

Ministère de l'Agriculture et de la Pêche
Direction générale de l'enseignement et de la recherche

Champs Culturels

12

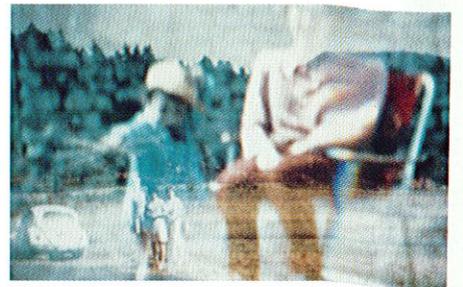
Déc#00

Mémoire et création

Mémoire et création :

Editorial : Initiateur du "Vents des forêts" dans la Meuse, François DAVIN

- 1 - **Introduction :** Pourquoi un numéro de Champs Culturels sur la relation mémoire - création, Marie-Noëlle BRUN
- 2 - Lire le présent, ambivalence et conflit de mémoire, Sabine BROUSSARD
- 7 - Les Imaginaires du vin, Jacques MEHAT-MARTINERIE
- 9 - Le pain, la mémoire, la bibliothèque, Anne ZALI
- 11 - Mémoires à venir, Geneviève DELBOS
- 16 - La mémoire en mouvement - Danièle ROUX - Jean-Loïc le QUELLEC
- 20 - Comment je soigne mon ethnostalgie - Jean-Louis TORNATORE
- 22 - *Mémoires et créations*, le point de vue d'Eliane CABLE
- 25 - *Mémoires et créations*, le point de vue de Brigitte BOURDON
- 28 - La mémoire et les musiques nouvelles, Dominique REPECAUD
- 31 - CLOM attitude, Géraldine JANER, Joël HUBAUT
- 32 - La vendangereuse : Quel étrange insecte!, Bachir CHAIB-EDDOUR
- 34 - Mémoire et création au Parc de la Villette, Vincent POUSSOU
- 36 - Opération patrimoine rural, Jean MOULIAS
- 39 - Mémoire-création... Echange International, l'équipe du projet 100 ans d'histoire en pays gangeois
- 40 - Mémoire et création en Rhône-Alpes - Patrimoine, paysage, création, Denise MENU
- 42 - Patrimoine et identité, Martine ALIBERT
- 43 - Conchyliculture et tourisme, Françoise LE CHANJOUR
- 44 - La relance d'une viande entre mémoire et création, Philippe TOUREAU
- 45 - Quels patrimoines pour quel développement - Michel RAUTENBERG
- 48 - Quelques réflexions à partir des paysages agraires traditionnels, Didier BOUILLON
- 50 - La place de la protection dans le projet de paysage, Régis AMBROISE
- 54 - Construire le paysage de demain, Juliette TILLIARD-BLONDEL
- 58 - 12 pieds, 5 pouces et 1 chouïa, Alain JUTON
- 61 - La restitution des jardins Olivier de Serres, Denise MENU
- 62 - Mémoire en mouvement, art et paysage, Emmanuel DEVINEAU
- 64 - Le Vent des Forêts - François DAVIN
- 66 - L'échiquier de l'agronome, Marie-Paule SANS-CHAGRIN
La faille d'un beau récit, Philippe RIPOLL
- 69 - Le Musée National des Arts et Traditions Populaires et la question du contemporain, Michel COLARDELLE



Photos ci-dessus et photo couverture de Arnaud Stines

Actions-passions

- 71 - Rencontre des 3 ateliers, Août 2000 à Volgograd, Martine ALIBERT
- 72 - L'Art aux Champs, 3, Doris PRECHEUR
- 74 - Petits bourgeons deviendront grands, Sylvestre GREMY
- 75 - Lycéen Reporter - Terminale Bac Pro - LPA d'Orthez
- 77 - ABCédaire pour un partenariat - Annie BURGNET
- 80 - Si peu que ce soit, Cornelia et Olivier TAFFIN
- 83 - Des formes d'information sur la coopération internationale et la mobilité en Europe, I. GANDILHON
- 84 - Le multimédia au service des initiatives et du développement local, Culture et promotion
- 85 - Apprendre à lire les images en mouvement, Jean-Paul ACHARD
- 86 - Dire, faire contre le racisme

Champs ouverts

- 87 - Action socio-culturelle en chantier, Joël N. TOREAU
- 89 - Champs Culturels et exploitation, René MABIT
- Paul Harvois « l'homme qui plantait des arbres », Jean-Pierre Menu
- 91 - La circulaire éducation artistique et ses commentaires
- Ministère de l'Agriculture, Jean-Claude LEBOSSÉ
- Ministère de la Culture, Anita WEBER

» Directeur de la publication :
Jean-Claude Lebosse
Direction Générale de
l'enseignement et la recherche

» FOPDAC
Bureau des missions de
développement et des
exploitations des établissements
Réseau des actions culturelles
en milieu rural
1 ter avenue de Lowendal -
75349 PARIS 07 SP

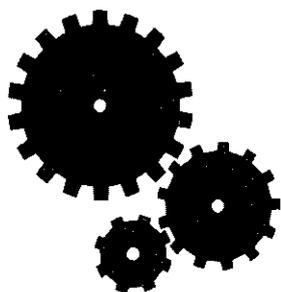
» Responsable de la rédaction :
Marie-Noëlle Brun

» Conception graphique :
Linda ARA
CRIPT Lorraine

N° ISSN 1253-0352

» Impression :
Vagner Imprimeur

>>Edito



Depuis plus de 16 ans, je crée, pour des lieux spécifiques, dans la nature. Il ne s'agit pas de l'utiliser pour mettre en valeur des œuvres, mais de "tenter le dialogue" pour créer avec elle. Dès le début, j'ai perçu la puissante charge de mémoire portée par la nature. Mémoire génétique, qui reproduit les espèces et aussi en génère de nouvelles, mémoire des sédiments et des nappes phréatiques, mémoire des voyages effectués par le granite des moraines, mémoire cyclique des saisons par le lent balancement de la Terre...

Dialoguer avec le lieu naturel a très vite dépassé la prise en compte de la topographie pour s'étendre à la mémoire spécifique du lieu, à sa fonction, et à ses usagers. Aider à une réconciliation entre la mémoire du lieu et ses usagers est aujourd'hui une "fonction" de ma création. Inviter les usagers du lieu à participer est apparu avec "L'Arbre d'Or de Brocéliande", en 90/91, œuvre à laquelle plus de 150 personnes ont apporté leur aide. Si ce partage est devenu aujourd'hui une constante de ma création, c'est que j'ai perçu alors la jubilation de ces personnes. Cette jubilation était liée à une rencontre avec la mémoire de leur territoire dans une création d'aujourd'hui. Toucher ce dont on se souvient à peine, et en sentir l'actualité, c'est retrouver la mémoire.

Cette "aventure" est plus forte avec des hommes et des femmes en contact étroit avec la nature, et en particulier des agriculteurs et des forestiers, pourtant pour la plupart, "non vaccinés à l'art contemporain".

Peut être que créer de l'art avec la mémoire de la nature renvoie aux mystères encore largement incontrôlables, auxquels font face les agriculteurs ? N'est ce pas cette même mémoire qu'ils invoquent en "jetant, à la saison morte, la graine sèche dans la terre inerte des champs" ? Semer n'est il pas cet acte créateur profondément humain, car il repose sur l'attente que la nature se souviendra ? Et l'œuvre d'art peut être l'occasion d'un regard nouveau sur l'héritage de la nature.

La création serait donc un acte de revalidation, de "retrempage", de la mémoire. Cet acte entre l'artiste et la matière, que j'appelle "acte d'art", ou entre l'agriculteur et son champ, n'est il pas plus indispensable à la Vie que l'œuvre -ou que la récolte- qui ne concerne que la "survie" ?

**François Davin, artiste pour le lieu,
Initiateur du "Vent des Forêts", "d'Acte d'Art, Œuvre de Guérison",
et du réseau "Artists In Nature International Network".
(voir article P. 64-65)**

Dans ce numéro de *Champs Culturels*, nous avons voulu nous interroger les liens qu'entretiennent mémoire et création. Plutôt que de parler du patrimoine, terme porteur d'une connotation trop passéiste, trop fermée sur la notion de conservation, nous avons préféré explorer notre relation à la mémoire, analyser la manière dont nous nous approprions aujourd'hui les traces du passé et les utilisons dans la création contemporaine.

A travers les témoignages, les analyses, les réflexions de chercheurs, d'enseignants, d'acteurs culturels, d'artistes... nous avons voulu confronter les points de vue et vous offrir un parcours où entrent en résonnance les interrogations sur la mémoire, l'identité, les relations entre passé et futur, la création artistique, l'évolution des paysages, la dimension culturelle et pédagogique du patrimoine, les enjeux économiques et sociaux de sa protection.

Nous avons "emprunté" le titre de ce dossier à une action réalisée par la Fédération Départementale des Foyers Ruraux des Vosges (voir entretien avec Eliane Cablé et Brigitte Bourdon page 25/28 qui met en oeuvre cette dynamique culturelle sur un territoire rural. Nous remercions ses animateurs de nous en avoir donné l'autorisation.

Lire le présent...

Ambivalence et conflit de mémoire

Les objets souvenirs du grenier au musée ?

Sabine Broussard

Doctorante en Anthropologie
 Université Victor Segalen Bordeaux II

Lorsque l'on parle de souvenirs, on a tendance à penser spontanément aux souvenirs de bonheur. Et les souvenirs d'enfance sont souvent ceux que l'on privilégie, auxquels on se plaît à repenser...

Or la mémoire comme les souvenirs retiennent les choses du passé, indistinctement, que ces choses évoquent pour nous du bonheur ou du malheur. D'ores et déjà une question se pose : **Au fond quelle est la fonction du souvenir et de la mémoire ? Comment opère-t-elle ?**

Une première idée que nous proposons comme hypothèse c'est que la mémoire est une sorte de basse terre qui recueille tous les écoulements et toutes les précipitations que sont les événements du temps. Que cela nous apporte du bonheur ou du malheur qu'importe... Or, comme nous avons dit, les êtres humains ont une tendance instinctive à s'attacher aux bons souvenirs alors que le passé, lui, quand il revient à notre mémoire ramène tout, les bons et les mauvais souvenirs. **Alors quelle est l'attitude de celui qui se souvient face à l'objet du souvenir ?**

D'après ce que l'on vient de dire on peut supposer que son attitude doit être marquée par une ambivalence des sentiments. En effet, si un objet particulier devient le support de souvenirs, cet objet lui-même va être l'objet de sentiments ambivalents. D'où la question essentielle et concrète de cette réflexion : **Quelles relations les personnes entretiennent-elles avec les objets qui sont les supports de la mémoire de leur passé ?**

Eprouvent-elles un sentiment de gêne, d'entrave ? Et dans ce cas que font-elles ? Est-ce qu'elles les abandonnent ? Est-ce qu'elles les éliminent ? Est-ce qu'elles les détruisent ?... Eprouvent-elles un sentiment de préservation, de conservation de leur être temporel ? Et dans ce cas l'objet est-il conservé comme une espèce de fétiche avec l'impossibilité de s'en séparer sans éprouver le sentiment de mourir soi-même avec cette séparation ?

Dans cette perspective du rapport entre les objets et la mémoire, existe-t-il des solutions qui viennent à la fois libérer celui qui transporte les objets d'une mémoire encombrante et qui ne sait qu'en faire ? Où vont alors être entreposés ces objets pour qu'ils n'encombre pas l'espace de vie quotidienne ? Dans une cave, un grenier ou un hangar ? Mais ces solutions sont-elles définitives et efficaces pour résoudre ce conflit ? Pour l'atténuer et tenter d'y remédier certaines personnes réalisent un musée personnel : projet ou réalisation qui, d'une part, légitime l'accumulation des objets par les conservateurs et qui, d'autre part, semblerait participer à leur tentative de maîtriser le temps... Pour illustrer cette réflexion nous allons envisager un cas de conflit de mémoire dans lequel apparaît l'ambivalence des sentiments à l'égard des objets souvenirs.

Jean S. est propriétaire viticole dans une commune du libournais. Il m'a été indiqué par Jacques Méhat-Martinerie, Conservateur de l'Ecomusée du Libournais, enseignant en ESC au LEGTA de Libourne et présenté comme une personne passionnée par les "vieux" objets. Je n'ai pas tardé à le

contacter et à obtenir un rendez-vous. Son enthousiasme pour la réalisation d'un entretien facilita cette première rencontre et sa passion pour les objets nous conduisit d'emblée au cœur du sujet. L'entretien a été réalisé chez Jean le 3 Avril 1995.

"Ce qui serait bien, c'est de pouvoir faire parler les objets, ils nous raconteraient toute une histoire"...

S.B. : Vous me disiez que vous avez eu l'idée d'un musée il y a déjà longtemps, avant même que ne soit créé le musée de Montagne...

J.S. : Oui, j'avais eu cette idée avant même qu'on parle du musée parce que quand j'ai entendu parler du musée j'ai pensé que les personnes qui le créaient allaient peut-être me donner des idées pour mettre en valeur mes objets et je suis allé voir l'exposition qu'ils avaient fait à Libourne dans un lycée. Après ces objets ils les ont exposés au Lycée Agricole je crois et puis finalement ils ont monté le musée... Mais déjà je récupérais des objets... En quelle année ça peut remonter les premières choses ? ... J'ai commencé avec des affaires de famille que je retrouvais dans mon grenier, des choses comme ça, et puis je me suis rendu compte qu'on avait détruit des affaires et que j'ai retrouvé ailleurs...

S.B. : Et cela fait longtemps que vous vous intéressez à ces vieux objets ?

J.S. : Oh ! ça fait au moins plus de trente ans maintenant et parce que moi aussi j'avais participé à la destruction



LES OBJETS souvenirs du grenier au musée ?

de certains objets qui étaient en bois notamment... Comme tous les jeunes je disais que c'était de la merde, qu'on n'en ferait jamais rien alors on le foutait au feu... J'ai fait brûler une caisse de pendule de ma grand-mère et après j'ai acheté une caisse sans la pendule pour la remettre dedans, alors vous voyez on n'a pas toujours la même conception des choses. Comme ma grand-mère a gardé beaucoup de choses j'ai trouvé dans le grenier plein d'objets et je me suis dit que c'était dommage... Alors j'ai voulu les mettre de côté et les nettoyer un peu et puis j'ai commencé à suivre les brocanteurs... C'est devenu un peu une passion... C'est donc vraiment à partir du moment où j'ai vu le grenier de ma grand-mère que tout a commencé.

