions. C'est un artiste qui veut sortir des cadres institutionnels de l'art, travailler là où l'art n'est pas, dans des modes de collaborations inattendus, ici en l'occurrence avec la Marine nationale autour de terrains militaires sanctuarisés qui se révèlent être de formidables réserves de biodiversité, représentant un intérêt majeur pour la préservation de la flore et de la faune, car extraits de la pression foncière, inaccessibles au public, protégés pour des raisons militaires.

Il imagine que ces territoires indemnes de toute présence intrusive de l'homme depuis 150 ans puissent devenir des modèles d'éco-gestion et un terreau favorable pour y faire germer de nouvelles stratégies de défense, mais ici au service de la biodiversité. Il part à la découverte de ces lieux, notamment ceux de la presqu'île de Saint-Mandrier, dans la rade de Toulon où il crée, en coopération avec la Marine nationale qui les gère, des « zones-laboratoires » croisant recherches scientifiques, pratiques artistiques et savoir-faire agricoles au service de la préservation du vivant.



Elec-Tronc, Étude de formes sur les ruches pour les « zones-laboratoires » de Saint-Mandrier-sur-Mer, Victor Remère, 2020
© Victor Remère



Un mouton portant un prototype de collier bionique, Fernando García-Dory © Bionic Sheep project & Shepherd School / Fernando García-Dory

Il souhaite notamment installer des ruches sauvages connectées, conçues comme des objets artistiques, scientifiques et artisanaux. Un système d'observation du comportement de la ruche en temps réel lui permet de suivre l'évolution de l'écosystème. Pour ce volet du projet, il coopère avec un autre artiste, également très engagé dans l'action, Olivier Darné, apiculteur et créateur de la Ferme urbaine Zone Sensible à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis).

Le cœur de son projet consiste à affirmer qu'une intervention artistique peut préserver son autonomie et garder sa spécificité, en échappant aux espaces protégés des institutions, en surgissant là où elle est la moins attendue, tout en conviant à sa réalisation celles et ceux qui sont généralement les plus éloigné·e·s des pratiques de l'art contemporain qu'il appelle « *les indemnes de l'art* ».

Lorsqu'on lui demande de qualifier son engagement environnemental en tant qu'artiste et citoyen, il nous répond : « *Je fais ma part !* », comme le colibri de la fameuse légende amérindienne.

Je pourrais également parler de Fernando García-Dory³⁷, un artiste espagnol qui a notamment créé une école de berger·ère·s dans les Asturies et est très investi dans la transmission et la défense du pastoralisme. Son objectif est de permettre la survie et la reconnaissance de ce mode de vie et d'apporter des solutions concrètes aux problèmes rencontrés par les berger·ère·s, notamment via les technologies : il a par exemple créé un système de colliers pour les moutons émettant un ultrason qui repousse les loups et un GPS pour être facilement localisable. Sa pratique en tant qu'artiste se manifeste en partie par un activisme pour la revalorisation des zones rurales, comme laboratoires de nouveaux modèles sociaux, économiques, artistiques et durables. Avec son projet *Campo Adentro*, il fait partie de notre réseau européen La table et le territoire, sur les nouvelles pratiques artistiques autour de l'alimentation et de l'agriculture. Pour moi, il est dans le même mouvement que Victor Remère : leur enjeu, c'est de faire tomber les barrières entre les univers, de remettre de l'ingéniosité, de la créativité à des endroits inattendus. C'est là que la dimension artistique s'exprime : non dans

une logique de production d'objets — pour ceux·celles qui attendent des formes plastiques ce sera toujours un peu décevant — mais dans l'esprit de la sculpture sociale de Joseph Beuys.

PLBC : Également engagée dans la ruralité, il y a aussi Suzanne Husky³⁸.

LG : Oui, une artiste qui éprouve également ce dilemme personnel entre produire des œuvres d'art et atteindre une efficacité dans sa pratique et son mode de vie. Elle a beaucoup navigué d'un univers à l'autre, dans des milieux alternatifs à San Francisco ou dans le Gers. Aujourd'hui elle est très investie dans un projet avec Starhawk sur l'intelligence des plantes. Et depuis un an, elle a décidé d'être dans des formes plus concrètes d'engagement en se réinstallant dans son village natal à Bazas, commune de 4 700 habitant·e·s en Gironde, et en y créant un projet qui s'appelle la *Pharmacie*. Formée à l'herboristerie, elle cherche à la fois à raviver la connaissance des plantes, mais aussi une histoire locale :

³⁷ bit.ly/30ISR3s

³⁸ bit.ly/33piYly



Douceurs de fleurs, Céramique, Suzanne Husky, 2018 © Suzanne Husky



Sans titre, Céramique, Suzanne Husky, 2019 © Suzanne Husky

celle des femmes guérisseuses, très présentes autrefois sur le territoire, qui avaient une parfaite maîtrise de la médecine par les plantes, mais qui ont été complètement effacées de l'histoire, par la médecine moderne masculine et soutenue par l'Église. Son jardin de plantes médicinales aura une vocation artistique, de formation, de réflexion sur l'éco-féminisme et l'intelligence des plantes... Et elle vient par ailleurs d'être élue au conseil municipal de sa ville ! Un projet transformatif et polymorphe donc.

PLBC: Nous avons évoqué plusieurs projets agricoles. Des artistes s'engagent également dans des créations transformatives impliquant des animaux ?

cette année. Elle part d'une histoire fascinante qui s'est déroulée à la fin des années cinquante dans la Chine de Mao Zedong. On reprochait alors aux moineaux de dévorer les grains de riz au moment des semis. Ayant constaté que ces oiseaux ne pouvaient voler plus de deux heures et demie d'affilée sous peine de mourir d'épuisement, il a été décidé d'orchestrer une grande campagne d'extermination des moineaux : pendant trois jours, jeunes et vieillards, hommes et femmes, sont sorti-e-s dans la rue et dans les champs, armés de drapeaux, de gongs et de lance-pierres, pour détruire les nids, casser les œufs et empêcher les oiseaux de se poser. Ce fut un grand carnaval diabolique. Dix millions de moineaux ont péri dans cette opération. Mais l'année suivante, les récoltes ont été presque

entièrement détruites par les insectes, privés de leurs prédateurs.

Le projet *Moineaux* d'Éléonore Saintagnan consiste à rejouer cette sorte de bacchanale hystérique, mais pour créer cette fois un rituel carnavalesque destiné à expier nos fautes humaines passées et rendre hommage aux liens d'interdépendance entre les hommes-femmes et les moineaux. Un film mêlera des images tournées en couleurs et des archives en noir et blanc reconstituant notamment cette fameuse campagne de Mao Zedong, fable cruelle qui nous parle de la folie exterminatrice des humains. Une histoire ancienne mais qui résonne avec notre époque qui voit la disparition progressive de la biodiversité. Comme on sait, les oiseaux disparaissent de notre planète à une vitesse extraordinaire. La

« L'enjeu : faire tomber les barrières entre les univers, remettre de l'ingéniosité, de la créativité à des endroits inattendus. C'est là que la dimension artistique s'exprime : non dans une logique de production d'objets – pour celles-celles qui attendent des formes plastiques ce sera toujours un peu décevant – mais dans l'esprit de la sculpture sociale de Joseph Beuys. »

LG: Oui, avec des oiseaux notamment, les moineaux et les martinets. Je vais commencer par vous parler d'Éléonore Saintagnan³⁹, qui a eu une mention spéciale du jury du prix COAL

population des moineaux a par exemple chuté de 95 % en trente ans.

L'artiste agira aussi concrètement pour la préservation des moineaux à travers la réalisation collective d'œuvres et de nichoirs en céramique destinés à l'espace public, par la recréation de recoins et d'anfractuosités dans les murs où ils pourront nicher, et via la mobilisation de jeunes et d'artistes en lien avec des associations et des scientifiques pour favoriser la réintroduction de l'espèce en ville.

Martine Feipel & Jean Bechameil⁴⁰, elle et lui, travaillent avec et pour des martinets. Il-elle ont obtenu un prix COAL spécial pour leur projet *Cité d'Urgences – Apus Apus* avec la Fondation François Sommer. Il-elle cherchent à offrir des logements dédiés aux espèces menacées par la raréfaction ou la destruction de leur habitat naturel par l'étalement urbain et la densification

³⁹ bit.ly/2XmfUcv

⁴⁰ bit.ly/39PISrn



Moineau, Roseau et papier mâché, Éléonore Saintagnan, 2020 © Éléonore Saintagnan



Cocoon Bench, Résine d'abeille, cocons de ver à soie, pieds en chêne brûlé et vernis à la résine d'abeille, Marlène Huissoud, 2017 © Collection permanente du CNAP

de l'espace rural autour des agglomérations. Les martinets sont particulièrement concernés par ce phénomène. Cet oiseau migrateur, symbole de la liberté de se mouvoir au gré des saisons, identifiable par ses cris stridents et ses impressionnantes poursuites dans le ciel, que l'on peut suivre au début de l'été, a évolué aux côtés des humains et s'est habitué au cours des siècles à utiliser les anfractuosités des murs de pierres et de mortier des maisons pour y établir ses nids. Mais l'architecture contemporaine, notamment lors des ravalements, a supprimé la plupart des failles et brèches qu'ils utilisaient pour ne laisser que des surfaces lisses et impropres à la nidification.

Feipel et Bechameil proposent, dans les Ardennes, une région rurale où l'espèce a quasiment disparu, de montrer qu'il est possible, en partant du bâti existant et en travaillant dans la durée, de réunir les conditions d'un retour de cet oiseau migrateur. Via une collaboration avec des scientifiques et les habitant·e·s eux·elles-mêmes, il·elle veulent créer de nouvelles anfractuosités dans des murs existants, pensées comme des œuvres à part entière. Il y a également un travail de création de bandes sonores qui pourraient attirer les martinets dans les endroits où ils seraient susceptibles de se nicher et aussi de nichoirs étonnants, parfois en forme de pieds, de morceaux de corps...

PLBC: Existe-t-il aussi des projets artistiques à destination des insectes, dont le taux d'extinction est vertigineux, huit fois supérieur à celui des autres espèces animales ?

LG: Oui, on pourrait citer le travail de Marlène Huissoud⁴¹, artiste designer qui crée du mobilier urbain destiné aussi bien aux humains qu'aux insectes. C'est un travail de design urbain sur la forme, sur la matière, les usages, compatible avec les besoins des humains et fait pour être habité par des insectes. L'abri, le nichoir même si c'est un objet basique un peu tarte à la crème qu'on retrouve dans tous les programmes d'écologie citoyenne, est intéressant à revaloriser. Ça a du sens de lui donner plus de profondeur à travers des projets plus complexes qui vont au-delà de la fabrication d'objets. Ces petits gestes un peu simplistes, facilement dénigrés, ont malgré tout beaucoup d'effet.

⁴¹ bit.ly/3fpL8pg

PLBC: Peux-tu nous parler de Jérémy Gobé⁴², un artiste qui veut contribuer à sauver les barrières de corail dont on sait que plus de la moitié est menacée par les activités humaines ?

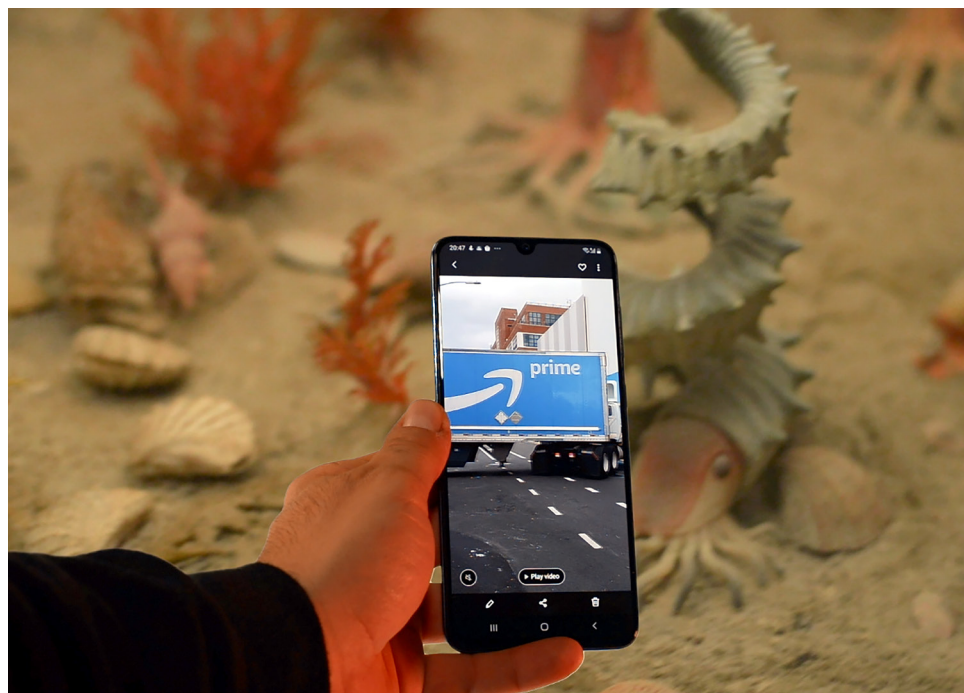
LG: Jérémy Gobé travaille sur des prototypes de nurseries pour coraux. Il a découvert qu'il était possible de

développer du corail en se servant de dentelle comme substrat. C'est après avoir découvert des proximités entre le « point d'esprit », motif traditionnel de dentelle au fuseau, et la structure du squelette du corail, qu'il a décidé de développer son projet Corail Artefact⁴³, au croisement de la science, de l'art et de l'industrie. Il a créé une en-

treprise, un fonds de dotation, pour sortir des contraintes inhérentes à son statut d'artiste et développer cette dentelle corail à échelle réelle. Des tests vont prochainement débiter dans une île des Philippines, grâce au soutien d'un mécène privé.



Tests de substrats pour anémones, fixées sur de la dentelle, Jérémy Gobé © Corail / Artefact



Center for Studies of Ocean Floor as Ceiling, Vidéo immersive, Ioannis Koliopoulos & Paola Palavidi, 2020 © Hypercomf

PLBC: Sous l'eau, il y a aussi le travail étonnant de ce collectif grec, Hypercomf⁴⁴.

LG: C'est un collectif de design spéculatif qui prend la forme d'une entreprise fictive créée en 2017 par les artistes Ioannis Koliopoulos et Paola Palavidi. Il-elle vivent en Grèce, à Tinos. Leur sujet, ce sont les grands fonds marins et le plancher océanique inexplorés, dont les écosystèmes abriteraient deux millions d'espèces encore inconnues et pourraient nous révéler les mystères de l'origine de la vie. Pour s'emparer de la problématique des plastiques marins qui menacent aujourd'hui cet écosystème, et traiter de la question de la responsabilité des

⁴² bit.ly/2PgT4yB

⁴³ bit.ly/33piYIy

⁴⁴ bit.ly/3k5hCIT

pollutions des eaux internationales, il-elle ont imaginé cette entreprise fictive, le Center for Studies of Ocean Floor as Ceiling qui, sous la forme d'un récit imaginaire, promeut des solutions inventives, créatives et fonctionnelles, et notamment des objets recyclés réalisés à partir de plastiques récupérés lors du nettoyage des plages. Leur projet mêle donc un travail de nettoyage concret des plages et de mise en communauté des peuples littoraux. Il-elle essaient de s'associer avec d'autres îles, et développent en même temps un récit fictionnel, produisent des films, des installations, des objets en série, créent des activités éducatives, des événements, des ateliers afin de promouvoir un système de production circulaire basé sur le réemploi des matières synthétiques et l'union des communautés maritimes engagées dans la préservation des écosystèmes marins.

PLBC : Tous ces projets sont récents et même pour plusieurs d'entre eux en cours de production. Je souhaitais que l'on évoque un projet artistique transformatif qui a marqué l'histoire de l'art écologique, les 7 000 Chênes de Joseph Beuys, que nous présentons d'ailleurs au début de ce numéro. Avec cette action à la fois concrète et symbolique, il voulait « donner l'alarme contre toutes les forces qui détruisent la nature et la vie ».

LG : Ce que je trouve intéressant c'est que, 40 ans après, ce projet reste une référence. C'est une action emblématique, qui n'a jamais été véritablement dépassée. Certes, on reste

sur une efficacité modérée : 7 000 arbres, c'est peu au regard de ce que font aujourd'hui des centaines d'associations qui plantent des milliers d'arbres chaque jour à travers le monde. Mais Beuys a su créer un jalon, un repère symbolique nécessaire dans la construction de cette lutte collective.

PLBC : Qu' observes-tu dans l'évolution des pratiques d'art écologique ?

LG : Je pourrais mettre l'accent sur des projets portés par des artistes qui induisent une transformation de leur mode de vie et l'avènement de nouvelles organisations, comme on l'a vu

« Travailler avec le vivant, la biodiversité, l'hommage au monde sauvage, les relations inter-espèces, permet un rapport direct et fécond avec la matière, le sensible, l'émotion, la spiritualité... »

avec Suzanne Husky, qui s'éloigne d'une pratique classique de l'art pour mettre en adéquation son mode de vie et ses idées, avec un système économique, un réseau social, etc. Cette adéquation entre pratique artistique et engagement concret est de plus en plus prégnante dans la jeune génération. On l'observe avec l'émergence des collectifs d'artistes, des communautés, des *artist-run space*⁴⁵, modèle basé sur la mutualisation, et la contestation du modèle économique unique, celui du marché de l'art. Ici, la transformation opère sur l'écosystème de l'art lui-même, et la transformation de ses modèles sociaux et économiques. Si on fait la synthèse de ce qu'on s'est dit, face à la complexité du sujet et aux

limites qui s'imposent à l'artiste, limites d'échelle mais aussi limites économiques ou législatives, l'engagement passe par un retour au coopératif, à l'union, au partage des savoir-faire entre artistes, scientifiques, pay-sanne-s notamment.

L'autre champ émergent est celui du lien au vivant, qui historiquement, est très ancré dans l'histoire de l'art. S'il est difficile en tant qu'artiste de se confronter à des champs industriels comme celui de l'énergie ou des transports, travailler avec le vivant, la biodiversité, l'hommage au monde sauvage, les relations inter-espèces, permet un rapport direct et fécond avec la matière, le sensible, l'émotion, la spiritualité...

Parallèlement ou en lien, il y a une scène très active dans le champ des arts dits numérique, des technologies, des *cultures makers*, qui démocratisent l'accès aux informations. Je pense aux compteurs Geiger pour smartphone de Lise Autogena et Joshua Portway⁴⁶, par exemple, ou encore aux artistes qui mettent des technologies numériques au service d'écosystèmes, comme Victor Remère avec ses ruches connectées.

Entretien réalisé par Pascal Le Brun-Cordier en juin 2020.

⁴⁵ Littéralement : espace géré par des artistes. Il s'agit souvent de galeries exploitées par des artistes, par opposition aux galeries publiques et privées.

⁴⁶ bit.ly/3hVS0fV

COAL

L'association COAL art et écologie a été créée en France en 2008 par des professionnel-le-s de l'art contemporain, de l'écologie et de la recherche dans le but de favoriser l'émergence d'une culture de l'écologie. Dans un esprit pluridisciplinaire, COAL mobilise les artistes et les acteurs culturels sur les enjeux sociétaux et environnementaux en collaboration avec des institutions, des ONG, des scientifiques et des entreprises, et soutient le rôle incontournable de la création et de la culture dans les prises de conscience et les mises en œuvre de solutions concrètes. COAL conçoit et organise des expositions d'art contemporain et des événements culturels sur les enjeux de la transition écologique, soutient les artistes par l'accompagnement artistique et l'aide à la production et contribue à la transformation des territoires avec son Laboratoire de la culture durable. Chaque année, le Prix COAL Art et Environnement permet de valoriser l'action de nombreux artistes.

bit.ly/33g1n60

Lauranne Germond



Lauranne Germond, historienne de l'art et commissaire d'exposition, est co-fondatrice de l'association COAL qu'elle dirige depuis son origine en 2008 aux côtés de Loïc Fel et Clément Willemin. Diplômée de l'École du Louvre en Histoire de l'Art et Muséologie, elle s'est spécialisée dans l'art contemporain en relation avec la nature et l'écologie. Elle assure depuis sa création la direction artistique du Prix COAL Art et Environnement et est à l'origine de près d'une cinquantaine d'expositions d'art contemporain et d'événements culturels autour de la transition écologique pour d'importantes structures culturelles partout en France (Biennale d'Anglet, Société du Grand Paris, Condition Publique, UNESCO, La Villette, La Gaîté Lyrique, FIAC, Domaine de Chamaranche, Muséum national d'Histoire naturelle, Musée de la Chasse et de la Nature, Berges de Seine, CEAAC, Halles aux Sucres, programmes de territoire Nature in Solidum pour le parc naturel régional du Haut-Jura...). Elle participe à la connaissance et à la diffusion de la thématique via de nombreuses prises de parole et l'orchestration des programmes européens et des nombreux ateliers et conférences portés par COAL. Elle a auparavant été associée et co-directrice du magazine *NUKE*, l'autoportrait de la génération polluée.