S. B. : En fait elle avait stocké des objets dans le grenier ?

J.S. : Oui mais des petites choses... Dans le grenier de ma grand-mère y avait un tournebroche, et le tournebroche je ne le trouvais plus... Y a des choses qui ont disparues je ne sais pas pourquoi... Et on m'en a porté un l'autre jour en parfait état, c'était le même, j'ai dit "Ah!"... Je me suis remis à l'astiquer et trois ou quatre jours après je suis allé à un endroit dans le grenier et y avait le tournebroche de ma grand-mère... Comme ça j'en ai deux maintenant !

S. B. : C'est en voyant l'autre que vous vous êtes souvenu de l'endroit où était celui de votre grand-mère ?
J.S. : ... ça m'a... Et puis finalement, je dirai pas que c'est le subconscient mais

je suis allé à l'endroit où il était et je l'ai trouvé... Quand je vais dans des brocantes y a des choses dont je me rappelle et je me dis : "J'avais, j'avais"... J'ai acheté des choses et en arrivant ici je constatais que j'avais déjà donc je vais pas tarder à faire du commerce !

S. B. : Mais qu'est-ce qui vous plaît finalement dans ces objets du passé ?

J.S. : Je ne sais pas... Tout... Tout parce que c'est la pochette surprise, souvent on sait pas comment ça marche. L'autre jour, je suis passé chez un antiquaire et j'ai vu une machine qui est en merveilleux état et je crois qu'elle n'a jamais servi, en bois, une machine à carder le lin, ça vous dit rien ?

S. B. : Non...

J.S. : Et j'avais un arrière grand-père qui était tisserand du côté de Coutras et qui avait quelque chose qui doit y avoir encore dans les greniers là : un morceau de bois avec des grosses pointes, comme une herse à l'envers et il passait le chanvre là-dedans comme on se passe un peigne dans les cheveux à peu près pour les démêler... Et puis j'ai vu cette belle machine avec un balancier, on s'assoit dessus, elle a probablement presque jamais servi, les pointes sont pas rouillées encore et pourtant c'est vieux et je l'ai regardée comme ça, j'ai vu le prix... Je me suis dit que j'avais de l'argent à mettre ailleurs et puis je suis revenu un mois après, elle y était toujours... Ah ! Je me suis dit que c'était intéressant et elle était à mille francs... C'était pas cher et pour-

tant ça fait cher alors j'ai demandé si on pouvait pas négocier ça... Je savais qu'il y avait trois mois qu'il l'avait... Je vais le voir et il me dit : "Combien vous voulez mettre" ? . Alors j'ai dit "Sept cent cinquante". Alors il a dit : "Allez, huit cents et c'est bon". Maintenant je l'ai et je vous assure que depuis que je suis les brocanteurs j'en ai jamais vu. C'est une pièce trop rare qui a peut-être pas plus de valeur que ça, à condition qu'on y trouve en face quelqu'un d'un peu plus bête que moi et qui la veut absolument !

S. B. : En acquérant cet objet, vous avez eu l'impression de le restituer à votre histoire ?

J.S. : Ah mais moi maintenant ce que je voudrais c'est savoir exactement comment ça marchait, comment on faisait le lin ! Parce qu'ils le faisaient pousser à Abzac et à Coutras et puis alors ils faisaient des draps... Ma grand-mère me disait que quand il était jeune mon grand-père partait de Coutras à Sainte Foy le lundi, à pieds, avec des sabots en bois et que pour ne pas les user, quand il sortait des bourgs, il avait une ficelle et il les mettait sur son épaule... On se plaint aujourd'hui mais on est très heureux tous... Et quand il arrivait dans un village il se les mettait aux pieds... Coutras-Sainte-Foy il y a au moins trente kilomètres, il partait le lundi matin et il rentrait le samedi soir... Alors c'est en pensant à tout ça que je me suis dit : "Tiens, une machine à carder ! Y en a pas beaucoup, c'est rare ! ". C'est pas de mon métier mais enfin je pense qu'à cette époque tous les gens plus ou moins se faisaient leurs toiles, leur jar-

din et puis tout ça... (Il soupire)... C'est vrai que j'aime bien ces vieux objets (Il regarde autour de lui les objets exposés dans la pièce)... Ce qui serait bien c'est de pouvoir faire parler les objets, ils nous raconteraient toute une histoire... (Silence)... Alors ce tournebroche qu'on m'a vendu, c'est le même mais quand je le regardais... Quand je l'ai regardé il m'a fait que rappeler celui de ma grand-mère que j'ai vu fonctionner étant gamin et c'était pas hier, parce qu'il y a longtemps, y a très longtemps, j'ose pas vous dire mon âge car je suis un peu "coquet" quand même ! (Il rit)... Mais quand j'ai retrouvé hier le vrai, ça m'a pas fait la même chose... C'est le même, y a la petite poignée en cuivre, tout ça, je disais : "Tiens, ma grand-mère l'a touché ça, mon grand-père aussi, moi aussi". Je la revois préparer le repas et je revis dans mon enfance... Parce que vous savez, ça marche comme un réveil, il fait "tin, tin, tin" quand il arrive en fin de course. Alors que celui que j'ai acheté, il lui manquait quelque chose parce qu'il ne le fait pas. L'autre c'est le même mais y a pas la même valeur de symbole là-dedans, mais enfin pour moi celui-là c'est... Bon... Mais j'en fais pas une maladie, j'en rêve pas mais ce que je rêverai c'est d'avoir un local, je l'ai d'ailleurs, mais d'avoir la fortune que je mérite et que j'ai pas (Il rit) pour pouvoir faire un beau musée comme celui de Montagne et faire revivre tout ce passé...

Ils ont de très beaux objets là-bas et en plus qui sont bien mis en valeur. Je ne sais pas si c'est toujours comme quand je l'ai visité, y a un ou deux rangs de vigne montés dans une vitrine, une grande vitrine, y a une décauville neuve qui est tirée par rien du tout mais enfin on peut imaginer le cheval là devant... Et puis y a une machine à sulfater en verre qui est suspendue par des fils en nylon... Il est très beau mais enfin ça fait déjà trois ou quatre ans mais je pense qu'ils ont dû apporter des améliorations parce qu'ils ont fait depuis des ateliers de tonnellerie, etc..., qui n'y étaient pas à l'époque... Et tellement il est bien fait c'est que quand on rentre dans l'étable où il y a de la paille, le foin qui pend au grenier, la petite chaise à trois pieds pour s'asseoir dessus pour traire la vache, y a que la vache qui manque... Pendant la guerre on a eu des vaches, deux vaches pour se faire du lait, du fromage et du beurre, et quand je suis rentré dans cette étable, je sentais la vache moi, ça sentait la vache là dedans... En fait ça sentait la paille et le foin mais on m'aurait dit qu'il y avait une vache qui venait coucher tous les soirs, je n'aurais pas été surpris parce que je la sentais mais tout ça c'était dans ma tête... Alors c'est vrai que les vieux objets provoquent chez moi quelque chose de

particulier, c'est comme ça, je n'y peux rien et j'ai du mal à l'expliquer...

S.B. : Vous êtes originaire de la région?

J.S. : Ah oui ! Depuis 1799 il y a un S..... qui habite dans les parages, pas forcément ici mais dans le coin.

S.B. : Et cette maison ici?

J.S. : Mon grand-père déjà... Alors ces objets je les "raquette" comme on dit ! (Il ouvre les bras et les rejoint vers lui)... Vous savez pas ce que ça veut dire ? (Il rit)

S.B. : "Raquette" ? Non.

J.S. : "Raquatter", c'est un terme tout à fait local, ça veut dire mettre en pilot avec l'espoir qu'un jour j'en ferai quelque chose et si je deviens assez riche et si je deviens assez vieux et si je suis en bonne santé je ferai sûrement un musée !...

Les objets du passé : une source de jouvence

A travers les propos de notre interlocuteur, nous comprenons d'ores et déjà qu'il entretient une relation singulière avec les objets du passé. Peut-on l'interpréter comme la quête d'une jeunesse éternelle, jeunesse qui précisément lui serait procurée par les objets ?

Son activité avec les objets consiste à rebrousser chemin dans le temps jusqu'à l'état de jeunesse. Et lorsqu'il retrouve la source de jouvence, il rajeunit dans le présent. Cette activité pour lui, c'est d'abord la recherche du "comment ça marchait". Il veut faire fonctionner les objets, il veut leur redonner vie. Donner la vie non pas à ce qui est mort mais ce qui est à l'agonie et figuré ici par tous ces objets du passé qui vont périlcliter si on ne les récupère pas et si on ne s'en occupe pas. Alors se rajeunir va consister à retourner là où tout a commencé c'est-à-dire dans son enfance, moment où les objets sont entrés dans sa vie et celle de ses proches par l'usage et créaient le décor du théâtre de leur vie quotidienne. C'est par l'intermédiaire des objets qu'il retrouve ce temps privilégié auquel il se plaît à repenser et dans lequel il s'immerge inlassablement.

Lorsqu'il prend un objet, il veut d'abord le remettre en marche et que par ses bruits et ses mouvements il le transporte dans le passé. Au fond, ce qu'il cherche c'est cette sorte de magie provoquée par la mise en scène du passé. Tout se passe comme si pour lui, en mettant en scène le passé, il se pourrait que les êtres morts se remettent à

vivre et que lui-même présent à cette résurrection puisse revivre une autre jeunesse qui recommencerait.

Alors effectivement, tout cela est difficile à dire... Il ne sait pas donner aux autres une explication satisfaisante de ce à quoi il passe son temps avec les objets. La véritable raison c'est que pour lui c'est tout simplement vital. En faisant revivre les objets, il revit constamment, il se restaure constamment. A sa manière, Jean a trouvé une parade au temps qui passe. Il ne peut empêcher le temps de passer mais en refaisant fonctionner les objets et en les restaurant, il conjure le temps et ses effets. Il est celui qui est porté par le temps et qui de temps en temps retombe à la source. C'est cela qui se répète depuis qu'il redécouvre les objets et chaque fois qu'il en acquiert un. Selon Vladimir Jankélévitch "Celui qui a déjà vécu l'expérience de la première fois accueille la répétition de cette fois non pas comme si c'était la "fois" précédente ou la "fois" initiale mais comme si c'était une nouvelle première fois" (1). Ce qui crée la "nouvelle première fois" pour Jean provient de la singularité de l'objet qu'il manipule. Celui-ci le transporte dans des moments uniques de son passé qu'il retrouve et dans lesquels il se projette instantanément. Il faut qu'il soit en présence d'un objet tel, si vivant qu'il puisse animer le passé à travers l'objet. Et l'animer de façon si intense que tout le paysage environnant va être contaminé, y compris lui-même.

La mise en vie du passé...

C'est aussi pour cela qu'il tient tant à ce que les objets puissent "marcher" parce que quand l'objet marche, comme le tournebroche qui fait son tintement, il va voir sa grand-mère cuisiner. A force de la voir, il va sentir l'odeur de la viande, peu à peu cela va devenir vraiment sensuel et il va être avec elle. Alors c'est le fait de vivre de façon sensible et sensuelle cette époque enfantine qui le maintient dans son enfance. Il revient dans le passé, il y fraye le chemin et là-bas il le réanime. Il complète tout le décor autour de l'objet, les personnages, les modes de vie et tout cela va prendre une vie tellement intense qu'il va être aspiré. Voilà ce que ne lui permettait pas de faire le tournebroche qu'on lui avait amené. Les deux objets sont de même nature et se ressemblent mais ce qui les distingue l'un de l'autre c'est la mémoire auditive de Jean. C'est le détail du tintement de l'un qui lui permet d'obtenir de l'objet l'effet qu'il en escompte. Il est attaché à cet objet et il le valorise car il est associé à ce que Jean-Hugues Déchaux appelle une "figure-repère". Le tournebroche de sa grand-mère fait partie de ces objets qui

d'accumulation au point qu'il ne sait même pas ce qu'il a et qu'il achète quelquefois deux fois le même objet.

C'est vers l'âge de trente ans que Jean a pris conscience de son acte de destruction et par la même occasion de l'irréversibilité du temps car son geste de destruction fut irrémédiable, irrévocable. Il peut essayer, en récupérant les objets, de revenir sur son acte mais il ne peut effacer ce qui s'est produit dans le temps et qui a déterminé son comportement vis à vis des objets. Pour Vladimir Jankélévitch, c'est ainsi que se pose le primat de l'irréversible sur l'irrévocable : "Tout événement quel qu'il soit, est sur le chemin d'un avènement ; toute expérience vécue est le moment d'une futurition, y compris le souvenir qui semble en inverser la direction, y compris le remords qui paraît l'immobiliser, y compris les nostalgies qui semblent la ralentir, les obsessions elles aussi prennent la suite dans une succession irréversible, elles sont elles-mêmes les moments d'une histoire, voilà tout !" (3).

Alors pour l'instant, Jean passe son temps à racheter les objets de son héritage personnel et au delà de cet héritage toute sorte d'objets dont il fait une accumulation. Il va aussi rechercher et acquérir ce qui est rare mais la rareté chez lui ce n'est pas la chose unique qui peut prendre une valeur mercantile. La rareté pour lui signifie le dernier objet. Si cet objet-là disparaît, c'est vraiment une perte car en perdant quelque chose dans le passé on perd aussi quelque chose pour son futur...

Les objets, la mémoire et le temps...