© DR

ARCHITECTURES DE L'HOSPITALITÉ

CONVERSATION ENTRE CAMILLE DE TOLEDO ET SÉBASTIEN THIÉRY

Au fil de cette riche conversation entre l'écrivain Camille de Toledo, auteur des *Vies pøtentielles*⁴⁷, et Sébastien Thiéry, chercheur, auteur et fondateur du PEROU, Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines, se dessine une certaine manière de penser l'architecture, la ville et la politique, et un certain art de l'action – pour inventer « une politique des hospitalités » et « faire s'amplifier à même le territoire ce à quoi aujourd'hui nous pouvons dire oui ».

Camille de Toledo: J'aimerais que l'on parle d'architecture de l'hospitalité, des hospitalités. Une architecture du grand accueil, un accueil à ce qui est là, à ce qui advient, à ce qui veut advenir. Un accueil aussi à des puissances d'agir, à des pouvoir être, aux puissances qui sont là, autour de nous, dans le présent. Je crois

que j'ai aussi voulu t'entendre sur cette architecture des hospitalités parce que finalement une ville, avec toutes ses architectures, c'est une forme d'écriture. Une écriture entrelacée, à la fois spontanée et organisée, inconsciente et consciente. C'est donc aussi depuis ce lieu-là de l'écriture, d'une conception

étendue de l'écriture, que je suis heureux de dialoguer avec toi. Je commencerais, si tu veux bien, cette conversation avec une histoire qui aura, je crois, pas mal d'échos avec ce qui nous attend.

⁴⁷ Camille de Toledo, *Vies pøtentielles*, Seuil, 2010.



L'Ambassade du PEROU dans le bidonville de Ris-Orangis, construite avec l'architecte Julien Beller et le designer Malte Martin © Malte Martin



Construction de l'Ambassade du PEROU dans le bidonville de Ris-Orangis © Chloé Bodart

Nous sommes dans les années 90, je vis alors à Calcutta en Inde (on écrit depuis quelques années Kolkata). Et j'habite sur une grande avenue qui se nommait «la Lower Circular Road». Longeant les trottoirs, je passe tous les jours devant des cabanes de fortune. Ces cabanes sont composées de toits de toile, de quelques tréteaux de bois, de rebuts arrachés aux poubelles de la ville... et je pense alors avec un esprit de moderne. Je sens une sorte de scandale grandir en moi : que fait la ville, je

me dis, que fait la municipalité pour ces habitant-e-s qui sont là, dans la rue, qui viennent pour la plupart d'États très pauvres de l'Inde, notamment du Bihar? J'ai alors, je crois, cette réaction «d'aménageur», ce réflexe que l'on a, qui découle d'une longue tradition de planification urbaine : pourquoi personne ne s'occupe de reloger ces familles? À cette époque, le gouvernement du Bengale était d'obédience communiste. Le scandale était donc redoublé par cette non prise en charge,

de la part d'institutions se revendiquant du marxisme. Au bout de quelques semaines, je rencontre un journaliste qui travaille dans le quartier. Et je lui fais part de mon étonnement : comment est ce possible, pourquoi n'y a-t-il pas dans cette ville, qui est par ailleurs communiste, de planification urbaine? Pourquoi ces gens qui vivent là, dans la rue, ne sont pas pris en charge et relogés? Or, ce journaliste, à ma grande surprise, me répond qu'il faut, à Calcutta, *abandonner* cette vue d'aménageur, de moderne, de planificateur. Il me dit que, dans cette ville, il faut apprendre à *renoncer*. On ne peut comprendre Calcutta, me dit-il, qu'en acceptant cette idée que ce qui semble provisoire est, en fait, pérenne ; que ce qui est là vit et pousse comme des herbes folles, sans qu'il soit possible d'organiser quoique ce soit. Il finit par me dire : *« C'est la vie, le politique n'y peut rien »*. Dans nos échanges, tu m'as écrit : *« Pour moi, le visible et l'invisible, comme le temporaire ou le pérenne sont de fausses binarités. Ces états peuvent se trouver en continuité, se succéder, se prolonger, venir et revenir sur le trajet d'une même existence. La question est plus : que rendre présent, dans quelle mesure et intensité le visible et l'invisible peuvent s'épauler ? »*



Sébastien Thiéry: Merci, Camille. À t'écouter, me revenait en mémoire un autre voyage qui est aussi un commencement ou une forme d'initiation d'une certaine manière. C'était le 3 avril 2013, alors que des machines détruisaient des baraquements qui composaient ce qu'on appelle un bidonville à Ris-Orangis à 40 km au Sud de Paris, dans le département de l'Essonne. Avec le PEROU, le Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines⁴⁸, association que j'avais créée auparavant avec Gilles Clément, nous travaillions là depuis quelques mois, en conflit avec les pouvoirs publics évidemment, mais non sans parvenir à construire dans la brèche. Malgré ce travail, la destruction avait été programmée suite à un arrêté municipal (sur lequel nous avons d'ailleurs beaucoup travaillé par la suite), qui fut donc mis en œuvre ce petit matin du 3 avril. Nous étions alors sur le terrain pour documenter, pour comprendre, pour essayer de tout comprendre, y compris l'art et la manière de détruire un bidonville⁴⁹. J'étais en lisière avec Adela. Adela est une femme qui habitait là, avec son mari Georges et ses

deux enfants Ricardo et Dolari, dans une baraque située à l'entrée de ce bidonville qui donnait sur la nationale 7, la dite « nationale des vacances ». Adela avait sa main sur mon épaule, j'avais mon bras autour de sa taille et nous regardions les machines silencieusement, les gesticulations des CRS, le vacarme. À un moment, elle se tourne vers moi, émue, et me demande: « *Mais pourquoi détruisent-ils les arbres?* ». Alors que je ne voyais que les baraques détruites, et en particulier le lieu de vie de la famille d'Adela, elle ne

bidonville aux yeux d'Adela, c'était l'arbre qui ne pouvait pas repousser. Mais la vie des constructions matérielles n'était que suspendue un temps et allait reprendre quelques jours plus tard.

Si je devais donc en déduire une idée de l'architecture, comme tu m'y invites, je m'y risquerais en suivant ce que nous ne savons pas voir, et que les mots d'Adela faisaient apparaître. À savoir donc que malgré le vacarme des machines de tous les diables (nous avons chiffré ce vacarme

au CRS près, et il en coûte donc à la collectivité à peu près 120000€ pour la destruction d'un tel bidonville!), le vif de ce que nous habitons demeure. Et ce ne sont pas les murs construits qui sont porteurs de l'habitat, mais les relations entre les êtres vivants. Ce qui n'avait pas

« Au même titre que la littérature, c'est ce qui dans le texte s'entend mais ne se trouve pas dans le texte, le champ de l'architecture s'étend bien au-delà du bâti, embrassant l'épaisseur des relations, fragiles et sensibles, qu'il faut, en tant qu'architecte, savoir reconnaître, cultiver, construire. »

Sébastien Thiéry

comprenait pourquoi on détruisait les arbres. Quelques semaines plus tard, Adela, Georges, Ricardo, Dolari s'étaient réinstallé-e-s 500 mètres plus loin, dans un nouveau bidonville, et m'accueillaient un verre à la main et avec un grand sourire. C'était reparti. Finalement ce qu'il y avait de vif et vivace, vital dans le

été entamé une seconde, c'était l'épaisseur des relations sédimentées dans les gestes, les bras et le sourire d'Adela, dans l'art et la manière de se rapprocher, de tenir les un-e-s aux autres. Seule la destruction d'un arbre avait menacé nos édifices. Voilà qui me paraît très important: considérer ce que ce déplacement peut nous faire voir de ce qui est construit et de ce que construire veut dire. L'espace qu'il y a entre les vivants, c'est à mon sens la définition, première et ultime, de l'architecture. Cette épaisseur là est malheureusement absente des représentations du professionnel de l'architecture, puisque dans les écoles on n'apprend du verbe « bâtir » que ce qu'il désigne au premier degré. Au même titre que la littérature, c'est ce qui dans le texte s'entend mais qui ne se trouve pas dans le texte, le champ de l'architecture s'étend bien au-delà du bâti, embrassant l'épaisseur des relations, fragiles et sensibles, qu'il faut, en tant qu'architecte, savoir reconnaître, cultiver, construire.

C'est une affaire très sérieuse, cette capacité à savoir de quoi nos constructions sont faites, ce que nous habitons. C'est, je crois ce qui explique un certain nombre de déroutes dans nos manières de faire et de penser la ville, et bien évidemment dans nos manières d'agir dans les confins



Chez Adela, George, Robert, Ricardo et Dolari, 2012 © PEROU

⁴⁸ bit.ly/30VXD73

⁴⁹ Voir *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir. Sur l'art municipal de détruire un bidonville*, textes réunis et présentés par Sébastien Thiéry, Post Éditions, 2013.

habités par des personnes ayant la réputation de vivre dans l'inhabitable et qui pour autant bâtissent, construisent plus que de raison, plus peut-être que ce que nous avons l'habitude de bâtir, nous autres, en ville. Il y a là une intensité des relations, une profondeur d'attachement au territoire, une proximité des un·e·s et des autres, une épaisseur des seuils, une densité de ce qui fait habitat : des gestes, des langues, des corps, des histoires que l'on se raconte. Voilà qui fait, je crois, la matière vive que nous habitons, qui est menacée de destruction certes, qui nécessite un certain art de construire dont l'architecte est tant démuné. Celui-ci va décoder et recoder la situation et la traduire comme un « problème d'architecture », manquant ainsi tout ce qui est bâti, qui nécessite tant de soin. Il en est qui construisent dans les bidonvilles en prétendant agir pour celles et ceux qui l'habitent mais qui, aveugles à ce vif de ce qui est construit, le menacent sinon l'écrasent. Ces considérations éveillent une expérience plus lointaine, celles que j'ai connue avec les Enfants de Don Quichotte⁵⁰ dont j'étais l'un des animateur·rice·s durant l'action de 2006. Nous avons coutume d'affirmer, avec un grand retentissement d'ailleurs, combien était indigne la vie de ces gens-là que l'on nommait « sans abri », exigeant leur « relogement » en campant avec eux sur les rives du Canal Saint-Martin. Nous n'avons pas compris combien le Canal lui-même, habité dans la lutte et par la lutte, était une situation construite extrêmement élaborée, fine, puissante. Notre colère répétée a conduit à ce que soit installée ici une « cellule de crise » et à ce que les sans-abri gagnent effectivement un hébergement, voire un logement. Je me souviens d'un certain Pascal, qui fut l'un des premiers à obtenir un hébergement. Il était revenu en pleurs le lendemain, stupéfait de comprendre que ces quatre murs de 2,20 mètres sous plafond, réglementaires, étaient bien plus invivables que le Canal qui était devenu disait-il une « maison ». Il nous fallait alors comprendre de quoi cette maison était faite, que nous ne savions pas voir, ce qui ne pouvait manquer de dérégler nos positions politiques...

Il y a des déconvenues donc à l'origine du regard que je porte aujourd'hui sur l'architecture, des chocs qui, à partir d'expériences, ont troublé mon regard. Un élargissement de l'objet est à faire pour saisir ce qui demeure si mal décrit, si mal pensé, à savoir simplement l'épaisseur du quotidien. Nous habitons d'abord les jours et les nuits qui sont à l'écart des plans d'aménagements, « à l'écart », c'est ainsi que Michel De Certeau positionne son regard lorsqu'il écrit *L'Invention du quotidien*⁵¹. Il ne s'agit pas de se passer de l'attention aux bâtiments, aux murs, à la qualité des seuils, mais il s'agit de considérer autrement l'ampleur de cet acte consistant à construire. En bon architecte, il s'agit d'agencer des matériaux et des

avons beaucoup construit ; et pour moi il y a quelque chose d'extrêmement important à toujours maintenir vive la possibilité d'une transformation. Je ne ferai jamais l'apologie du renoncement, mais ne pas construire de bâtiment peut être une manière de prolonger des constructions invisibles. La réserve est parfois bâtisseuse. Je songe ici à Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui, avant même d'être les grand·e·s architectes que nous savons, gagnent un appel à projet en 1996 pour la place Léon Aucoc à Bordeaux. Il et elle se présentent là non avec la détermination de faire projet, mais avec affection et se mettent simplement à relever tout ce qui peuple cette place : le végétal et le minéral, les quelques bancs, les sons traversant, les regards qui se portent là et les mouvements qui ont lieu, les histoires qu'on se raconte et les noms que l'on donne, les habitudes, ce à quoi l'on tient ici-même, ce à quoi l'on joue sur cette place, de quoi on y parle. Lacaton et Vassal réalisent un cahier de cette vie-là, quotidienne, et rendent ce cahier aux élu·e·s avec la description fine, méticuleuse, systématique de tout ce qui habite et de tout ce qui fait l'habitat de cette place. En la repeuplant ainsi, par le travail d'une attention démultipliée, il et elle font réapparaître aux yeux des édiles combien la place était déjà « aménagée », ménagée par la vie. Ce projet est à mes yeux fondamental, je l'enseigne aux étudiant·e·s dès que je peux. C'est à la lueur d'une telle position et de telles expériences que j'ai tenu à fonder le PE-ROU, d'abord comme un outil de description, de narration. Je crois que l'enjeu premier et ce qui nous manque beaucoup, ce que l'on ne sait pas transmettre, apprendre dans les écoles, c'est de décrire ce qui a lieu, ce qui fait lieu, tout ce qui



Angelus novus, Paul Klee, encre de Chine, huile, papier et aquarelle, 1920

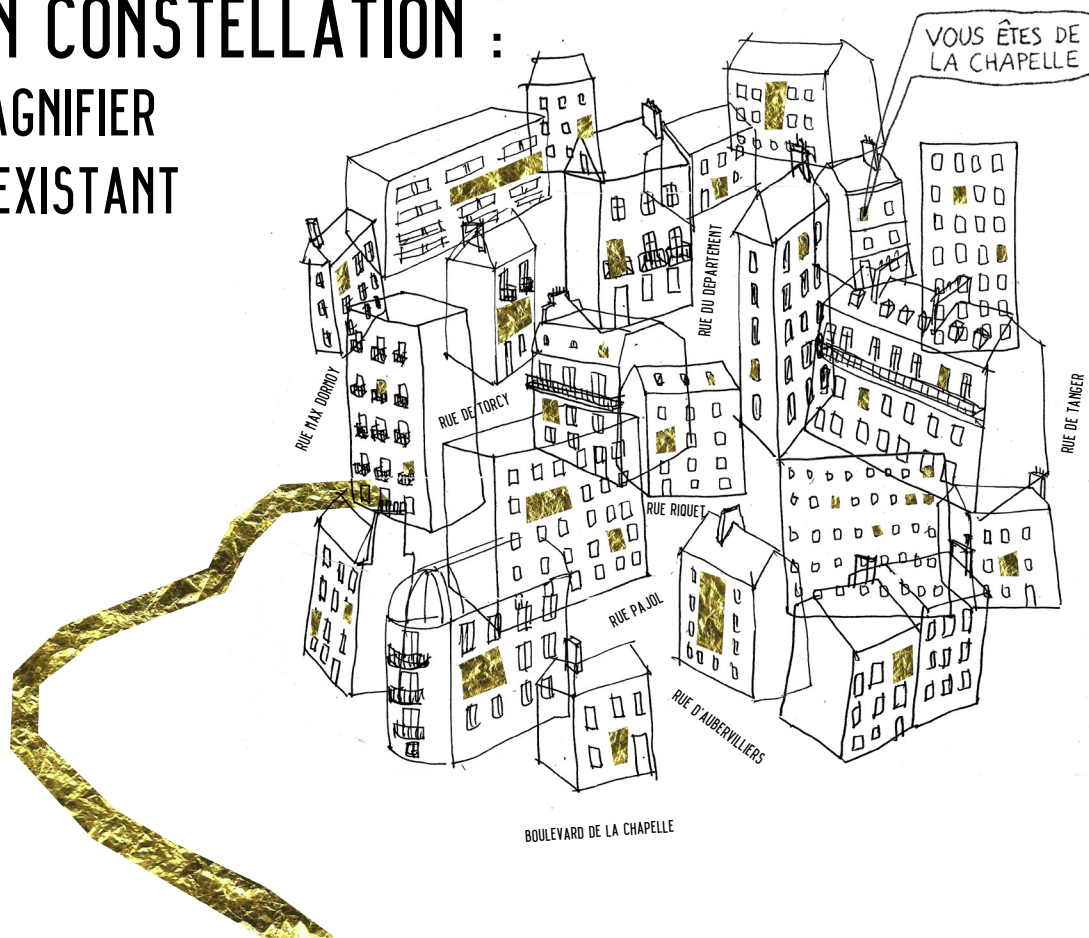
imaginaires, des couleurs et des relations, des histoires toujours qui font l'épaisseur, respirable ou pas, de nos jours et de nos nuits. Parfois alors, et c'est ce qu'avancait d'incompréhensible a priori cette personne de Calcutta, nous devons renoncer à construire comme l'entend l'architecte pour ne pas menacer ces édifices si précieux qui s'étendent à perte de vue, que nous voyons si mal.

Je ne suis pas un partisan de la non construction, et surtout pas satisfait de ce qu'offre a priori un bidonville, qui n'est pas le nec plus ultra écologique et spontané, diront certains, de l'urbanisme. Dans le bidonville, nous

⁵⁰ NDLR : Les Enfants de Don Quichotte est une association française créée en 2006 visant à « soutenir et défendre toute opération tendant à prévenir ou lutter contre les faits de nature à affecter et compromettre le bien-être social et humain ». En décembre 2006, l'association installait un village de 200 tentes le long du canal Saint-Martin à Paris, afin de rendre visible les conditions de vie précaires des personnes « sans domicile fixe ».

⁵¹ Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, 1980.

UN TRÈS GRAND HÔTEL EN CONSTELLATION : MAGNIFIER L'EXISTANT



EQUIPER,
OUTILLER,
ARMER,
SOUTENIR,
MAINTENIR,
ÉPAULER,
L'HÉBERGEMENT
SOLIDAIRE

Extrait de *Très Grand Hotel*, Études du PEROU publiées dans le cadre de la requête auprès de l'UNESCO visant à faire inscrire l'acte d'hospitalité comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité © Maëlle Berthoumieu – PEROU

peuple un espace, tout ce qui peuple l'espace entre les corps, et qui le rend plus ou moins habitable. Alors, s'agit-il pour l'architecte de cultiver ce peuplement, de l'intensifier, ce qui passe parfois par des actes bâtis à la condition que ceux-ci épaulent en quelques sorte cette vie qui a lieu, cette « *vie qui toujours invente* » pour reprendre l'expression de Gilles Clément⁵².

CdT : En t'écoutant, je pensais à Georges Perec et aux intersections entre les savoirs, entre l'écriture d'un livre et l'écriture d'une ville. Puisque cet exercice de description que tu évoques à Bordeaux, de Vassal et Lacaton, s'apparente, il me semble, à un exercice littéraire de description, relié à une pratique d'enquête. Perec architecte, il y aurait là beaucoup à dire; un architecte-enquêteur, un architecte de la description, de la saisie textuelle du quotidien, de l'affirmation de ce qui est là, de ce que nous avons sous les yeux, qui est la vie même. Je

pense à la *Vie mode d'emploi*, à son récit *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Il y avait chez lui cette attention aux entrelacs de l'architecture et des vies; des vies prises dans des structures architecturales. Je crois que cette attention à *ce qui est là*, qui se manifeste en littérature, en architecture, en anthropologie, en philosophie... se distingue aujourd'hui de la façon dont on la percevait à l'époque de Perec. Les tentatives de description contemporaines ont perdu le caractère de « jeu moderniste »

« Une ville c'est sans doute deux personnes qui se croisent et ne se font pas la guerre. Il y a là comme le noyau atomique de toute urbanité : ce ne sont pas certains murs qui sont porteurs, mais certains gestes. »

Sébastien Thiéry

qu'elles avaient dans les années soixante. Perec partait, on s'en rend compte aujourd'hui, de la disparition, de la destruction, de l'anéantissement d'une certaine forme de vie, sa mère ayant été déportée via le camp de Drancy vers Auschwitz. Or voilà pour moi la tonalité de nos enquêtes contemporaines. Dans

le sillon de ce qui a eu lieu, de cette ombre de ce qui disparaît, de ce qui est détruit, elles témoignent d'une inquiétude pour la vitesse à laquelle nos régimes du monde anéantissent des centaines de milliers de formes de vie. Je pense ici à ce que nous appelons désormais « sixième extinction », mais également aux techniques pour laisser mourir en Méditerranée. La marque de cette inquiétude, pour nous autres, au XXI^{ème} siècle, c'est bien cette attention à ce qui est là, mais aussi à ce qui est détruit, qui oblige de reprendre le travail de description.