Par rapport au temps, cet homme a une attitude rétrospective : il est tourné vers le passé mais, comme nous l'avons déjà dit, il est animé par le désir de le remettre en vie dans son présent en attendant d'en faire un musée plus tard. Ce découpage du temps reste cependant tout à fait artificiel, c'est le discours de notre informateur qui le produit pour expliquer l'évolution de sa relation aux objets au fur et à mesure du temps. Le vécu est tout autre. Passé, présent, futur sont présents à tout instant, indissolubles, indissociables. Si nous voulions vraiment découper le temps pour ne pas rompre avec le discours de notre informateur et comprendre les trois temps dont il

parle, il faudrait alors l'envisager à la manière de Saint Augustin : ... "c'est improprement qu'on dit : il y a trois temps, le passé, le présent et le futur. Mais peut-être pourrait-on dire au sens propre il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes du temps, et je ne les vois pas ailleurs : le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision ; le présent du futur, c'est l'attente". (4). Au fond, tout se défait et se lie dans le temps et c'est quelquefois tout simplement une question d'avoir le temps et de le prendre...

En effet, actuellement Jean n'a pas le temps de mettre les objets en scène, de se mettre devant et de méditer à tel point qu'il rentrerait dans le passé définitivement parce qu'il est emporté au moins pour l'instant par son avidité et sa détermination. Alors c'est peut-être normal que son idéal soit l'autre homme car lui, il a pris le temps à sa retraite de se concentrer sur un objet et de l'animer effectivement. Lui, il n'est pas encore à la retraite c'est-à-dire au moment où il pourrait en faire quelque chose. Mais arrivera-t-il à ce moment, aura-t-il un jour l'impression d'avoir comblé l'abîme ?

Le portrait qu'il fait de son idéal nous permet de comprendre ce qu'il aimerait être et ce qu'il va tenter de devenir dans les années futures. Ils ont le même but : la quête du rajeunissement par le rebroussement du chemin dans le temps pour aller saisir un moment, une période qu'ils vont animer et dans laquelle ils vont entrer. Tous les deux ont ce même projet mais l'un a été une espèce de "nazi" qui a détruit des choses. Alors il est d'abord préoccupé par le fait de combler cette faille. Il parle de "passion" mais elle n'est pas maîtrisée, tandis que la passion de son idéal, elle, elle est domestiquée. A tel point qu'il était devenu l'homme que l'on allait consulter, que l'on rencontrait par curiosité. Ce qu'il a créé finalement c'est une oeuvre, son oeuvre, et c'est en cela qu'elle ne pouvait être léguée qu'à une communauté, à cause de sa valeur inestimable. C'est aussi de cette manière que ce monsieur a réussi à échapper au temps et à sa propre finitude car son oeuvre fait désormais partie d'un patrimoine collectif et sur laquelle est inscrite son nom. Il a laissé une trace de son existence en ce monde. Par l'accumulation des objets,

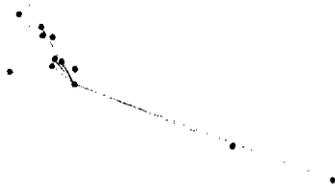
notre interlocuteur se présente aussi comme quelqu'un qui se prépare à une conversion voire même une renaissance. Ne souhaite-t-il pas au fond, à travers son projet de musée, s'installer dans un temps et une activité qui lui fera oublier la fuite du temps, à lui aussi sa finitude, et qui lui permettra d'être transporté au-delà du temps de sa vie dans les mémoires des vivants ?

Lorsque j'ai pris congé de Jean, il m'a remercié plusieurs fois d'être venue et de l'avoir écouté en m'expliquant qu'il avait un réel plaisir à parler de ses objets : cela, je l'avais bien compris. Son discours sur les objets fut un flot de paroles déclenché par l'émotion de se trouver face à quelqu'un qui s'intéressait à sa passion. Ponctuer son discours était un exercice difficile dans la mesure où il aurait peut-être privé le lecteur de l'enthousiasme de notre informateur. Ce n'est que quelques mois plus tard, en considérant son entretien, que je me suis rendue compte, qu'à cette occasion, je lui avais permis de devenir un peu comme son idéal. Je lui ai donné l'opportunité de mettre en vie les objets et de se faire montreur du passé car généralement à ce spectacle pour l'instant il est souvent le seul et il n'a pas le temps... A cause de cette avidité qui est née d'un geste de destruction... Parce que le passé est tellement encombrant quelquefois, qu'il lui est arrivé de le détruire. Et depuis cet acte fatal, il est poursuivi par l'absence d'un passé, un temps perdu qu'il tente de retrouver à partir des objets, de sa mémoire et de son projet de création d'un musée.

Sabine Broussard
Doctorante en Anthropologie
Université Victor Segalen
Bordeaux II

Références bibliographiques

- (1) JANKÉLEVITCH V., *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p58
- (2) DECHAUX J.H., *Le souvenir des morts Essai sur le lien de filiation*, PUF, Paris, 1997, p 183.
- (3) JANKÉLEVITCH V., *op. cit.*, p 34.
- (4) SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, éd. P. DE LABRIOLLE, *Les Belles Lettres*, 1927, XX, 26.



sion. Le projet va donc évoluer avec la participation de professionnels (plasticiens et musiciens) dans le cadre d'un projet pédagogique conduit en liaison avec le CRARC, en partenariat avec les institutions signataires de la convention culture/agriculture.

Mais comment et pourquoi concilier deux actions a priori antagonistes ?

En cohérence avec le projet d'établissement et les préoccupations des responsables de l'Ecomusée, il est important de conforter l'idée d'appropriation d'une histoire locale totalement liée à la grande civilisation de la vigne et du vin. Un authentique devoir de citoyen consiste à poursuivre ces actions dans le cadre d'une démarche exigeante qui consolident le travail des promotions précédentes, en particulier dans le domaine de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine rural.

Puiser dans ce même patrimoine divers éléments en surnombre afin de conduire de véritables actions-passions, c'est aussi admettre que notre environnement évolue. En sensibilisant les élèves à l'art contemporain (opportunité de la proximité du CAPC à Bordeaux), les créations plastiques – fruit de l'imagination des élèves – trouvent à leur tour une place et un rôle dans le musée. Des "pièces" d'hiver côtoient des "productions" contemporaines. En quelques sorte, la boucle est bouclée ... Les rencontres avec le public de l'écomusée par l'intermédiaire de ses animateurs, les échanges autour et à partir des "pièces plastiques" un verre de vin du terroir à la main, quel plaisir ! Quel bonheur ! Quel moment privilégié ! mais aussi comment mieux saluer le travail fourni par plusieurs générations du lycée agricole de Montagne ?

En conclusion

Avec la dimension "patrimoine" pour entrée culturelle, par ces actions, nos élèves, futurs acteurs du territoire, découvrent bien souvent et apprennent à mieux comprendre leur propre histoire locale. Au lycée, ils apprennent les limites et les actions qu'ils

pourront eux-mêmes entreprendre (sauvegarde, restauration de petits édifices publics ou privés, organisation et mise en valeur de collection d'objets, création et promotion d'événements et d'animations locales ...).

A partir d'une expérience plastique basée sur le détournement d'objets et d'éléments permettant l'expression personnelle, ils prennent conscience qu'il est possible de créer des "pièces" capables, sans heurter les esprits, de côtoyer des objets du patrimoine. La charrue vigneronne a son histoire racontée par le Musée. Une charrue semblable à celle-ci peut se métamorphoser après manipulations et transformations. L'imagination créatrice contribue à la production d'une pièce unique. Ce qualificatif caractérise bien souvent l'œuvre d'art. Cette nouvelle "pièce" entre alors à son tour au musée.

Ce cheminement et cette démarche tout en conservant un potentiel patrimonial non négligeable en l'état (des objets témoins pour études et observations) permettent en quelque sorte un recyclage intelligent et original d'éléments ou parties d'éléments voués à une inexorable destruction, parfois nuisible pour notre environnement.

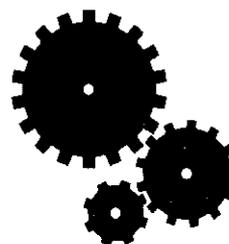
Pour se donner un maximum de chance de réussite dans une telle démarche, il est nécessaire de canaliser l'ardeur et l'enthousiasme des élèves – pour prendre en compte les différentes contraintes et demeurer cohérent avec les objectifs du projet global. Par expérience, il me paraît souhaitable de se projeter sur le moyen, voire le long terme. Pour ma part, il me faut en permanence concilier les impératifs pédagogiques et la logique culturelle et économique de l'Ecomusée.

De même que les arts et traditions populaires et les collections muséographiques liées au territoire se sont ancrés aux portes du lycée agricole

(le musée est souvent considéré comme une "antenne" du lycée), l'art contemporain est en train de définir peu à peu sa place au lycée comme au musée.

Au musée, le travail des élèves est valorisé. Les productions sortent de leur contexte purement scolaire. Le public du musée ne viendrait pas facilement au lycée. Par contre, en visitant le musée, tout est fait pour qu'il perçoive mieux le rôle joué par cet établissement dans son environnement local.

Jacques Méhat-Martinerie,
Professeur d'Education
Socio-Culturelle au LEGTA de
Libourne-Montagne,
Conservateur de l'Ecomusée du
Libournais à Montagne



Le pain, la mémoire et la bibliothèque

Anne Zali

Eloge de la mémoire ou apologie de l'oubli ? La question posée dans l'enceinte de la Bibliothèque résonne avec une acuité particulière. L'obligation de se souvenir, le devoir de conserver toutes les traces des aventures intellectuelles et artistiques de l'humanité (ou à tout le moins de ce qui paraît sur le territoire français), tel que l'énonce en 1537 l'ordonnance de François 1er fondant le dépôt légal est à coup sûr une assurance majuscule contre les risques d'amnésie qui pourraient amener une culture à ignorer ses racines, voire un peuple entier à négliger les enseignements de sa propre histoire. Manuscrits, imprimés, journaux, revues, estampes, monnaies, phonogrammes ; vidéogrammes, logiciels informatiques, collectés, archivés, classés sur des kilomètres de rayonnages s'offrent donc à nourrir la réflexion critique d'une société sur elle-même. Nul ne viendrait ici à le contester.

Mais comment empêcher le surgissement à cet endroit d'une inquiétude : et si ce désir forcené d'amorceler des traces relevait d'une névrose sans limite, d'une malade peur de perdre confondant le savoir avec une logique d'accumulation dévorante ? Et si le souci constant du patrimoine était une machine à produire une mémoire vorace qui engouffrerait tout sans jamais rien restituer ? Vision d'un gigantesque trou noir qui absorberait sans émettre, assez proche de ce cauchemar dantesque se débattant dans " un gouffre de destruction qui va toujours engloutissant et jamais ne rend ce qu'il a

englouti " (Monarchia, 1,1 cité par Pierre Legendre dans La 901e conclusion, Fayard, 1998).

Le propos n'est pas certes ici de diaboliser la mémoire mais plutôt de dégager les conditions de sa fécondité. Comment éviter que la bibliothèque ne se transforme en inventaire plombé des trésors de l'humanité, ou, comment faire qu'elle soit ce lieu vivant de reconfiguration perpétuelle des savoirs, ce " laboratoire de l'âme " évoqué au fronton de la bibliothèque d'Alexandrie qui faisait tant rêver Chateaubriand ? Les écritures du monde (l'écriture constituant à coup sûr la première pierre de l'édifice bibliothécaire) explorées du côté de leurs origines, abondent en références agraires, susceptibles de dégager des modèles de mémoire dynamiques. Ainsi, l'un des pictogrammes sumériens utilisé pour désigner l'écriture, représente une végétation prospère, un jardin bien irrigué. Ainsi, la déesse qui préside aux destinées de l'écriture en Mésopotamie, la " Sainte Nisaba " est-elle en même temps la déesse des grains. De même dans la tradition maya, l'un des dieux protecteurs de l'écriture est le jeune dieu du maïs, divinité agraire vraisemblablement choisie en raison d'un parallélisme facile à établir entre la préparation des grains de maïs et celle des fibres de corde d'agave dont la pâte obtenue fournissait le papier nécessaire au livre: " les Mayas établissaient peut-être un rapport entre ce qui assurait leur subsistance (leur pain en quelque sorte) et le papier sur lequel ils archi-

vaient leur savoir " (M.Coe et J.Kerr, l'Art maya et sa calligraphie, éd. De la Martinière, 1997).

Ces exemples un peu rapides se proposent simplement d'éclairer un modèle de mémoire qui ne serait plus sous le signe de l'accumulation, mais de la légèreté, un modèle aérien, proche peut-être de la danse.

S'il fallait lui donner un visage ce pourrait être celui de l'écriture tiffinagh, cette écriture que les Touaregs n'utilisent pas d'abord pour stocker des messages, mais plutôt pour éveiller l'intelligence en s'appuyant sur des graphies à caractère énigmatique. Ecriture souvent éphémère tracée avec les doigts sur des pages de sable que le vent efface, écriture qui privilégie les apprentissages en tant que tels parce qu'ils sont aussi une manière pour le corps de se souvenir.

Au regard de ce questionnement, l'exposition consacrée par la BNF de mars à juin 2001, aux brouillons d'écrivains, constitue un champ exploratoire particulièrement intéressant. Quoi de plus fragile, secret, incertain en effet que ces traces, souvent inclassables, de l'hésitation ou de l'inspiration, de l'assurance ou du repentir; témoignages miraculeux d'un moment (quelque part entre le mirage du " début " et l'impossible mort différée par des va et vient innombrables de la " fin ") ou d'une manière (ajouts fiévreux chez Proust, ascèse de la soustraction chez Leiris ou Bataille, coulée tranquille du texte chez Claudel, écorchement incessant chez

Flaubert...). Mémoires aux confins de l'invisible: elles suggèrent seulement ce qui reste irréprésentable : le cheminement imprévisible d'une pensée et d'une main en proie au désir d'œuvre dans le désert du seul à seul. Mémoires parfois de l'ordre du tremblement.