Partant de là, je propose, si tu veux bien, de nous lancer dans le deuxième mouvement de notre conversation, qui se fera aussi sous

le signe des croisements entre savoirs, entre formes d'écriture. J'aimerais repartir d'une dimension qui sous-tend, il me semble, l'architecture de l'hospitalité : celle de l'inconscient. Ce que

⁵² Gilles Clément, *Toujours la vie invente*, Éditions de l'Aube, 2008.

je nommerai en suivant certains écrits vers lesquels tu m'as conduit : « la ville inconsciente », ou « l'inconscience d'une ville ». Je me souviens, ici, de certains objets collectionnés par Freud – notamment des images des ruines de Pompéi. À Vienne, dans ce qu'il reste de son cabinet, on peut les voir encore. La psychanalyse travaille cette image des « ruines » pour qualifier l'inconscient : des « villes détruites », des « restes de villes »... Comme si le conscient, c'était le construit, le bâti, le lieu du « logos » ; et l'inconscient venait recueillir tout ce qui n'entre pas dans ce cône bien ordonné. À bien des égards, Freud se voyait comme l'explorateur de ces limbes : toutes ces choses qui étaient écartées par la raison triomphante, conquérante, de son temps. Pour évoquer

également cette dimension-là, cette « inconscience de la ville », je pense à une image que Walter Benjamin évoque, une peinture de Paul Klee, dans ses *Thèses sur le concept d'Histoire*. Le tableau représente un petit personnage qui regarde sur le côté et

du progrès. C'est ce que l'on sent aussi fortement dans cet autre texte vers lequel tu as eu la gentillesse de me conduire. En parlant de ces territoires délaissés, en marge du construit lumineux, ordonné, le texte dit ainsi : « ... ils forment le négatif de la ville bâtie, les

aires interstitielles et marginales, les espaces abandonnés ou en voie de transformation, ce sont les lieux de la mémoire réprimée et du devenir inconscient des systèmes urbains, la face obscure de la ville, les espaces du conflit et de la contamination entre orga-

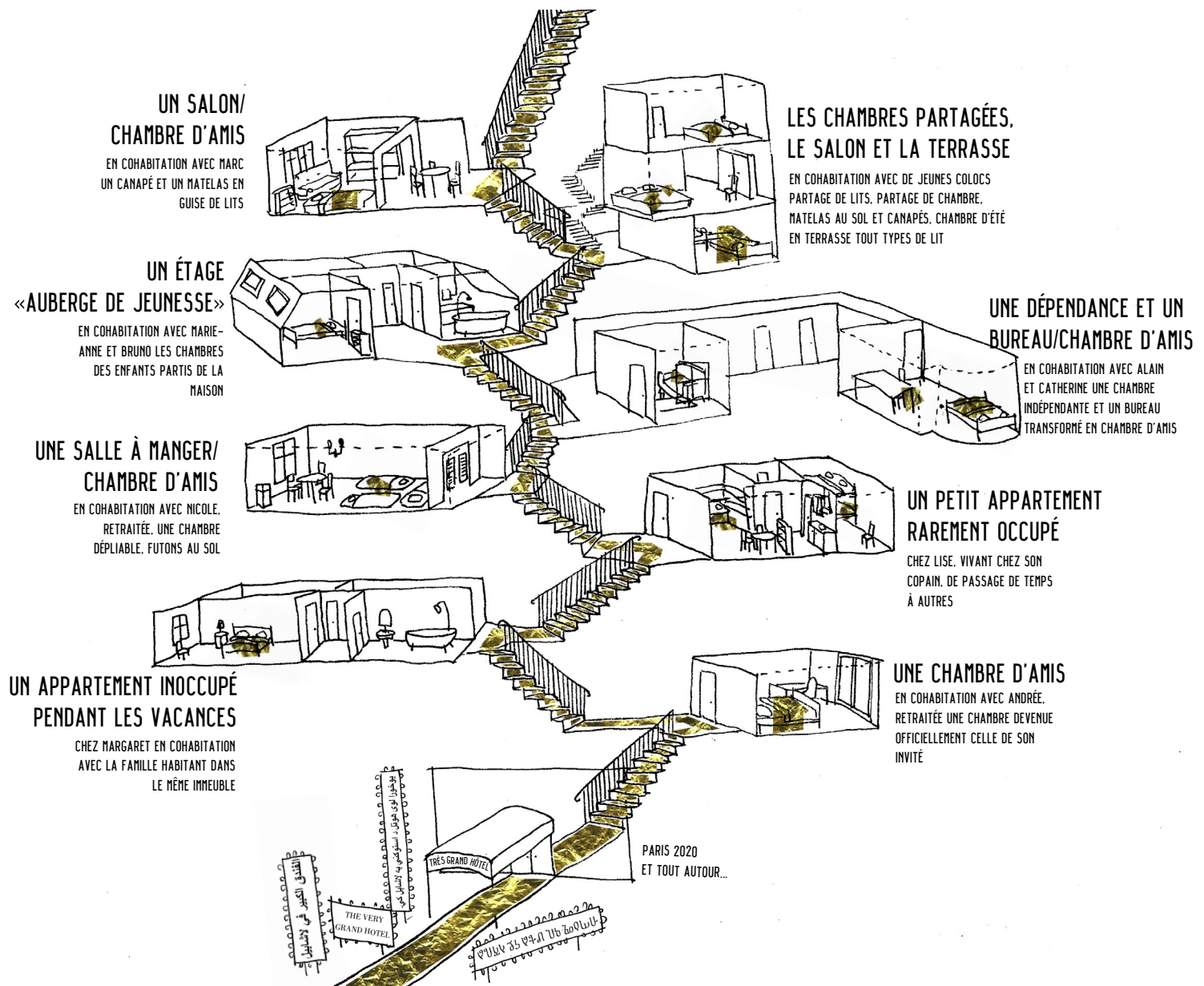
« Se tourner vers ce qui veut advenir, vers tous les lieux où il y a une énergie, une soif de métamorphose, pour les rassembler, pour en faire, par une discipline de la pensée, le présent actuel : un réel des potentialités, qui propose déjà, dans le présent, une autre manière d'habiter, et ici, d'accueillir. »

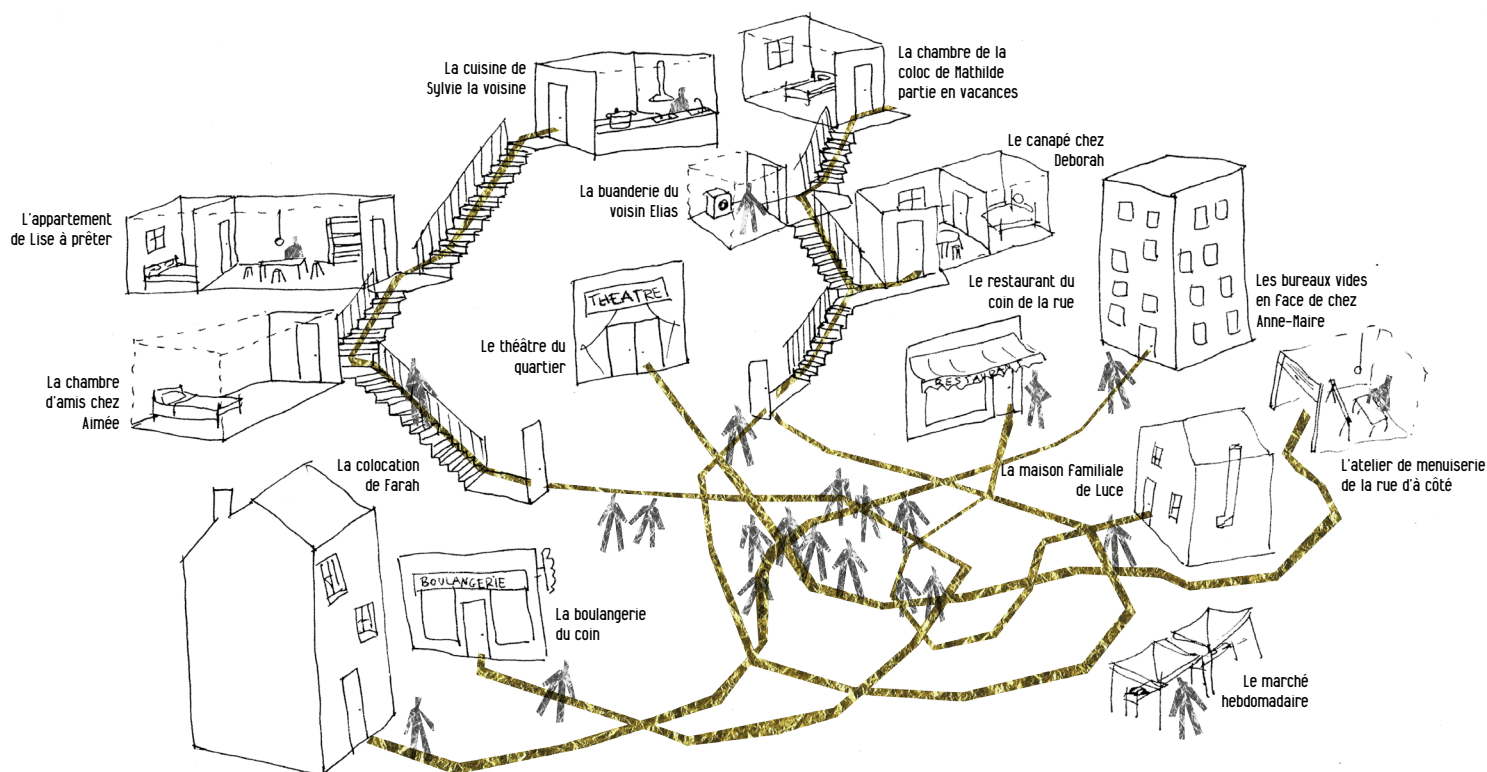
Camille de Toledo

nique et inorganique, entre nature et artifice. »⁵³

53 bit.ly/2QQmMLw

Benjamin en fait un symbole de ce qui cherche à relever ce qui a été battu, ce qui a été détruit, ce que le progrès a écarté dans sa marche en avant. Il en fait cette sorte d'inconscience à l'œuvre dans l'Histoire ; un Ange qui vient relever les vies des angles morts





COUR DU MAROC, PARIS XIX^e, PETITS DÉJEUNERS SOLIDAIRES

Extrait de *Très Grand Hotel*, Études du PEROU publiées dans le cadre de la requête auprès de l'UNESCO visant à faire inscrire l'acte d'hospitalité comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité © Maëlle Berthoumieu – PEROU

ST : Ce texte date de 1993, c'est le manifeste du collectif Stalker écrit par ses fondateurs, Francesco Careri et Lorenzo Romito, à Rome. Cette ville où j'habite aujourd'hui offre un joli point de vue sur les limbes. Une ville est un bidonville qui a réussi, et Rome en est une démonstration éloquent : à tous les coins de rue, les sédiments accumulés nous le racontent.