Faut-il conserver les brouillons d'écrivains et pour quoi faire ? La question aujourd'hui se pose de manière radicale dans l'enceinte du développement des Nouvelles Technologies. Les nouvelles pratiques informatiques d'écriture littéraire tendent en effet à supprimer dans bien des cas, l'étape du brouillon manuscrit ou imprimé, au profit de réécritures en passe de devenir transparentes. Est-ce la fin de cette entrée dérobée dans les coulisses de l'œuvre ? Sans doute non, puisqu'il existe aujourd'hui des logiciels permettant de sauvegarder la mémoire des différentes étapes d'écriture. Mais cette possibilité, tellement précieuse pour les lecteurs que nous sommes, est de fait diversement appréciée par les auteurs d'aujourd'hui, certains, comme François Bon par exemple, jugeant inutile cette accumulation d'épreuves successives et préférant voir dans ces nouvelles configurations la chance offerte d'un oubli salubre. La mémoire des différents états du texte est peut-être aussi à chercher à l'intérieur même de la langue, dans son muscle profond ? Pour autant, la possibilité pour le lecteur, de photographier à travers les manuscrits d'auteurs les différents moments de l'écriture d'un texte, n'en constitue pas moins une ressource privilégiée pour la compréhension des œuvres et un accès particulièrement émouvant à l'intelligence des processus de création littéraire: s'y fait jour, au-delà de leur inclassable diversité, un lancinant dialogue entre labeur et inspiration, fulgurance et tourment.

D'un point de vue pédagogique enfin, la consultation des manuscrits d'écrivains, induit peut-être chez l'élève un bouleversement de la posture d'écriture dans le sens d'une ouverture à l'humble travail de réécriture, simple prix à payer pour retrouver au langage sa liberté.

Anne ZALI
 Bibliothèque Nationale de France

Exposition "Brouillons d'écrivains"

**Bibliothèque nationale de France
 site François Mitterrand**

26 février - 17 juin 2001

Le quatrième volet de l'aventure des écritures, série d'expositions à vocation pédagogique, propose cette fois de regarder par-dessus l'épaule de l'écrivain et de pénétrer dans l'intimité de ses brouillons. La mise en perspective d'une centaine de manuscrits de travail invite à découvrir par quels chemins est passé l'écrivain pour bâtir son œuvre.

Trois petites salles prolongent l'espace de l'exposition : une salle de consultation multimédia, une salle audiovisuelle (projections d'extraits de documentaires sur des écrivains) et une salle réservée aux groupes scolaires, où aura lieu l'atelier d'initiation à l'art du brouillon)

Grande galerie - hall Est - site François Mitterrand
 Quai François Mauriac, 75013 Paris
 du mardi au samedi de 10H à 19H, dimanche de 12H à 19H

Visites de l'exposition

visites guidées : mardi, mercredi, jeudi, vendredi à 10H et à 11H30 - 300F par classe

visites libres : mardi, jeudi, vendredi à 12H

Atelier "raturer n'est pas rater"

Cet atelier est précédé d'une visite guidée de l'exposition. Il est ouvert aux élèves de collèges et lycées. Il a pour objectif de revaloriser auprès des élèves le travail de relecture et de réécriture de leur propre texte à la recherche d'une spontanéité difficile.

Mardi, jeudi, vendredi de 14H à 17H - 600F/classe

Dossier pédagogique de l'exposition disponible à l'Espace pédagogique ou sur demande

Réservations Visites d'expositions :

01 53 79 49 49

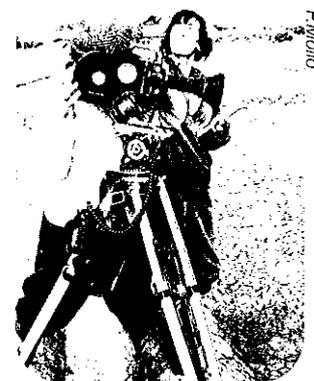
Centre de ressources pour enseignants : 01 53 79 43 21

Informations : 01 53 79 41 00

Mémoires à venir

Geneviève Delbos

Chercheur CNRS, Centre d'Ethnologie Française
 Musée National des Arts et Traditions Populaire



>>> **croisés**

A travers leur association Univers-Sel, les producteurs de sel de Guérande travaillent depuis dix années maintenant avec les exploitantes de la lagune béninoise.

La relation entre les deux communautés s'est tissée d'abord autour de la seule activité salicole. Des premiers partenariats ont permis aux paludiers d'inventer et d'expérimenter avec les femmes du sel du Bénin un outil alternatif à la mode traditionnelle de cuisson des saumures sur feu de bois, pour redynamiser une activité indispensable aux équilibres familiaux de vie et compromise par les difficultés d'approvisionnement en bois. Une fois l'outil inventé, il a fallu ensuite consolider, autour de l'alternative et de sa diffusion, la filière-sel, et au programme expérimental baptisé PIRATTES succéda un autre, le PAFIS. Un nouveau programme a été bâti avec elles durant l'année 1999 : un Projet d'Appui à la Structuration d'une Organisation Paysanne qui concerne l'ensemble des exploitantes pluri-actives de la lagune béninoise (PASOP).

Nos sociétés dites modernes, et même "post-modernes" selon certains, vivent le présent comme une accumulation de changements radicaux, inéluctables, de mutations à marche forcée ("on n'arrête pas le progrès"). dans le même temps, elles entretiennent avec le passé, c'est-à-dire tout ce qui chassé par le nouveau prend un caractère d'ancien, un rapport de fascination. Avides de nouveautés (le dernier "modèle", la dernière "création") elles le sont aussi de mémoires, de traditions, d'"héritages", aussi divers que multiples, au point que là où le passé fait défaut en ses traces visibles, il est reconstitué, à l'identique cela va sans dire, tel ce "patrimoine maritime" de la marine en bois et à voiles, et parfois même inventé. Chaque grande vague de "modernisation" semble ainsi devoir se reprendre en une vague de "patrimonialisation". Arrachés par la première à la banalité de leurs usages ou de leurs raisons d'être initiaux, objets, outils, conceptions et comportements sont réofferts par la seconde, témoins d'autres temps d'autres mœurs.

Le passé nous manque, dira-t-on. Mais ne serait-ce pas plutôt le présent qui nous manque, nous trahit : là où on croyait avoir une prise, il nous lâche ? S'il est vrai que "l'ancien entre dans le nouveau avec les significations que le nouveau lui donne et ne pourrait pas y entrer autrement" (1), à s'arrêter sur les multiples significations dont nous le parons aujourd'hui, et les formes nouvelles de sa production et de sa

consommation, l'interrogation s'estompe. Qu'est-il demandé à nos mémoires d'apporter ? De la "diversité" là où le toujours plus de rationalité l'a éliminé (dans nos productions standardisées); de la "qualité", là où le toujours plus de compétitivité dans le plus bas prix l'a égarée; de la "créativité" là où le toujours plus de changements l'a épuisée dans la surenchère de l'innovation pour l'innovation; du "lien social", là où le toujours plus de mobilité sociale et de restructurations économiques l'a pulvérisé, etc.. L'ancien, lesté de l'archaïsme de sa différence, se voit promu au service du développement partout où celui-ci a failli à sa tâche, c'est-à-dire partout où il a été laissé pour compte des profits et pertes régions et secteurs, groupes et individus, objets et outils, usages et comportements, savoirs et traditions. Passées au crible de toutes les privations du présent, nos mémoires patrimonialisées nous reviennent sous la forme de "réserves de références utiles" où puiser de la "valeur ajoutée" ou du "supplément d'âme", voire de gisement de matière première à exploiter en de nouvelles filières (celles du tourisme culturel et autres produits du touriste).

Ainsi instrumentalisé, le passé serait donc appelé à assumer de nouvelles fonctions : remédier aux impasses du présent, pallier ses insuffisances et ses incertitudes, combler la béance de la perte de repères et de l'absence de perspectives. Pourquoi pas ? Mais à

quelles conditions et à quel prix ? Est-ce avec les neiges d'antan que nous reprendrons pied dans le présent ? Et à trop nous fier à nos mémoires constituées pour trouver les repères qui nous manquent, ne risque-t-on pas d'oblitérer les chemins de leurs ressources?

Lorsque les paludiers guérandais partirent au Bénin pour essayer de mettre en place une alternative à la technique de production du sel par cuisson des saumures, et trouver une solution au problème de l'approvisionnement en bois de chauffe dans un milieu lagunaire aux prises avec la raréfaction des forêts de palétuviers, ils n'avaient pour toutes compétences que leur "héritage" : le travail artisanal des marais salants; une "tradition ancestrale", "millénaire" comme on dit volontiers aujourd'hui, qu'ils perpétuaient.

Qui étaient-ils ces "héritiers" et qu'est-ce qui les motivait ?

De la mémoire longue du marais, certains en connaissaient un bout, celui que leur père, leur grand-père ou leur oncle, leur avait légué; parfois très parcimonieusement, pensant que cet "héritage" ne valait pas la peine que l'on se donne pour continuer à en vivre. D'autres n'en avaient que la mémoire immédiate, celle de l'histoire en train de se faire, des enjeux de l'heure autour d'un héritage plus ou moins laissé pour compte et que certains pensaient pouvoir solder à bon compte. Et dans la mesure où cette histoire-là était celle des temps présents, pour laquelle

1 - Cornélius Castoriadis : *Domaines de l'Homme, les carrefours du labyrinthe II*, Editions du Seuil, Paris, 1986. P 232



ils pensaient avoir des mots à dire et des gestes à accomplir, elle les concernait directement : c'était aussi la leur, quels qu'aient été leur milieu d'origine et leurs appartenances familiales ou sociales antérieures. Certains aussi ne partageaient ni la première, ni la seconde. Venus là au détour d'un parcours individuel, ils se sont arrêtés en quelque sorte à ce qu'ils découvraient : une possibilité de vivre et de travailler qui semblait pouvoir combler leurs attentes, répondre à leurs aspirations, une forme d'existence susceptible de leur convenir.

Aussi diverses que furent les bonnes ou mauvaises raisons des uns et des autres, à défaut d'une mémoire commune, ces héritiers disparates, issus d'horizons divers, adhéraient à une vision commune : "conserver le marais vivant", et tous partageaient le même point de vue, la même conviction : l'avenir du marais se confondait avec le leur : il serait ce qu'eux-mêmes en feraient, il était à créer. Car si l'on voulait "conserver le marais vivant" pour pouvoir continuer à vivre de son travail, il fallait aussi le délester du poids d'un passé qui l'avait acculé dans les marges de l'histoire en train de se faire à l'entour, comme "reste", "survivance", voire "anachronisme", mais aussi comme "alibi". Avant de se revendiquer comme les légataires d'une tradition ancestrale qui aurait réussi à se perpétuer inchangée en dépit des vicissitudes et des transformations des époques successivement traversées, et de jouer cette carte pour reconquérir une légitimité sur la scène économique et sociale des temps actuels, ces héritiers se sont d'abord découverts tributaires d'un écheveau de mémoires sédimentées demandant à être enlevées, comme ces couches qui s'accumulent d'une année sur l'autre sur le fond des bassins et que le paludier "boute" et "décharge" pour retrouver l'argile vive où l'eau de mer pourra à nouveau "s'échauffer" au soleil et au vent et livrer son sel.

En d'autres termes, il fallait inventer d'autres manières d'être paludier, de

concevoir le métier et même de le pratiquer, transformer le "donné" pour transformer la donne. A cette condition seulement, la "tradition" (la vie continuée du marais et du travail du marais) pouvait faire retour à ceux qui la reprenaient, non pas reproduite à l'identique, répétée, mais re-conduite sous une forme et avec un sens nouveau : celle d'une activité contemporaine, à même de relever les défis de son époque et de lui imprimer sa propre marque.

Dans cet effort de rupture et de changement, cette entreprise de "modernisation", où il leur a fallu créer (de nouvelles structures), inventer (de nouveaux outils), innover (dans les conduites individuelles et collectives), des ordres établis ont été bouleversés, des certitudes ébranlées et des orthodoxies bousculées dans les manières de dire et de faire. Cela ne va jamais de soi, et certains ont pu, et peuvent, y voir une trahison de la mémoire du marais.

Mais transmettre et trahir ne proviennent-ils pas du même horizon étymologique ? Pour que quelque chose se transmette, il faut bien que quelque chose se trahisse, se livre, au risque de se perdre. Et ce qui s'est transmis ici, n'est-ce pas ce qui avait déserté nombre de leurs prédécesseurs : la croyance en l'avenir du marais et en leur propre avenir comme hommes et femmes vivant de l'exploitation du marais ici et maintenant, soit le pouvoir d'imaginer un avenir là où d'autres ne voyaient que passé et de l'inscrire dans les réalités du présent, de le faire advenir dans la confrontation avec le réel de leur époque ?

C'est en ce sens qu'ils sont authentiquement héritiers. Car à travers eux et par eux, mais aussi bien au-delà d'eux-mêmes, a été restitué au marais l'assurance d'une continuité, incarnée en de nouveaux faire, de nouveaux dire, auxquels devront succéder d'autres faire et d'autres dire, qui seront à créer, à inventer dans leurs formes comme dans leurs significations par

ceux qui assumeront la relève.

Un marais conserve imprimé dans son argile la mémoire du travail des paludiers qui le prennent, comme celle des saisons et de tous les événements, bons ou mauvais, qui se succèdent et scandent sa vie productive. Et selon ce qu'il vit, au bout de dix, vingt ou trente ans de labeur, "vieux chaussé", "bancale", il peine à travailler et donne plus de peine à celui qui le travaille : il demande alors à être entièrement débarrassé de toute cette mémoire accumulée et recréé avec de l'argile neuve rapportée, pour retrouver son pouvoir productif. Et si les circonstances de sa relève l'exigent ou s'y prêtent, son agencement antérieur sera même entièrement modifié. Il sera non plus ce que ses créateurs et utilisateurs précédents en ont fait mais ce que l'équipe de "chaussage" aura fait advenir, il portera la marque des paludiers mobilisés pour chacune des opérations à mener, du "soin" et du "goût" qu'ils auront apportés à ce travail collectif étalé dans le temps. Est-ce un hasard si cette pratique, qui était peu ou prou tombée en désuétude, perdue, oubliée ou négligée, leur est revenue d'elle-même, pourrait-on dire, comme une nécessité... vitale.