Franchir le seuil d'un bidonville, c'est une expérience olfactive assez troublante, car il y a un parfum, un drôle de parfum qui nous renvoie très loin dedans. Il y a aussi à retrouver ce parfum-là de ce qui est l'angle mort, écrasé et invisibilisé de la ville, qui se rêve stellaire, lunaire, immaculée conception n'ayant rien à voir avec quelque fondation impropre de cet acabit-là. L'histoire de l'urbanisme est en quelque sorte une histoire de la violence contre ces fondations-là, et donc contre la ville elle-même. C'est une des visions fondatrices de Stalker dont les membres, bien que ne construisant pas au sens littéral du terme, continuent d'officier en tant qu'architectes en marchant, en tissant des relations avec toutes les strates du territoire romain, dans ses profondeurs comme dans ses étendues lointaines, dans ses limbes multiples.

Le bidonville n'est pas l'antithèse de la ville, il en est peut-être un brouillon, une esquisse. Mais peut-être que de

l'esquisse au tableau réalisé, on perd beaucoup. C'est le sentiment qui naît de l'expérience de ce bidonville de Ris-Orangis dont la place centrale, que nous avons construite avec l'architecte Charlotte Cauwer, fut bien plus vive et vivante que la place publique de Ris-Orangis construite à la force d'un plan d'urbanisme caractéristique de ces villes de grande banlieue, dortoirs comme on dit. Dans le bidonville, nous dansions, nous buvions, nous faisions l'amour, nous palabrons, nous luttions aussi, nous nous questionnions sans cesse sur le devenir des lieux, nous faisons s'affronter nos visions parfois contradictoires, nous construisions sans cesse la texture de cet espace étendu entre nous, nous faisons la ville. Que reste-t-il de tout cela sur nos places publiques ? Cette épaisseur vive, comment se fait-il que nous ne soyons plus capables de la penser comme le cœur du projet urbain ? Au mieux, est-ce un programme événementiel dit « citoyen » ou « convivial », réduisant la fabrique urbaine à un agrément sympathique sans portée politique.

C'est au centuple que nous avons travaillé cette question à Calais, pendant les deux années où, avec des écoles, des artistes, des architectes, des anthropologues, nous avons essayé de décrire tout ce qui pouvait se construire là, s'élaborer, s'inventer, s'affirmer, malgré tout. Ainsi

avons-nous rassemblé les traces de cette cité surgie de la boue qui était la jungle de Calais et en avons fait un *Atlas d'une cité potentielle*, déposé dans la collection du FRAC Centre, troisième collection d'architecture au monde. Ce qui m'a bouleversé à Calais, au-delà du phénomène construit, des églises et des restaurants, des boîtes de nuit et des baraques multiples, ce sont les mobilisations des Calaisiennes et Calaisiens, des Européen-ne-s, d'une jeunesse incroyable venue du monde entier pour prêter main forte. C'est l'intensité des relations qui se sont tissées là, y compris avec les gens de la ville de Calais qui, parfois, pouvaient tenir des discours très hostiles, en appeler à l'arrivée d'un Rassemblement national, mais qui, dans cette infime épaisseur du quotidien, s'aventuraient à des gestes de bienveillance parfois sublimes. J'en viens donc à cet inconscient, à ce qui réside au fin fond d'une ville, de Rome comme de la Jungle de Calais, avant même toutes les consolidations. Est-ce qu'il n'y a pas d'abord un premier geste d'accueil, de bienveillance ? Une ville c'est sans doute deux personnes qui se croisent et ne se font pas la guerre. Il y a là, je crois, comme le noyau atomique de toute urbanité : ce ne sont pas certains murs qui sont porteurs, mais certains gestes. Voilà qui est devenu pour moi l'enjeu premier du travail à faire aujourd'hui : reconnaître dans l'acte d'hospitalité, multiforme et extrêmement

répandu, ce qu'il contient de portée et de puissance, de gestation d'une urbanité du XXI^{ème} siècle, d'urbanités à venir qu'il nous faut parvenir à reconnaître, accueillir, accompagner, cultiver. Cette hospitalité a mauvaise réputation, y compris de source militante: elle serait gentille, anecdotique, elle ne serait pas à la hauteur, elle aurait lieu faute de véritable politique, elle déchargerait la puissance publique de sa responsabilité d'accueillir, elle serait même suspecte aux yeux de beaucoup d'entre nous, car dissymétrique, elle serait cette histoire coloniale encore et toujours reconduite. Cette mauvaise réputation, aggravée par les procédures policières et judiciaires qui entravent, est je crois le cœur du problème. C'est en somme toujours des instructions que conduit le PEROU, un travail consistant à qualifier ce qui est disqualifié ou présumé inqualifiable. La Jungle fut une ville-monde effectivement surgie de la boue, une urbanité construite de mille gestes et mille langues, un programme d'avant-garde, extrêmement fragile, à reconnaître et faire advenir, à consolider de mille parts, plutôt qu'à détruire au motif d'une indignité déplorée de mille parts, dans chacune des tribunes des «pour» comme des «contre».

CdT: Dans nos échanges pour préparer ce dialogue, tu m'as écrit: « Cette architecture comme tout ce que j'essaie de faire avec le PEROU vise à reboiser le présent de ces puissances que tout a contribué à écarter, l'architecture y compris, qui s'est lavée de l'humanité pour pouvoir resplendir d'elle-même, pure, astrale: ces gestes quotidiens, ces liens faibles, c'est tout ce qui nous fait tenir, tout ce qui fait tenir l'humanité. C'est à reboiser le monde de cela qu'il faut, je crois, travailler. C'est, en tout cas, ce que j'essaie de faire et d'enseigner. »

« Faire reconnaître par l'UNESCO l'acte d'hospitalité au patrimoine culturel immatériel de l'humanité, ce pour nous positionner autrement au devant de ce qui a lieu en épaulant d'une certaine manière tout ce bruissement, tout ce qui, à bas bruits, se construit dans les confins. Prendre au sérieux ces gestes du quotidien, les considérer pour ce qu'ils sont: un bien commun crucial pour les générations à venir. »

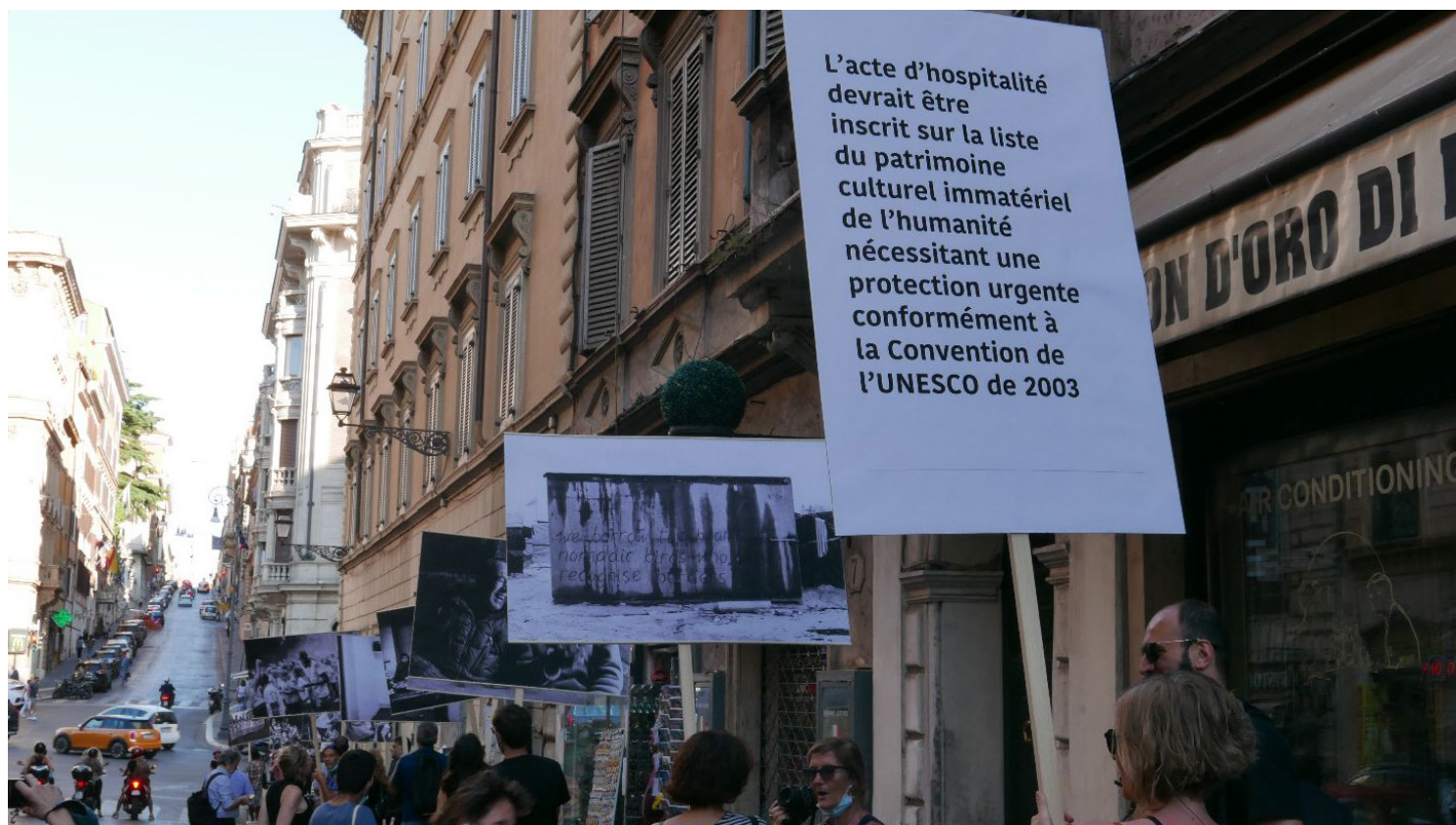
Sébastien Thiéry

Dans ce troisième temps de notre conversation, j'aimerais justement que nous abordions la dimension politique de cette architecture de l'hospitalité. Je tiens ici à évoquer ce texte bien connu de Michel Foucault, extrait de *Surveiller et Punir*, pour prendre acte, à l'opposé de ton travail, de ce qu'est une architecture

de la violence, de la surveillance, une architecture inhospitalière: qui organise l'invisible pour le pouvoir et la soumission. Je cite les premières lignes: «À la périphérie, un bâtiment en anneau, au centre une tour, celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau...» Il s'agit ici de la description du fameux panoptique, cette structure disciplinaire dont Foucault fait une étape de son archéologie du pouvoir: qui va d'une «logique du cachot» — le cachot c'est ce qui est caché — à une «logique du panoptisme» qui est cette surveillance à

distance où les corps au contraire sont soumis à la pleine lumière. Aujourd'hui, on sait que cette logique de surveillance ne fait que se déployer avec une multiplicité de tours, des techniques telles que les fameux bracelets électroniques qui prolongent et ramifient cette architecture générale d'un visible disciplinaire. Mais on observe

quand même un retour de la «logique du cachot»: cette logique qui cherche à invisibiliser des corps. Je pense aux diverses logiques d'État qui organisent la disparition dans l'angle mort de nos sociétés. Ce fut le cas de la «Jungle» où tu as travaillé, à Calais. Mais c'est également ce que j'ai pu voir en travaillant, depuis Berlin, autour du cadre sécuritaire de



Marche conduite le 10 juillet 2020 à Rome au départ de la Villa Médicis par le PEROU et divers collectifs d'aide aux migrant-e-s. Une action pour la reconnaissance de l'hospitalité au patrimoine immatériel de l'humanité © Sébastien Thiéry



Marche conduite le 10 juillet 2020 à Rome au départ de la Villa Médicis par le PEROU et divers collectifs d'aide aux migrant-e-s. Une action pour la reconnaissance de l'hospitalité au patrimoine immatériel de l'humanité © Sébastien Thiéry

Frontex. Aux frontières de l'Europe — au camp de Moria, à Lesbos, en Grèce, par exemple — le tissu institutionnel des pouvoirs européens organise cette forme d'oubli et d'abandon. Là-bas, dans ce camp, plus de 4 000 réfugié-e-s attendent, dans cet angle mort, sans possibilité de pouvoir déployer leurs espoirs, leurs attentes, leurs vies. Ils et elles sont littéralement « refoulé-e-s », jusqu'à ce qu'une révolte ou une situation d'urgence les rappellent à la conscience.

À rebours de cette architecture mortifère, institutionnellement violente dans la capacité dont elle fait preuve pour *refouler dans l'invisible*, j'aimerais préciser cette « hypothèse potentielle » sur laquelle j'ai écrit et qui rejoint, il me semble, ton approche : cette architecture des gestes d'hospitalité que tu rassembles dans le projet du Très Grand Hôtel bit.ly/39yiota. Il s'agit, il me semble, de ne pas désespérer ; de nous sortir de l'ornière critique de l'indignation. C'est cette position, pour sauver en nous ce qui veut sauver ce temps, pour constituer une archive du vouloir être, du pouvoir être, que j'ai tenté d'exposer dans le livre co-écrit avec Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros en 2018, *Les Potentiels du temps*. Se tourner vers ce qui veut advenir, vers tous les lieux où il y a une énergie, une soif de métamorphose, pour les rassembler, pour en faire, par une discipline de la pensée, le présent actuel : un réel des potentialités,

qui propose dans le présent une autre manière d'habiter. J'ai commencé à saisir cette discipline du regard — que regarde-t-on dans le présent — en méditant sur l'œuvre du philosophe Ernst Bloch qui, aux pires heures du XX^{ème} siècle, écrivait patiemment un livre magistral, *Le Principe espérance*. L'espoir tend hélas à remettre la vie dans les bras d'un avenir possible. Au contraire, l'attention à ce qui, dans le présent, offre une manière d'habiter le monde, c'est bien du « maintenant », du « déjà-là. » Il me semble que ton travail, dans le sillon de Gilles Clément, de cette pensée d'un jardin planétaire, cherche également à affirmer cette discipline des yeux, des sens. Reconnaître ce qui est déjà-là, qui n'est simplement pas vu ou mal vu dans le présent. Il y a cette parole de Gilles Clément, pour le jardin, que je veux évoquer : « *Nos civilisations plongées dans le monde séduisant des sciences exactes, orientées par la performance technologique, le désir de maîtrise de la nature, le contrôle de l'espace et du temps, n'ont-elles pas laissé une partie importante des capacités humaines à percevoir l'environnement et à communiquer sans autre médium que celui de l'esprit ? De mon point de vue le jardinage planétaire du futur s'appuie sur l'accroissement des connaissances pour gagner en non intervention* »⁵⁴. Tu parlais, toi, de passer d'une logique de l'aménagement, à une logique du ménagement. « *Ménager des formes de vies* », tu disais. J'ai le sentiment que c'est ainsi que s'affirme une politique des

hospitalités, par cette écoute à ce qui veut être ; en somme, une politique des potentialités du présent, de ce que *pourrait être*, de ce qui déjà s'affirme comme ce pouvoir être.

ST : C'est une question souvent posée, celle du positionnement politique du PEROU, et toujours délicate. La filiation à Gilles Clément est évidente, c'est un camarade de très longue date avec qui j'ai fondé le PEROU en octobre 2012. Tout ce que nous défendons vient de sa pratique du jardin en mouvement consistant à « faire vivre », à reconnaître et accompagner toutes les formes de vie qui se présentent. Il s'agit bien de ménager la vie, non d'aménager la ville, « aménager » étant à entendre comme « construire sans ménagement », avec un « a » privatif. Mais il s'agit aussi bien sûr d'arbitrer, de toujours négocier avec tous les intérêts, avec toutes les formes de vie en lutte car le jardin n'est pas la parousie, le lieu d'une harmonie naturelle : c'est un lieu de lutte permanente aussi. Alors, il faut faire connaissance avec tout ce qui le peuple, et à partir de cette connaissance fine comme celle du botaniste qu'est aussi Gilles Clément, il s'agit d'accompagner les vitalités, de faire vivre, dans les frictions aussi.

⁵⁴ Gilles Clément, « Un espace-temps recyclable », colloque « Ralentir la ville », 30 janvier 2010 à Vaulx-en-Velin. bit.ly/303N4zg

Cette filiation est certaine et a une traduction politique très forte parce qu'adopter cette position du jardinier qui fait vivre c'est faire face à des politiques mortifères protéiformes. On sait combien le crime est organisé à nos frontières par les États qui les hérissent, mais on prend moins conscience d'une responsabilité partagée, de ce qui dans nos langues même fait mourir, laisse mourir. Ce qui fait mourir, c'est aussi nos manières de décrire mal ce qui a lieu, de porter incessamment la plainte, de répéter combien la Jungle est boue et indignité, d'exiger les « prises en charge » de personnes alors comprises comme sans ressources ni ressorts, d'en appeler au « devoir d'hospitalité » comme s'il pouvait nous en coûter d'accueillir. La langue et les images dans lesquelles s'énoncent nos prises de positions écrasent toutes les puissances, toutes les promesses, le vif et le vital de ce qui a lieu aujourd'hui, de ce qui se construit. Nous sommes collectivement coresponsables d'un écrasement, d'une violence faite à ce qui se présente. Il n'est pas question de minimiser la responsabilité de la puissance publique, et nous répétons combien les barbelés de Calais tuent des hommes et des femmes, défigurent des paysages, installent la terreur et intoxiquent Calaisiennes et Calaisiens, et combien les CRS déployés et les machines élancées sont le problème, et non une réponse au problème. Mais je crois que pour faire levier, et pour nous opposer à ce qui se passe là, il faut repartir de ce qui en nous pactise avec les logiques mortifères, c'est à cet endroit de mon travail que je reviens à cette puissance contenue comme une promesse dans l'acte d'hospitalité, puissance dont il nous faut prendre la mesure pour la faire retentir, comme en contre-feu. Le travail que je conduis à Rome consiste précisément à faire reconnaître par l'UNESCO l'acte d'hospitalité au patrimoine culturel immatériel de l'humanité, ce pour nous positionner autrement au devant de ce qui a lieu en épaulant d'une certaine manière tout ce bruissement, tout ce qui, à bas bruits, se construit dans les confins. Il s'agit de prendre au sérieux ces gestes du quotidien, de les considérer pour ce qu'ils sont : un bien commun crucial pour les générations à venir. Il s'agit alors d'envisager la lutte comme un certain art de faire retentir ces gestes, de les faire s'amplifier, de construire dans leur sillage. Il s'agit alors de prendre la mesure

de ce territoire de gestes déjà puissant, de dessiner sur la carte la constellation de cette hospitalité vive et créatrice, cette urbanité déployée par delà les frontières où nous conspirons, où nous respirons ensemble. C'est un travail de représentation politique qui passe aussi par l'exigence de faire retentir la jouissance, la joie qui a lieu là, cette joie que produit chacun des gestes consistant à faire d'un-e étranger-ère un-e hôte. Peut-être que l'enjeu est tout entier là : saisir cette joie et la faire retentir, et la faire exploser contre les forces mortifères qui gouvernent. Nous sommes bien au cœur d'un champ de bataille, nous vivons les temps d'une guerre qui ne dit pas son nom et qui tue tous les jours, à nos frontières comme dans les confins, sous le périphérique parisien ou dans les petits bois du Calais où l'on ne cesse d'être traqué-e par les forces de l'ordre aujourd'hui même. Comment nous armer face à cela ? Je crois en la nécessité d'abord de nous réarmer de la conscience certaine de cette joie bâtisseuse qui se joue dans l'acte d'hospitalité à Lesbos, à Lampedusa, à Calais,

« Je crois que cette attention à ce qui est là, qui se manifeste en littérature, en architecture, en anthropologie, en philosophie... témoigne d'une inquiétude pour la vitesse à laquelle nos régimes du monde anéantissent des centaines de milliers de formes de vie. »

Camille de Toledo

à Briançon, à la Roya, à Bordeaux, à Marseille. C'est d'une géographie au sens littéral du terme qu'il s'agit, c'est à décrire et écrire le territoire de ces conquêtes et de ces luttes qu'avec le PEROU je m'emploie, c'est à faire apparaître le texte de ces écritures à même le territoire. Alors on revient à l'architecture qui est de l'écriture, qui est une traduction visible de cet espace qui s'étend entre le vivant, qui en manifeste le caractère respirable ou pas. Le premier bâtiment que nous avons construit avec l'architecte Julien Beller et le designer Malte Martin était l'Ambassade du PEROU dans le bidonville de Ris-Orangis, un bâtiment comme un bateau portant inscription sur ses flans de quatre mots : Être, Ici, Vivre, Maintenant. Cette Ambassade pour moi était bien une représentation, et en particulier des gestes quotidiens d'Yvette, doyenne des riverain-e-s mobilisé-e-s, qui tous les jours ou presque venait dans le bidonville donner des cours de français aux gosses, et notamment Ricardo et Dolari, aider les familles dans leurs

démarches, etc. Pour moi l'Ambassade était un palais pour Yvette, et nous l'avons construite comme un haut-lieu permettant que résonnent, retentissent et se multiplient les actes d'Yvette et de ses amies. Cette construction consiste bien en un acte d'écriture et d'inscription à même le territoire de ce qui, au beau milieu du désastre, n'est pas de l'ordre du désastre. Il me semble donc qu'il y a là, dans ce geste de construction, quelque chose de l'ordre d'une lutte par l'affirmation : construire, c'est décrire ce à quoi nous tenons. Le PEROU n'est jamais dans la dénonciation, c'est quelque chose aussi dont je suis sorti je crois avec les Enfants de Don Quichotte. Je me suis intoxiqué de la dénonciation, de ce ressassement du désastre à chaque prise de parole, des tribunes pleines d'une colère terrible. Avec le PEROU, j'ai voulu suivre le jardinier, et travailler à distance de ces affects, mais non sans détermination, non sans programme de lutte. À suivre cette perspective-là : faire s'amplifier à même le territoire ce à quoi aujourd'hui nous pouvons dire oui.