Mais comment la vie se perpétue-t-elle ? Est-ce dans la répétition à l'identique d'un "il était une fois" ? N'est-ce pas dans le pouvoir créatif d'un "il y aura une fois", qu'elle se transmet, marquant à chaque fois, d'une présence nouvelle (une génération, un acte, une signification, un faire, un dire...), d'un amer nouveau, ou, comme le dit le poète, "d'une fleur en quelque sorte axiale par rapport au temps, que demain doit se conjuguer d'autant plus avec hier qu'il doit rompre d'une manière plus décisive avec lui." (2)

Les paludiers qui allèrent au Bénin mettre à l'épreuve du réel de la lagune, d'un autre milieu physique et humain que le leur, leurs "compétences techniques", n'agirent pas autrement. On pourrait raconter cette histoire en

2 - André Breton : *Les vases communicants*, Editions Gallimard, NRF, Paris, 1955, P168.

disant qu'ils avaient en tête un "modèle", celui de la tradition artisanale dont ils se réclament, la saline guérandaise, dans son agencement comme dans son fonctionnement, celui que par exemple une maquette expose tel qu'en lui-même il serait, fondamentalement, dans sa logique technique, abstrait de toutes les circonstances qui l'ont vu naître et se transformer.

On pourrait commencer l'histoire ainsi et la continuer en disant que les choses ont évolué différemment, que de ce modèle il a fallu s'écarter progressivement, pour trouver une technique praticable par les utilisateurs auxquels on le destinait. Le récit ainsi reconstitué ne serait pas faux, à ceci près qu'il restituerait bien peu de l'histoire réelle qui s'est passée et se poursuit là-bas au Bénin, mais aussi, et sous d'autres formes encore, en Guinée.

Oui, le début ne serait pas faux, sauf que ...

Héritiers d'une pratique où les "facteurs naturels" de production, comme on dit dans un certain vocabulaire, sont au cœur même du système productif, et non renvoyés à sa périphérie (comme dans l'agriculture contemporaine par exemple); d'une pratique où, pour le dire en termes plus proches de la réalité du métier, l'homme travaille avec de la nature qui travaille, (une argile qui "vieillit", une eau qui "s'échauffe", bien ou mal, etc.); d'une pratique où il faut savoir composer avec les circonstances qui font les salines, les saisons et les travaux dissemblables, où l'on n'est jamais sûr que ce qui vaut pour un endroit, un moment, un exploitant, vaut aussi pour un autre; les paludiers qui se lancèrent dans cette aventure n'étaient nullement sûrs que toute la vérité de la production artisanale de sel par évaporation naturelle de l'eau de mer se dise et s'incarne dans un modèle unique (le leur) qu'il suffirait de reproduire à l'identique, et à travers un savoir-faire qu'il suffirait d'appliquer et d'inculquer dans ses principes comme dans ses méthodes.

Et pour peu qu'ils aient quelques certitudes quant à ce qu'il y avait lieu de faire, il leur suffisait d'interroger leur propre mémoire individuelle et collective (partagée) d'hommes du métier, et d'hommes qui avaient su "reprendre" (au double sens du terme) le métier, de la laisser courir sur son erre d'expériences vécues, pour se remémorer à leur façon ce que leurs prédécesseurs, les anciens sur les marais, exprimaient ainsi : "ici on travaille toujours dans l'incertain, c'est pourquoi il faut toujours improviser".

En d'autres termes, leur "habitus" comme praticiens, l'ensemble des dispositions acquises dans l'exercice du métier, les inclinait justement à ne pas croire qu'ils détenaient l'entièreté de la solution dans leur savoir acquis, constitué, parce que tout dans leur pratique ordinaire leur rappelle que chaque expérience acquise comporte sa part de lumière comme solution trouvée, inventée, et sa part d'ombre incluse dans sa dépendance à un lieu, un moment, une situation, des êtres, qui l'ont fait naître comme solution "relative à...", "attachée à...", son lot de connu et d'inconnu, de déterminé et d'indéterminé.

Et s'ils se sont appuyés au départ sur leurs propres repères (on ne crée jamais à partir de rien), cela n'a pas été déjà sans savoir qu'il leur faudrait les reconstruire. Ils ne détenaient qu'une part de solution : l'autre leur manquait. Où se situait cette dernière ? Quelle était l'ampleur de l'une et de l'autre ? Ils l'ignoraient encore et seule la confrontation avec le réel de la lagune (le milieu physique et humain), le leur apprendrait. C'était là le premier défi à relever, un défi où ils ne mettaient pas en jeu leur savoir-faire, cet ensemble ordonné de connaissances sensées et de gestes efficaces, mais un savoir-y-faire, c'est-à-dire cette capacité à déloger le savoir constitué de sa place de savoir pour laisser émerger un espace d'invention où du nouveau se crée comme réponse pertinente à la singularité du "y" qui se manifeste.

C'est pourquoi, même dans le premier

marais construit, ils n'ont nullement reproduit à l'identique le schéma de leurs salines : s'inspirant des multiples exemples dont ils disposaient (à Guérande et ailleurs sur la côte atlantique), ils l'ont transformé, inventant un agencement modulable, à même de leur permettre de jouer sur sa capacité évolutive pour improviser d'autres manières de travailler l'eau de mer, compte-tenu des contraintes et des potentialités du milieu qui se révéleraient à mesure. Et cette première transposition devait être suivie de beaucoup d'autres avant que de déboucher sur une alternative appropriée au milieu lagunaire.

Est-ce à dire que l'on pourrait raconter la suite et la fin (l'apparition et l'affinage du nouvel outil productif) comme une succession de temps forts et de moments de doute, d'initiatives et d'indécisions, de ratés et d'"eurékas", au cours desquels les paludiers auraient réussi, par un effort poursuivi de créativité inscrit dans leur savoir, à surmonter impasses et difficultés ? Là aussi ce ne serait pas faux, sauf que ...

Ce serait oublier l'autre côté de cette histoire, son versant humain : ce qui s'est joué entre gens du sel, ce dialogue improbable entre producteurs du marais guérandais et exploitantes de la lagune béninoise.

Dans un projet d'aide au développement il y a en général, c'est ainsi que les choses se sont instituées, d'un côté les "experts" qui proposent leur savoir, ce savoir constitué incarné sous la forme d'un outil (un tracteur, une usine, une pompe, de la culture attelée), d'une méthode (disons la logique comptable du crédit bancaire), d'une organisation (en coopérative par exemple) ou, plus souvent, d'un mélange de ces différents éléments. De l'autre, il y a les "bénéficiaires", lesquels, comme leur appellation l'indique, sont supposés tirer le bénéfice de l'efficacité de ce savoir constitué en dehors d'eux, qui leur vient de l'extérieur, par le simple fait de le prendre comme tel, et de l'appliquer conscien-





PMollo

affaire avant d'être celles des hommes, et qu'elles avaient aussi leur mot à dire, leur parole à faire entendre dans cette histoire où on les avait cantonné au rôle de simples observatrices. Après tout, le "tracas du bois" c'étaient elles qui en portaient toute la charge, pour le sel comme pour le reste. Mais une fois admises comme partenaires nécessaires des paludiers dans l'élaboration et la mise en place du nouvel outil, leur parole n'a cessé de venir troubler le jeu, manifestant d'un dire ou d'un silence, d'un acte posé ou évité, que par exemple l'"aderne", ce dernier "souvenir" du marais dans l'outil en train de s'élaborer, leur compliquait la vie inutilement et posait plus de problèmes qu'il n'en réglait; ou encore que la grosseur du sel récolté dans le cristalliseur ne pouvait les satisfaire, le leur se reconnaissant sur le marché à la finesse du grain; mais aussi que si le sel était bien leur affaire, il n'était pas leur seule affaire, mais une parmi d'autres toutes nécessaires à la vie de leur famille, et que cela était aussi à prendre en compte dans le travail; etc.. Autant de rappel à l'ordre de leurs réalités, qui, en obligeant les paludiers à considérer les choses à travers le regard de leurs interlocutrices, les amenèrent à oublier bien des aspects de leur tradition technique, tous ces petits savoirs établis que la confrontation avec le réel chez eux ne remet pas en cause et qui, s'inscrivant dans l'évidence du "ça de soi", constituent autant de points d'aveuglement. Ainsi, l'histoire de l'invention de cet outil, s'éclaire moins de ce qui a été conservé de l'une et l'autre tradition, et davantage de ce qui a dû s'oublier, se mettre en veilleuse, ou se transformer. Et on pourrait la raconter comme celle d'un dépouillement, par lequel à force de déloger les mémoires constituées de leur place de pilote s'est creusé cet espace d'invention où se reconstruisent les repères, où les femmes ont pu et su apporter leur part de créativité, telle, par exemple, cette solution inventée séparément par plusieurs d'entre elles, indépendamment des paludiers, pour

obtenir "leur" sel (du sel fin) dans ce qui était devenu "leur" cristalliseur. Est-ce un hasard si l'outil, dans sa simplicité même, porte la marque de ce dépouillement ?

En somme, dans ce dialogue les paludiers de Guérande ont transmis aux femmes de la lagune ce qu'ils n'avaient pas et ont acquis en s'engageant à leurs côtés et avec elles dans la recherche d'une alternative technique qui, avant de faire sens pour eux, fasse sens pour elles.

Mais comment nos mémoires se ressource-t-elles ?

Est-ce dans le répertoire bien géré de leurs savoirs enregistrés avec leurs modes d'emploi prêts-à-servir ou dans tout cela qu'il ne contient pas ? Ne serait-ce pas dans cette échappée où ce qui n'est ni inventorié, ni classé, ni même constitué, se découvre comme savoir en acte, vivant, travaillant en résonance avec le petit "y" du réel, ou, comme le dit le poète, dans "cette part jamais fixée, en nous sommeillante, d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE."(3) ?

Les paludiers de Guérande, leurs marais, leur sel, connaissent aujourd'hui une grande notoriété pour la "tradition millénaire" qu'ils représentent.

Mais s'ils s'étaient contentés de s'y tenir, de la répéter à l'identique, ils auraient tout simplement disparu de la scène économique et de la scène sociale, ne survivant que dans les théâtre d'ombres de nos scènes culturelles. Le marais aurait cessé d'être ce pourquoi il fut inventé par les hommes : un milieu de vie et de travail, ne subsistant plus que comme décor paysager, conservé et animé artificiellement.

Et si au Bénin ils s'étaient contentés de reproduire à l'identique leur tradition technique, les paludiers n'auraient pas transmis aux femmes de la lagune ce qui, sous la forme d'un nouvel outil, est d'abord un pouvoir, le pouvoir de continuer à faire du sel, et à le faire en épargnant de sa peine et de son temps. Ils ne les auraient pas aidés à reconquérir ce bien précieux entre tous : la possibi-

lité de reprendre un "petit pouvoir" sur sa vie.

Alors, s'ils ont quelque chose à nous apprendre, ce pourrait être ceci.

C'est en reprenant possession du présent que nos mémoires nous reviendront, non pas comme une histoire close, achevée, accomplie, mais comme une création continuée, sans cesse reprise et à reprendre. N'est-ce pas dans l'exil des neiges d'antan que s'annonce le retour des neiges de demain ?

Nos mémoires sont à venir...

Geneviève Delbos
Chercheur CNRS,
Centre d'Ethnologie Française
Musée National des Arts
et Traditions Populaire



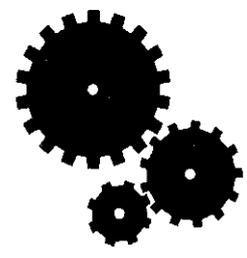
PMollo



PMollo

La mémoire en mouvement

Danièle Roux
Jean-Loïc Le Quellec



Le réseau ESC Pays de La Loire mène une réflexion depuis un an sur la notion de "mémoire en mouvement" (notion empruntée au réseau Métime⁽¹⁾) Un stage posant cette problématique nous a permis de rencontrer des artistes (musiciens, conteurs, danseurs), et des intervenants en particulier à Métime, la maison des cultures de Pays de Parthenay (79), à Pougne-Hérisson (79), nombril du monde, et avec Jean-Loïc Le Quellec.

Les réflexions ont porté sur les notions de mémoire, tradition/modernité, traces, culture, patrimoine et création. Je ne peux pas retracer la richesse de l'ensemble des interventions, j' ai donc sélectionné l'intervention de Jean-Loïc Le Quellec qui me semble poser la problématique correspondante à ce numéro "mémoire et création".

En introduction de ces propos suivis d'un débat avec les stagiaires, je vous propose de poser comment Cécile Magnien, chorégraphe et danseuse parle de "sa danse: " aujourd'hui (je) considère (ma) danse comme une prise de parole nécessaire, inspirée d'univers chorégraphiques différents : les danses populaires et la danse contemporaine, générant ainsi un langage atypique et expressif". Cécile Magnien "aime le mélange des opposés, les métissages créateurs d'une nouvelle identité..." Elle définit sa danse comme "une danse enracinée et libre".

Danièle Roux

INTERVENTION DE JEAN-LOÏC LE QUELLEC

Jean-Loïc Le Quellec :
Docteur en anthropologie, ethnologie, préhistoire; vice-président de la Société de Mythologie Française. A monté TRACES entreprise d'expertise-conseil en anthropologie, ethnologie, préhistoire. Travaille sur l'art rupestre au Sahara (Lybie) Dirige une revue, LA MANDRAGORE, consacrée aux littératures orales. A écrit plusieurs ouvrages sur la toponymie, l'art rupestre, les légendes, les mythes...

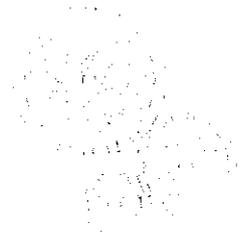
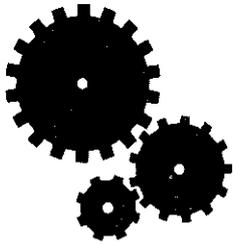
INTRODUCTION SUR LA NOTION DE TRACES

" En tant que préhistorien je travaille essentiellement sur les traces. Les traces, en général, sont très évasives, on a du mal à les saisir, et elles peuvent échapper. On peut très bien ne pas les voir comme traces, car elles sont souvent si peu visibles qu'elles peuvent échapper à l'œil de la majorité des gens. Il faut donc éduquer l'œil pour les repérer.