CdT : Lorsque j'essayais de me faire une représentation mentale de cette cartographie des potentiels, et ici, en l'occurrence, des hospitalités, dans ce « Très Grand Hôtel » à l'échelle d'un continent comme l'Europe, je

voyais un vaste champ de réservation qui serait comme lancé vers l'invisible, un inconscient devenu conscient ; le revers, en somme, de quelque chose comme « Booking » ou « Airbnb ». Je me figurais un contre-récit, ou un récit mineur au sens où Kafka parlait de littérature mineure, s'affirmant comme l'horizon de ce qui est déjà là : comme une autre langue, parlée depuis le présent, une langue des rêves, de l'inconscient, partant des ruines du présent, et que le bruit général des langues majoritaires recouvre. Un récit mineur qui dessine une vaste cité, accueillante, vivante. Mais comme l'heure tourne, je ne vais pas prolonger plus loin. Simple fin par quelques mots de toi où tu dessines les contours de ce Très Grand Hôtel toujours là, toujours en construction : « *Le Très Grand Hôtel sera la forme que l'on donne à nos présences multiples et rassemblées dans la ville pour construire une autre vie que celle, irrespirable, que les procédures policières et sanitaires organisent. [...] Il sera matériel et immatériel, architecture de gestes et*

de signes comme architecture de tissus et de bois. Il reste à faire, mais le plus difficile est fait : nous le savons parfaitement pensable et possible, désirable et nécessaire. En un mot : imparable. [...] Nous construirons le Très Grand Hôtel comme on légende ce qui est, comme on écrit la légende de ce qui vient»⁵⁵.

Comme une note de bas de page, trace d'un chemin partagé, il y a ce texte que j'ai écrit dans une période sombre de ma vie : *Écrire la légende*⁵⁶. J'espère ardemment que nous légenderons ainsi ce présent qui est le nôtre, vers ce pouvoir être.

Cette conversation entre Camille de Toledo et Sébastien Thiéry s'est tenue le 14 juin 2020 dans le cadre du cycle « Enquêter, enquêter, mais pour élucider quel crime ? » mené par Camille de Toledo avec l'École urbaine de Lyon, l'Européan Lab et la Fête du livre de Bron autour de la notion « d'enquête ».

55 bit.ly/302mExX

56 bit.ly/30La0Cw

Camille de Toledo



Camille de Toledo est écrivain, docteur en littérature comparée. Il enseigne à l'Atelier des écritures contemporaines de l'ENSAV (La Cambre), à Bruxelles. Il est l'auteur d'œuvres marquantes, notamment, *Le Hêtre et le Bouleau, essai sur la tristesse européenne* (2009), *Vies potentielles* (2010), *L'Inquiétude d'être au monde* (2012) et *Le livre de la faim et de la soif* (2017), ou encore *Herzl, une histoire européenne* (2018). Issu d'une famille juive de Turquie, il a étudié l'histoire, le droit et la littérature. En 2004, il a obtenu la bourse de la Villa Médicis. En 2008, il a fondé la Société européenne des auteurs pour promouvoir « la traduction comme langue ». En 2012, il part vivre à Berlin avec ses trois enfants après la mort de son frère, de sa mère et de son père. Engagé pour une reconnaissance juridique des éléments de la nature, il orchestre, comme auteur associé, le processus instituant des Auditions pour un parlement de Loire (2019-2020), avec le pOlau art et urbanisme en région Centre-Val de Loire (voir *Klaxon* #12). Son prochain livre, *Thésée, sa vie nouvelle* paraît aux éditions Verdier à la rentrée 2020.

© Fondation Jan Michalski, Tonatiuh Ambrosetti

Sébastien Thiéry est docteur en sciences politiques. Il a enseigné le droit public et les sciences politiques à la Sorbonne, puis il a développé ses recherches et ses enseignements à l'interface entre art contemporain et activisme en écoles d'art et d'architecture. Membre des Enfants de Don Quichotte en 2006, il fonde le PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines) avec Gilles Clément en 2012, et en dirige les recherches-actions depuis lors. Dans ce cadre, il est pensionnaire à la Villa Médicis en 2020 où, en collaboration avec divers·e·s artistes, chercheur·se·s et collectifs autour de la Méditerranée, il coordonne une instruction auprès de l'UNESCO visant à faire reconnaître l'acte d'hospitalité au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*, il est l'auteur de divers ouvrages et films, dont *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir : Sur l'art municipal de détruire un bidonville* (2013, Post Éditions) et *Des Actes : À Calais et tout autour* (2018, Post Éditions).

© Martine Thiéry

Sébastien Thiéry



Directeur de la publication: Benoit Vreux

Rédacteur en chef: Pascal Le Brun-Cordier

Édition: Céline Estenne

Design graphique et interactive: Jennifer Larran

Maquette originale: Émeline Brulé

Traductions: Maxime Schouppe

Transcription des entretiens pour les articles *Architectures de l'hospitalité* et *Champignon, martinets, coraux et chauve-souris*: Hannah Demerseman

Production: Cifas (Centre international de formation en arts du spectacle)

Avec l'aide du Service public francophone bruxellois

Le Cifas est membre d'IN SITU, la plateforme européenne pour la création artistique en espace public, co-financée par le programme Europe créative de l'Union Européenne.

Ont collaboré à ce numéro:

Sara Selma Dolorès, Alexandre Dewez, Isabelle Fremeaux, John Jordan, Pascal Le Brun-Cordier, Christophe Meierhans, Sébastien Thiéry, Camille de Toledo, Benoit Vreux.

Crédits photographiques, sonores et vidéographiques:

Jalons: Sara Selma Dolorès, CIFAS, Nick Cobbing, Julia Guest, Caitlin Hobbs, RTS;
Cultures de la rébellion: Notes contre l'art extractiviste et pour l'art de la vie: Teresa Borasino, Brandalism, Kristian Buus, EZLN (Ensemble Zoologique de Libération de la Nature), Hemant Jain, John Jordan, Ian Teh;
Agir comme si nous étions déjà libres: Sibylla Bam Bam, Birdy Photography, François Dvorak, Press Association, Anna Rispoli, XR;
Champignons, martinets, coraux et chauve-souris... Quand les artistes transforment le vivant: Collection permanente du CNAP, Corail / Artefact, Anthony Duchêne, Fernando García-Dory, Suzanne Husky, Hypercomf, Éléonore Saintagnan, Victor Remère;
Architectures de l'hospitalité: Tonatiuh Ambrosetti, Maëlle Berthoumieu, Chloé Bodart, Fondation Jan Michalski, Malte Martin, PEROU, Martine Thiéry, Sébastien Thiéry.

Éditeur responsable: Benoit Vreux, Cifas asbl, Rue de Flandre 46, 1000 Bruxelles.

ISSN: 2295-5585

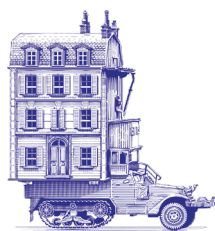
IN SITU est la plateforme européenne pour la création artistique en espace public. Depuis 2003, elle a accompagné plus de deux cent artistes travaillant hors des lieux conventionnels et contribuant à la transformation de nos territoires. IN SITU est un écosystème connectant une nouvelle génération d'artistes avec des publics, des programmateurs et des acteurs-clefs des évolutions économiques, politiques et sociales à travers l'Europe. IN SITU développe une écologie de la création basée sur des ateliers et laboratoires artistiques transnationaux, des résidences européennes et internationales, et des mentorats collectifs pour des projets artistiques pilotes. IN SITU conçoit également des séances de conseil et d'expertise auprès de villes européennes, des modules de formation en ligne (MOOC) et un Think Tank dédié à la création artistique en espace public.

IN SITU est piloté par Lieux publics, pôle européen et centre national pour la création artistique en espace public (France), et fédère vingt partenaires de douze pays : Artopolis Association / PLACCC Festival (Hongrie), Atelier 231 / Festival Viva Cité (France), CIFAS (Belgique), Čtyři dny / 4+4 Days in Motion (République Tchèque), FAI-AR (France), Freedom Festival (Royaume-Uni), Kimmel Center (Etats-Unis d'Amérique), Metropolis (Danemark), La Paperie (France), La Strada Graz (Autriche), Les Tombées de la Nuit (France), Lieux publics (France), Norfolk & Norwich Festival (Royaume-Uni), Teatri ODA (Kosovo), Theater op de Markt (Belgique), On the Move (Belgique), Østfold kulturutvikling (Norvège), Oerol Festival (Pays-Bas), Terni Festival (Italie), UZ Arts (Royaume-Uni).

Depuis 2018, l'IN SITU Cloud rassemble de nouveaux partenaires associés. Jusqu'ici, Bildstörung Europäisches Straßentheaterfestival Detmold (Allemagne), Biela Noč (Slovaquie) Eleusis 2021 Capitale européenne de la culture (Grèce) et FiraTàrraga (Espagne). D'autres à venir bientôt.

IN SITU ACT 2016 – 2020 est cofinancé par le programme Europe Créative de l'Union européenne.

Cette publication n'engage que ses auteur·rice·s et la Commission ne saurait être tenue pour responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union