La trace est sans doute centrale dans tout ce qu'on peut faire et étudier en général. Ce n'est pas étonnant que la psychanalyse se soit intéressée aux contes, aux légendes, aux " superstitions ", qui sont aussi des traces, car la psychanalyse travaille sur des choses auxquelles, dans la vie courante, on ne fait généralement pas attention. Mais si on décide de le faire, on peut réunir ces traces, ces indices, et, à partir de ce moment, le travail consiste à construire là-dessus un discours cohérent. En général toutes les traces qu'on peut réunir ne parlent pas d'elles mêmes, elles semblent même souvent

incohérentes, et il faut les faire parler [...]. C'est un travail à la Sherlock Holmes, et c'est exactement ce que fait la psychanalyse avec un certain nombre de traces : traditions orales, contes, mythes, lapsus, jeux-de-mots, souvenirs, fragments de rêves...

Et qu'est-ce que le mythe, sinon tout un ensemble de traces? Pour faire très vite disons qu'il charrie au présent les traces de cultures anciennes, qui persistent dans notre culture, et qui sont donc, au sens propre du terme, des superstitions. Le mot superstition vient du latin *superstitio*, où il s'opposait à *religio*, et avait étymologiquement le sens de " divination du passé ". Donc, derrière la notion de superstition il y a comme l'idée d'un monde tout lisse où rien ne dépasse, et puis d'un seul coup voilà qu'un truc ressort à la surface: c'est une superstition, qui fait un peu tache. Tache, trace. Et les superstitions font taches depuis si longtemps qu'on a essayé de les effacer, parce qu'on a pensé qu'elles n'étaient pas cohérentes, pas rationnelles. Elles ne font pas vraiment " propre ", elles font même sérieusement " désordre " dans une culture de la rationalité qui cherche une apparente cohérence. Car ce qu'on appelle superstition est comme une chose qui n'a pas l'air d'être liée en réseau avec le reste de la culture; un élément culturel isolé, qui tiendrait en l'air tout seul, qui aurait l'air d'être un vestige du passé, mais sans aucune raison d'être actuelle. Dès lors, soit la superstition meurt toute seule et on n'en parle plus, elle disparaît (du reste, nombre d'institutions, comme l'église et l'école, les " aides " souvent à disparaître), soit elle reste, on ne peut s'en débarrasser... et à ce moment-là, la question enquiquinante est: que faire avec elle? La réponse généralement utilisée dans l'histoire,



c'est de la faire disparaître, parce que, par sa seule existence, la superstition est gênante. Par sa seule présence, elle détruit la cohérence qu'on essaye d'introduire, ou dont on avait rêvé. On l'élimine donc, parce qu'elle est sentie comme irrationnelle, comme un poids, comme une force contraire au sens du progrès. Et de fait, en la condamnant, on se condamne soi-même comme incompetent, comme incapable de voir qu'en réalité, il y avait bien une cohérence, mais qu'on ne l'avait pas remarquée – ceci dit, la question de la cohérence comme valeur en soi... est une autre question!

Bref: réunir des traces, dans tous les domaines, c'est d'abord constituer une collection, puis la classer. C'est un travail qui permet de s'y retrouver, mais ce n'est qu'un travail préliminaire, dont on ne peut se contenter. Non, ce n'est pas suffisant: pourquoi on classe? Qu'est-ce qu'on va faire ensuite? À quoi cela correspond? Qu'a-t-on collecté exactement? Peut-être qu'on a seulement collecté ce qui était le plus facile à repérer, et que ce n'était pas le plus important? Peut-être qu'une quantité de traces qu'on n'a pas collectées ont été éliminées à jamais, et que ce sont celles qui ont disparu qui étaient justement les plus importantes?

Quand on écoute les bandes magnétiques dans les centres de collectes, il saute aux oreilles qu'elles ont été réalisées par des gens passionnés de musique et de danse, moindrement intéressés par les contes, et qu'ils ont éliminé tout le reste. La touche " pause " du magnéto fonctionnait régulièrement, et elle était activée en fonction des centres de désintérêt du collecteur. Finalement, le " patrimoine " ainsi théorisé est une sélection arbitraire d'éléments culturels, choisis en fonc-

tion des goûts et des motivations personnelles des collecteurs. Et maintenant, nous autres, on hérite de ça, et on doit faire avec. Il n'empêche : les bandes les plus passionnantes sont celles où la pause n'a jamais fonctionné, celles où l'on a enregistré tout ce qu'il y avait à côté, ce fragment du monde qui donne sens à la parole, en la contextualisant. Pour moi, les objets seuls, sans discours autour, ce n'est pas intéressant. Donc, de mon côté, ce que j'essaie de faire c'est de construire des discours autour des traces, toutes sortes de traces: des traces orales aux traces rupestres, comme par exemple dans mes recherches sur l'art préhistorique en Libye [...].

Il m'apparaît alors que dans notre culture, il y a énormément d'éléments que l'on délaisse, de toutes petites " traces " auxquelles on ne prête ordinairement aucune attention, mais qui parlent si on sait les écouter. C'est pourquoi j'aime beaucoup la vision donnée du mythe par Lévis-Stauss, et qu'on pourrait résumer en disant que le mythe est un discours qui n'est jamais réellement tenu mais qui, pourtant, peut être entendu. Là, on est vraiment au cœur de notre problème: une multitude d'objets tenus, de traces discrètes, d'indices infimes, sont là. Aucun n'a l'air de tenir un discours, et pourtant, à eux tous, ils murmurent des paroles qui, si on veut, peuvent être entendues, et qui s'organisent alors en discours [...]"

DÉBAT AVEC LES STAGIAIRES (extraits)

Stagiaire: Donc, quelle définition donner du patrimoine?

Jean-Loïc Le Quellec: Le patrimoine n'est pas une donnée en soi, pour moi c'est un construit. C'est une notion

récente, tout à fait occidentale. Le patrimoine se construit forcément par sélection. On collectionne des objets, des faits, on les " patrimonialise ", et en les " patrimonialisant ", on effectue un acte qui, politiquement, n'est pas du tout indifférent. Et c'est peut-être là-dessus qu'il serait bon de réfléchir car cela implique une redéfinition des notions de culture, d'identité. Concepts qui ne sont aucunement des données, puisqu'ils se construisent, et, bien sûr, ce ne peut être sans arrière-plan idéologique.

S: Donc des choix qui sont faits à un moment donné, dans un contexte donné?

JLLQ: Oui. Je vous propose quelques pistes à suivre, à partir de la métaphore des " racines ". En premier lieu, le mot de " racines " évoque quelque chose d'ancien, et même de primordial, en tout cas d'enfoui. Or métaphores et images, pour belles qu'elles soient, peuvent être trompeuses ! Il me semble qu'au contraire, l'homme, étant capable d'orienter son action en fonction de lointains projets, est le seul être vivant dont les racines peuvent se trouver dans le futur, et non uniquement dans le passé – vers où nous tire le patrimoine. Pour suivre la métaphore de l'arbre, il y aurait alors en nous quelque chose d'un arbre inversé. Mais si racines il y a, de quel terreau se nourrissent-elles? Quelle sève les irrigue? L'usage actuel du terme " racines ", en son sens figuré, l'associe le plus souvent aux notions de " culture " et d'" identité ". Et celles-ci sont généralement patrimonialisées, c'est-à-dire conçues comme un tout héritable, qui nous serait transmis tel quel, et qu'on pourrait refuser, ou admettre, ou assumer. Or le patrimoine – qui est une notion récente, tout à fait occiden-

tales - n'est pas une donnée en soi, c'est un construit, lequel s'édifie forcément par sélection. On collectionne d'abord des faits culturels, puis on les "patrimonialise", et ce faisant, on agit selon des lignes de pensée... qui ne sont pas toujours explicites. Le problème devient vite redoutable quand, dans le langage courant, "patrimoine culturel", "culture", "racines" et "identité" deviennent synonymes.

S: Mais on peut modifier le patrimoine matériel?

JLLQ: Historiquement, la notion de patrimoine a d'abord concerné un ensemble d'objets matériels que l'on peut posséder, et qui, une fois transmis, constituent au sens propre du terme un "héritage" - on pourrait d'ailleurs se demander, alors, pourquoi le mot "patrimoine" a disparu de l'usage. Dans ce cadre, les notions de transmission, d'acquis, de stocks, d'appartenance, fonctionnent. Mais dès que l'on aborde un "patrimoine" immatériel, c'est-à-dire des "racines" culturelles, c'est très différent, et les risques de dérive se multiplient. En effet, si le patrimoine matériel - mettons, par exemple, une maison - peut se décrire, s'estimer, s'évaluer, se vendre, ce n'est plus du tout le cas avec le patrimoine immatériel, qui n'appartient à personne, qui est de l'ordre de la mouvance perpétuelle, qui ne peut être transmis sans être recréé, et qu'on ne peut fixer sans le tuer, ou du moins le faire changer de statut. Le risque des métaphores comme celle des "racines" est alors de conduire à confondre les qualités des objets qu'elles rapprochent.

Ainsi, la grande erreur de la plupart des collectionneurs de traditions, encore de nos jours, c'est de faire, des "racines" et du "patrimoine" culturels, quelque chose qui va bientôt disparaître. C'est pour cela que l'on a partout la naïveté de rechercher le "répertoire" traditionnel avant tout chez les personnes âgées, et non auprès des jeunes. De la sorte, on fabrique un objet artificiel, qui a sa valeur, certes, mais qui est complètement construit. On bâtit ainsi un patrimoine culturel, promu ensuite au statut de "racines", et, pendant ce temps-là, plein de choses se passent ailleurs...

Or le propre de l'oral, c'est de disparaître toujours. C'est ce que les folkloristes du passé n'ont jamais compris. Cela fait partie de son être. Il n'a donc pas besoin de sauvetage, ni même de promotion de sa transmission, car le fait de disparaître est sa vie même. La culture traditionnelle est, par essence, toujours en train de disparaître. Si on comprend ça, on peut oublier l'imminence de la mort, se libérer de la tâche du sauvetage, de la préoccupation des racines. On entend souvent répéter que la parole du conte dit "tradition-

nel", par exemple, a disparu depuis l'avènement de la télévision. Mais c'est cette disparition-même qui lui permet justement de continuer à vivre, de poursuivre son chemin dans notre société, d'être maintenant transmise sous une autre forme que le vrai-conte-traditionnel-des-belles-veillées-d'autrefois, et de surfer tranquillement parmi les faits-divers, la rumeur, les légendes contemporaines, la TV, l'internet, etc. À ce titre, nos "racines" sont partout, elles ne sont ni du passé, ni du futur, elles sont nos contemporaines, et c'est heureux.

S: Mais est-ce qu'il y a opposition entre patrimoine et évolution?

JLLQ: Il me semble que le recours aux "racines", que l'appel au "patrimoine", par exemple de la part des artistes, est souvent l'un des moyens d'affirmer une identité, de faciliter sa propre distinction parmi d'autres, dans un monde où la concurrence est rude. Mais avant de poursuivre, je voudrais prendre soin de dissocier ici les questions de langue et celles de "culture". Il existe en effet des risques énormes à les lier indissolublement... et artificiellement. Cela, notamment, pour trois raisons très simples: - premièrement, on peut, à tout moment, apprendre une nouvelle langue, mais jamais une nouvelle culture, car on n'a jamais qu'une seule enfance; deuxièmement; les faits les plus "typiques" de n'importe quelle culture peuvent se traduire ou s'expliquer en toute langue, et là, c'est encore heureux! - enfin, actuellement, au moins en Europe, les aires de répartition des langues et celles des traits culturels conjoints pour être considérés comme des "cultures" ne coïncident pas.

S: Cela pose la question de l'emprunt, de l'empreinte; la trace appelle l'empreinte, quelque chose qui nous est donné, que l'on ne fait qu'emprunter pour le transmettre. Comment cela se gère, la notion d'emprunt, d'empreinte par rapport à la notion de patrimoine?
JLLQ: Je ne vois pas... qui emprunte à qui?

S: Je pense plutôt à l'artiste qui a l'impression de faire acte de création?

JLLQ: Si on parle de tradition orale, donc de culture traditionnelle, il n'y a pas d'artiste repéré comme tel et qui se dise comme tel. Est-ce qu'il y a œuvre artistique à chaque fois qu'il y a transmission? c'est un faux problème à ce niveau-là. À chaque fois que quelqu'un, à un moment donné chante une chanson, dit un conte, profère un proverbe, il y a tout à la fois conservation, archivage, transmission de "patrimoine" et création, parce que, d'une part il n'y a pas de texte figé, d'œuvre close, et de l'autre, parce que la réalisation de l'œuvre ne s'effectue jamais

deux fois dans le même contexte, que ce n'est pas son auteur qui est connu et important, mais son transmetteur, son "réalisateur". De plus, l'œuvre est en grande partie collective, parce que les gens qui sont autour participent à la création.

D'un autre côté, si on parle d'artiste, conception là aussi récente, on adopte une manière très différente de voir les choses: "je suis, moi, créateur, donc je crée, je puise mon inspiration où je veux", et "voilà, moi, je suis artiste, j'hérite du patrimoine traditionnel et avec ça je vais créer". C'est une manière de fonctionner très différente. Or ce genre de propos me gêne, ou du moins me semble incongru. À l'extrême, ce type d'affirmation me semble être de l'ordre de la contradiction interne, de l'impossibilité. Je ne vois pas comment cela fonctionne, sinon comme alibi, comme justificatif. Quelles sont les raisons de ce discours du point de vue des artistes? Pourquoi des créateurs affirment-ils tant vouloir faire "évoluer" un "patrimoine" dont l'existence, de toute manière, et quoi qu'ils fassent, n'est qu'évolution? Pourquoi des musiciens disent-ils faire de la "musique celtique" ou "poitevine", par exemple? Serait-ce qu'il n'est pas suffisant de faire de la musique? Pourquoi des conteurs affirment-ils dire des contes bretons, ou africains, ou poitevins, ou japonais (toujours par exemple)? Serait-ce qu'il ne suffit pas d'être conteur? La simple observation montre que ces affirmations sont très rarement en prise avec une identification linguistique. D'où la question: s'il ne s'agit de répondre à une offre marchande, puisqu'il existe, à l'évidence, un commerce des "racines", n'y aurait-il pas là quelque chose de l'ordre de la distinction?

S: C'est une question d'identité?

JLLQ: Oui, finalement, je crois que ces questions sont au cœur des problèmes d'identité, certes, mais il faut préciser qu'il s'agit surtout des identités collectives, lesquelles sont d'un tout autre ordre que les identités individuelles. Qu'est-ce que décider de mouler son identité personnelle dans une identité collective, si l'on ne se pose pas la question de la nature de cette identité collective? Personnellement, je tiens que les identités collectives sont construites sur une sélection de traits culturels artificiellement réunis de manière à donner l'illusion d'une "culture" cohérente; mais que celle-ci est plus de l'ordre du désir, du rêve, voire du fantasme, que de l'ordre du donné... ce qui, bien sûr, ne préjuge en rien de la valeur, de la beauté, de la capacité créatrice ou de la puissance d'évocation des traits sélectionnés.

Je tiens que l'identité personnelle est stratifiée, faite de bric et de broc, bricolée tout au long de notre vie... et

qu'il y a imposture, et imposture dangereuse, lorsqu'on tente de la faire coïncider avec n'importe laquelle des identités collectives, monolithiques, proposées à l'identification personnelle par les marchands de racines. Je me méfie des cris de ces marchands-là. Je préfère aller au hasard des forêts du monde et musarder, en prenant bien garde de ne pas trébucher sur quelque racine émergeant sous la mousse. À la recherche d'infimes traces, je marche, j'herborise...

S: Mais que faire du patrimoine avec des jeunes en recherche de repères et d'identité?

JLLQ: Le patrimoine est plein de richesse, c'est une mine de possibles, notamment pour des profs. Or à mon sens, le but n'est pas seulement de transmettre un héritage, mais bien de susciter la réflexion, le questionnement. Je suis réticent sur la transmission du " patrimoine " car derrière cette idée, il y a le plus souvent celle qui identifie " le patrimoine ", à " notre culture ", ce qui sous-entend que sa transmission serait absolument impérative. Je pense qu'il y a plutôt là un corpus richissime, qui se joue allègrement des frontières géographiques, temporelles, et " culturelles ", et qui peut servir à diverses constructions - y compris de personnes - ou bien aider à la réflexion, ce qui n'est déjà pas si mal. Il y a là matière à un jeu magnifique, qui peut durer toute la vie, pouvant permettre de mieux se situer dans le monde, non pas dans une position de repli identitaire, de " gardien du patrimoine ", mais dans celle du promeneur qui enjambe les clôtures, faisant son miel de toute rencontre.

Si on prend les contes, par exemple, même les plus simples, lorsqu'on cherche à les comprendre, nous emmènent tout de suite de par le monde, et nous font voyager dans le temps... leurs sources et leurs corrélations sont vite vertigineuses, et la moindre baliverne de trois phrases, c'est tout un monde. Et c'est aussi une profonde leçon, par exemple pour les profs qui sont du domaine de l'écrit, car on a tendance à croire que, pour conserver, il faut écrire. Alors que chez les Celtes, on pensait au contraire que pour conserver, il ne faut surtout pas écrire. C'est aussi ce que dit le mythe qui attribue l'invention de l'écriture à Toth, le dieu égyptien de la mort: écrire une chose, c'est le meilleur moyen pour la faire disparaître de la vie. Ce mythe est rapporté par Platon, qui fait dire à Socrate que l'écriture " développera l'oubli dans les âmes de ceux qui l'auront acquise, par la négligence de la mémoire; se fiant à l'écrit, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non du dedans, et grâce à l'effort personnel, qu'on rappellera ses souvenirs. " - critique d'une actualité encore

plus vive depuis l'invention des moyens électroniques de fixation de la mémoire! Contrairement à une idée très répandue, l'illusion qui consiste à croire que si on écrit, on conserve mieux que par l'oral, est radicalement fautive, et on a bien des preuves du contraire: il y a des tas de gens illettrés, ou même réputés " incultes " par ceux qui limitent la culture à l'apprentissage du savoir scolaire, qui savent des choses remontant à la Préhistoire. Bien des exemples pourraient être cités, qui sont fascinants. Alors le patrimoine culturel, il faut le conserver, oui, mais vivant, en nos mémoires: contrairement à ce qui se passe avec les ordinateurs, pour l'homme, l'important, c'est la mémoire vive.

S: Mais toi tu travailles sur de l'écrit?

JLLQ: Non, j'utilise tout ce qui me tombe sous la main... donc, aussi et beaucoup, l'écrit. Parce que l'écriture, c'est quand même, pour l'instant, le meilleur moyen d'entendre l'opinion des morts!

S: Et le CERDO?

JLLQ: Ma position de base c'est qu'il n'y pas de différence entre la culture orale, populaire, et la culture écrite, dite " savante ". Au fond, c'est la même chose. La distinction entre les deux a été introduite, de façon arbitraire et assez récente, par des lettrés beaucoup moins savants qu'eux-mêmes s'imaginaient l'être. Alors, à la fin, il y a quand même une " morale ": on ne peut vraiment comprendre les cultures orales qu'en utilisant l'écrit et, réciproquement, on ne peut réellement comprendre la culture dite " savante " que par les littératures orales. Si on campe d'un côté ou de l'autre, on ne comprend rien. Allons donc! Déracinons-nous, traversons le bois, et partons voir ce qui se passe chez les voisins

Jean-Loïc Le Quellec
CNRS UMR 7041
"Archéologies et sciences de l'Antiquité"
Brenessard-
F-855440-St-Benoist-sur-Mer

- ⁽²⁾ **CERDO:** centre d'étude, de recherches sur les cultures de pays, l'oralité, le Poitou-Charentes et Vendée

- Des salles de documentation sont mises au service du public à la maison des cultures de Pays, dite Météve.* Météve réunit des personnes morales (des associations) et des personnes physiques de toute la région Poitou-Charentes et de la Vendée autour de la valorisation du patrimoine culturel régional; la langue, la musique, la danse, le chant, et l'art de la parole, l'environnement, l'histoire et la vie sociale et économique.

- Dans le prolongement des actions menées par l'UPCP (Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes, Vendée), depuis 35 ans dans cette région, les actions de Météve s'organisent autour de 4 axes:

- Mise en réseau// Recherche/documentation (CERDO)// Formation// Création/ Diffusion

- A consulter sur le CERDO un mémoire intitulé **"Culture régionale et création contemporaine: l'exemple des actions de l'association Météve à Parthenay (79)" de Stéphanie Ferrand (DESS "action artistique, politiques culturelles et muséologie")**

- Pour tous renseignements concernant cette maison:

- ⁽¹⁾ Météve - Maison des cultures de Pays- 1 rue de la Vau St Jacques-BP 3 79201 Parthenay CD

- Tel/ 05 49 94 90 70 Fax/ 05 49 94 90 71 Email: metive@district-parthenay.fr

Site Web: [http : http://www.district-parthenay.fr/metive](http://www.district-parthenay.fr/metive)

Cécile Magnien: contact: Compagnie ALEA CITTA

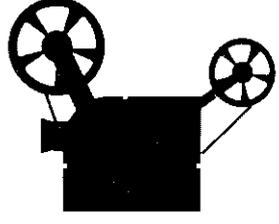
7, rue de la Citadelle 79 200 Parthenay / tel/ 05 49 71 36 64 ALEACITTA@district-parthenay.fr

Pour le réseau ESC Pays de la Loire

Danièle Roux
LEGTA Bel-Air
Fontenay-le-Comte (85)
Danièle.roux@educagri.fr

>>> Croisés

Comment je soigne mon ethnostalgie...



Jean-Louis Tornatore
Université de Metz.

" Ce film est le souvenir ou le rêve d'un temps mythique, le temps d'avant le langage qui est la chute de l'homme et l'instrument de sa séparation d'avec le monde. Pour celui qui parle, cette préhistoire s'appelle l'enfance. "
Olivier Ciechelski, 1999

Finale­ment, j'ai mis du temps à m'avouer que moi aussi, comme tout un chacun, j'étais atteint de nostalgie. Je reconnais volontiers aujourd'hui qu'il est impossible d'échapper " à ce charme doux-amer du passé qui est le piège même du temps "(1) , à l'étreinte d'une tristesse diffuse et imprévisible qui naît de la confrontation à l'irréversible. Paradoxalement, je tirais un sentiment d'immunité de ma condition même d'ethnologue, de professionnel lésé de l'appareil conceptuel d'une discipline qui s'est construit une solide compétence dans la compréhension du phénomène de la tradition. Je croyais alors pouvoir appuyer ma pratique sur une conception presque apaisée, sereine du changement : " Plus c'est la même chose, plus ça change ", avait écrit Jean Pouillon à propos du traditionalisme des sociétés dites " traditionnelles ; en retour, plus ça change, plus c'est la même chose, avait-il en partie suggéré en considérant que les sociétés qui se disent modernes, renversant le sens de la tradition, proposaient un modèle de filiation inversée par lequel " les fils engendrent les pères pour justifier les changements réels qu'ils apportent au système existant "(2) . C'était sans doute aller trop vite en besogne et dédouaner " mon " savoir anthropologique de " son " histoire, oubliant que même dans ses multiples déclinaisons historiques – comme par exemple celle qui a eu nom, controversé, de folklore, ou encore la version structuraliste – son ambition limite pouvait être résumée à une perpétuelle quête, certes multiforme et changeante, plus ou moins avouée, toujours nostalgique, des origines. D'où une prédisposition au " regard antérieur ", une capacité si j'ose dire naturelle à se complaire dans les artifices de la rétrovision.

Je dois certainement cette prise de conscience à l'exercice, quelques riches années durant, de la fonction de conseiller pour l'ethnologie à la Direction régionale des Affaires culturelles de Lorraine, soit de correspondant en région de la Mission du Patrimoine ethnologique, service du Ministère de la Culture. Autre paradoxe si l'on sait que ce service est né à l'orée des années quatre-vingt d'un sentiment d'urgence nécessaire, dans l'esprit de ses promoteurs, de l'institution au sein de l'État patrimonial d'une maîtrise d'ouvrage du sauvetage, selon des modalités scientifiques dûment contrôlées par les professionnels de la discipline ethnologique, d'éléments représentatifs de la diversité socioculturelle du territoire français, menacés de disparition et de ce fait susceptibles d'être inscrits au registre des biens communs du patrimoine national. Dans cette perspective, l'" ethnologie de la France " est conçue à la fois comme un besoin pour l'édification continuée de la nation française confrontée aux mutations et aux effets alors perceptibles de la mondialisation, et comme un projet visant à la fois la conservation-valorisation d'objets immatériels, à défaut d'être symbolique, la maîtrise de pratiques sociales de l'ethnologie et du patrimoine stigmatisées comme spontanées, sauvages, anarchiques et illusoire et, partant, la professionnalisation (3) nécessaire de la couverture savante du territoire national. Or je la dois justement, cette prise de conscience, à de précieuses expériences qui m'ont conduit à rencontrer ces fameux acteurs " de terrain ", amateurs de patri-

moine et inventeurs foisonnants de projets, à la faveur de la mise en œuvre desquels je me suis trouvé, ni plus ni moins, associé. Ainsi un festival du film vidéo sur la ruralité, qui se tient depuis deux ans, durant trois jours, dans un village insoupçonné de Meurthe-et-Moselle perdu dans les vagues indolentes du plateau lorrain (4) .

Bon an, mal an, au rythme encore instable des éditions et de leurs bilans, les échanges passionnés entre les praticiens hétérogènes de cette aventure rurale donnent à réaffirmer, reformuler, moduler, modaliser bien sûr, bref interroger sans cesse le postulat de base qui, semble-t-il, nous a réunis : comment rendre compte de l'actualité du monde rural, de sa présence sociale, voire politique comme cadre de vie, de pensée et d'action, sans céder au leitmotiv de la fin des paysans ou de la perte de structures sociales traditionnelles ? S'agissant d'un monde en constante recomposition, existe-t-il une production cinématographique qui ne se complaît pas dans une contemplation passive du passé ? Questions cruciales eu égard certainement au tramage du modèle d'identité hexagonal par les clichés de la France rurale, celle des terroirs, voire par le mythe tenace et protéiforme de l'enracinement (5) , eu égard également aux séductions troubles et ambivalentes de la " terre " dans les années soixante-dix. La phase de la pré-sélection des films de la compétition porte ce souci quand nous sommes attentifs, formule générique, à éliminer d'emblée l'énième tuade du cochon mise en récit sur le mode " connaissance du monde ".

Je veux bien concéder mon plaisir indistinct à visionner l'ensemble de ces films, croire que ce plaisir contribue à mon attachement à cette aventure toujours fragile, mais je veux alors envisager qu'il participe pleinement de notre interrogation inaugurale. Voici, pour m'en expliquer, un film sélectionné et qui à mon sens fonctionne comme la métaphore du festival, ou plutôt d'un espace partagé agréant des personnes individuelles et collectives disparates, du lien invisible qui les tient, dans la seule temporalité de cette action. Réalisé par Olivier Ciechelski, *La vie immédiate* (6) ne raconte pas d'histoire, ne suit pas de personnages sur la scène d'une ruralité d'hier comme d'aujourd'hui, ne déroule pas de cas ethnologique ni sociologique. Ce sont treize minutes d'images, mettons : une surface ballottée de vagues, une enfant aux cheveux fouettés par les embruns, un paysage immobile noyé de brume, la silhouette d'une usine qui s'enfume... j'en oublie peut-être, combinées dans une architecture dont on saisit très vite qu'elle n'intéresse que son réalisateur, lui seul. Qu'importe, là n'est pas le propos du film : avec les propres moyens du cinéma, c'est-à-dire sans script ou scénario, il ne dit rien d'autre que la nostalgie de son auteur. Si d'aventure, on en doutait, le court texte que celui-ci avait joint en guise de commentaire suffisait à confirmer cette interprétation, qui d'un mot pointe le lieu même qui le motive. Au-delà de son efficacité brute, ce film questionnait par sa seule présence. Il a pris du relief parce qu'il était justement le produit d'un geste qui le faisait parvenir là, dans un stock d'objets invités à décliner le thème de la ruralité. Et il était évident qu'il était à sa place car malgré

la faiblesse de la référence explicite – " on ne voit pas trop d'images de la campagne ! " –, il ne cessait d'en parler en jouant sur une double signification profonde étroitement associée au monde rural : à la fois l'enfance de notre monde et le pays d'enfance. " L'Enfance est mon pays natal ", écrit joliment Joël Vernet, (7). C'est sans doute pour cela que nous l'avons sélectionné – tout en sachant parfaitement qu'il était bien trop au cœur de la problématique, en quelque sorte " dans l'œil du cyclone ", pour rendre visible la thématique ou le pré-texte de notre association.

" La nostalgie est un mal irradiant, diffusant, migrateur " (8). Vladimir Jankélévitch a bien montré combien la patrie lointaine que pointe dououreusement le nostalgique est " ailleurs que tout ailleurs " ou " que partout ", un " Autre monde " de nulle part, au point que " le véritable objet de la nostalgie n'est pas l'absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent " ; il est le " fait même du passé ", c'est-à-dire sa passéité. Aussi peut-on extrapoler que les nostalgies locales, celles de tout un chacun, trouvent à se rencontrer et s'accorder, voire se diluer dans une infinité d'objets et de gestes ; et que les plus remarquables d'entre eux sont ceux là-même que l'on fait émarger à des degrés divers à la catégorie de patrimoine : objets et gestes de patrimoine, l'individuel comme le collectif, le petit comme le grand, l'insignifiant comme le mythique, un pot de confiture, une lettre d'amour soigneusement rangée, le terrain vague d'une banlieue triste, une barre de HLM, un monument dans la ville, un haut fourneau, la nation, la restauration d'une ruine, un festival du " film rural " ... Pour autant aucun objet du patrimoine ne peut cependant capitaliser, clôturer, concrétiser nos nostalgies. Volage, la nostalgie ne supporte pas l'enfermement dans des lieux trop définis, trop individualisés ou trop tangibles. Aucun objet ne tire de son essence la capacité à capturer la nostalgie. Aucun objet ne peut être propriété de la nostalgie.

Notre catégorie moderne de patrimoine aime cependant l'ordre et souffre difficilement les amalgames à la Prévert, même si un examen même superficiel de son corpus autorisé, toujours plus hétéroclite et controversé, vient démentir ce principe d'organisation. Déployées par les Etats-nations au rang de leurs stratégies d'institution, les politiques du patrimoine fonctionnent, écrit Marc Guillaume poursuivant les analyses de Michel de Certeau (9), comme des " appareils idéologiques de la mémoire " et ratifient ainsi une sorte de rupture constitutive de notre modernité : à la mémoire symbolique des sociétés " antérieures " qui procède de l'imbrication du passé et du présent et conserve essentiellement de l'invisible, s'est substituée une " mémoire inscrite, conservée, autorisée " fondée sur la séparation du passé et du présent, et sur le traitement du passé " comme un Autre réduit au silence " : dès lors se justifie l'accumulation compulsive de ses traces. On voit par conséquent mal comment on échapperait à une vision passéiste de ce patrimoine, dès lors que la mémoire est déposée dans des objets qui la contiennent. Il y aurait là une contradiction intenable qui voudrait que l'objet patrimonial soit affranchi du geste qui le qualifie et l'informe. Sans dénigrer une fonction compensatoire aux vertus indéniabiles, le patrimoine est bien, à certains égards, une entreprise politique et scientifique de formatage du passé à l'usage commun de nous, pauvres humains épiphytes, rationalisés et démythifiés.

L'exploration de la cité patrimoniale reste largement à faire. Comme l'avait bien pressenti Michel de Certeau, elle nous montrerait pourtant des citoyens furtifs et inventifs qui, à l'instar des acteurs du festival, déploient un quotidien de multiples tactiques qui émargent au registre de la mémoire symbolique tout en référant aux procédures et aux technologies de la conservation instituée, : amateurs de ruines et de sagas moyenâgeuses, de généalogies, de forts lépreux et de champs de batailles, de forêts humides et de brumes automnales, de monuments rouillés du génie technicien, d'architectures fonctionnelles de la culture industrielle, de paysages de terrasses, des signes infimes du monde rural – mais les embrayeurs les plus efficaces de nos nostalgies : un mur de pierres sèches, une allée de platanes, une croix, un chemin creux, les sillons d'un labour, etc. Pratiques croisées de patrimoine, elles sont autant de déclinaisons d'une gestion ordinaire de la nostalgie. À ce titre, elles indiquent une voie

à suivre : à la Mission du Patrimoine ethnologique, nous étions quelques-uns à penser qu'était venu le temps, à ce service, d'assumer une urgente conversion. Occupés à instruire, à documenter, à " propriétéser " les monuments du patrimoine ethnologique, non seulement nous ratons la possibilité de compréhension des pratiques de patrimoine mais nous nous piégeons dans l'aporie épistémologique qui nous fait éternellement balancer entre la célébration ou la dénonciation. Une tierce voie décomplexée propose une toute autre problématisation. Qu'est-ce que la patrimonialisation ? Un processus de construction à plusieurs d'objets-frontière, c'est-à-dire d'objets éminemment politiques appropriés au partage des mémoires, tout à la fois supports et matrices de la culture en action. Par où passe sa compréhension ? Par la prise en compte conjointe de la diversité des registres sociaux, individuels et collectifs de la qualification patrimoniale, moins attentive aux objets qu'à leurs capacités sociologiques, moins sensible au poids des choses-en-soi qu'à leurs manipulations, y compris celles de l'ethnologue. Cette voie pose la condition d'un rapport renouvelé de l'ethnologie avec le patrimoine : cesser d'alimenter les " machines à mémoire " et se mettre à travailler avec la mémoire.

Ethnostalgie : algie de l'origine (syn. Anthropologie ?) ; la connaissance même de la nostalgie ; la version scientifique du Jardin d'Eden, dont l'homme proscrit est l'éternel exilé ; une déploration de la perte et de son impossible comblement ; le point de fuite de notre humanité : l'universalité conçue comme la vraie patrie de tous les hommes.

Il en va de mon ethnostalgie comme de ma nostalgie – comme nous tous de nos nostalgies – : je la soigne. À tous instants, je la cultive et je m'en guéris, en faisant ce pas de côté qui me réintègre dans la communauté des pratiquants.

Jean-Louis Tornatore



1 - Marc Guillaume, «La politique du patrimoine», Paris, Galilée, 1980 : 72.

2 - Jean Pouillon, «Plus c'est la même chose, plus ça change», Nouvelle Revue de Psychanalyse, 15, 1977: 208. Voir également du même auteur : « Tradition : transmission ou reconstruction ? », in J.Pouillon, Fétiches sans fétichismes. Paris, Maspero, 1975 : 155-173.

3 - L'ethnologie de la France, besoins et projets, rapport du groupe de travail sur le patrimoine ethnologique présidé par R.Benzaid, Ministère de la Culture et de la Communication, octobre 1979; Isac Chiva, «Le patrimoine ethnologique : l'exemple de la France», Encyclopaedia Universalis, vol.24 (Symposium), 1990 : 229-241

4 - Le festival **Caméra des Champs**, à Ville-sur-Yron (54). Il a lieu chaque année les premiers jeudi, vendredi et samedi du mois de mai. Il est organisé par le Foyer rural de Ville-sur-Yron avec le concours du Parc naturel régional de Lorraine et soutenu par le Conseil Régional, la Drac, le Conseil Général de Meurthe-et-Moselle.

5 - Voir en particulier : Herman Lebovics, La «Vraie France». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945.Paris, Belin, 1995; Hélène Dupuy, «Terroirs et mémoires. Généalogie d'un mythe national», Espace Temps, 42, 1989 : 23-30

6 - La vie immédiate, essai, Olivier Ciecchelski, 13 mn.

7 - J.Vernet, L'Enfance est mon pays natal, Cadex Editions, 2000.

8 - Vladimir Jankélévitch, L'Irrésistible et la nostalgie, Paris, Flammarion, 1974 : 361. De même pour les citations qui suivent : p.368 et 357

9 - Michel de Certeau, L'invention du quotidien. 1. Arts de faire. Paris, Gallimard, 1990 (1980), Marc Guillaume, op. cit, Marc Guillaume, «Inventions et stratégies du patrimoine», in Henri-Pierre Jedy (dir.), Patrimoines en folie, Paris, Editions de la M.S.H, 1990 : 13-20

Mémoires et créations

Le point de vue d'Eliane Cablé



M/N/B

Eliane Cablé, chargée de l'action culturelle et de la formation à la Fédération Départementale des Foyers Ruraux des Vosges nous parle, dans cet entretien, de sa conception de l'action culturelle en milieu rural associant patrimoine et création contemporaine. A travers plusieurs projets mis en oeuvre dans cette région, elle nous fait part de sa réflexion sur ce sujet : "Mémoires et créations" en 1998, atelier d'arts plastiques partant de la mémoire individuelle et collective, "Arbres en comédies" associant professionnels et bénévoles dans des créations théâtrales sur le thème de l'arbre dans le village vosgien de Valfroicourt en 1999, "3 territoires, 3 sphères pour l'an 2000", ayant débouché en septembre dernier sur la réalisation d'une sphère en argile de trois mètres de diamètre dans le village d'Esley.

Peux-tu nous présenter les activités culturelles et artistiques que vous mettez en oeuvre autour du patrimoine à la Fédération Départementale des Foyers Ruraux des Vosges.

Le foyer rural est un lieu privilégié du maintien et de la promotion des activités autour du patrimoine, qui commencent avec les activités festives traditionnelles, au fil des saisons : Saint-Nicolas, Carnaval, les feux de la Saint-Jean... Depuis une dizaine d'années, nous avons voulu faire évoluer ces traditions, mais sans effacer les repères importants que sont pour la population ces éléments du patrimoine. Je vois aujourd'hui beaucoup de gens qui sont à la recherche de leurs racines et je m'aperçois que le patrimoine est souvent mobilisateur et prétexte à de nombreuses réunions et rencontres. A l'issue de cette réflexion, et suite à des opportunités liées aux programmes de développement européens où le patrimoine était pris en compte, on a voulu l'utiliser dans d'autres projets, comme source de création artistique et prétexte à animations culturelles. On a voulu inscrire ces animations dans le temps pour qu'elles permettent aux populations rurales de s'ouvrir à la création contemporaine et aussi à d'autres cultures du monde. Le patrimoine, oui, mais à condition qu'il soit prétexte à animation et création culturelles. Je pense que le milieu rural a besoin que l'on efface cette image empreinte d'archaïsme et que l'on montre que ses populations sont capables de percevoir, de comprendre et de s'impliquer dans la création contemporaine.

Au niveau du travail développé par la Fédération des Foyers Ruraux des Vosges, cette conception est la base, le fondement de notre démarche de création culturelle. Chaque fois que l'on développe un projet, on s'attache à

repérer des éléments du patrimoine, très forts comme l'arbre pour "Arbres en comédies", ou des traditions populaires, ou tout simplement un territoire qui a des richesses patrimoniales, tant sur le plan naturel, que culturel ou socio-économique.

Vous défendez dans les Vosges une vision dynamique du patrimoine qui permet de sensibiliser à la création contemporaine. Peux-tu évoquer des projets concrets à travers lesquels vous mettez en oeuvre cette articulation entre patrimoine et action culturelle locale.

L'ensemble des projets que nous mettons en place sont conduits à partir de cette conception.

Pour "Arbres en comédies" que j'évoquais précédemment, on a utilisé l'arbre comme élément passerelle, élément de rencontre entre les populations, élément fédérateur entre les différentes institutions. "Arbres en comédies" a mobilisé, je pense, un partenariat assez exceptionnel. L'arbre a été source d'animation et de création culturelles dans de nombreux champs artistiques (musique, arts plastiques, écriture, arts du cirque, travail sur le conte...) Tout reposait sur la création. Cela fait partie de nos objectifs : utiliser les éléments patrimoniaux comme source de création artistique.

Nous avons mené aussi une action importante autour des arts plastiques, qui partait de cette réflexion autour du patrimoine et que l'on a dénommée "Mémoires et Créations". Ce projet rassemblait des personnes intéressées par la mémoire, par la valorisation de la mémoire intime et de la mémoire collective. C'est à partir de cette réflexion que Brigitte Bourdon, plasticienne est intervenue : elle a apporté son propre regard et accompagné les bénévoles pour que cette mémoire soit transfor-

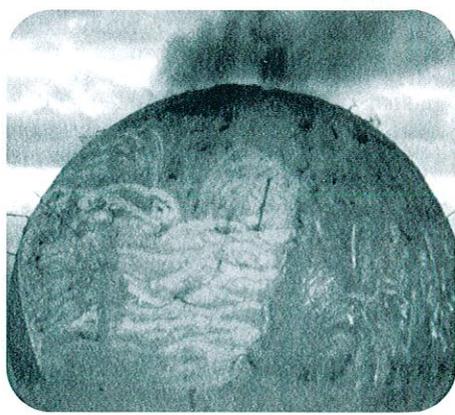
mée en création contemporaine. Les oeuvres réalisées dans le cadre de cet atelier ont été exposées à la maison du Patrimoine de Jésonville et ont donné lieu à un parcours artistique ouvert à un large public. Là on était dans un travail de création qui rejoint parfaitement notre conception de l'activité artistique autour du patrimoine.

Vous avez le souci de toucher un public assez large du milieu rural tout en maintenant des exigences fortes au niveau artistique?

Je crois que le choix de l'artiste est important. Tous les artistes n'ont pas la sensibilité pour faire le lien avec les populations rurales. Elles ont besoin qu'on ait vis à vis d'elles une sorte de respect de leur culture, qui est probablement différente de celle d'un artiste. Ce n'est pas une culture acquise au fil de formations, au fil d'un travail intellectuel, mais c'est une culture qui me semble intéressante à valoriser, à prendre en compte, car elle favorise cette ouverture dont je parlais tout à l'heure, cette ouverture culturelle. On part d'une base culturelle et c'est à partir de cette base que l'on peut construire des projets et faire en sorte que ces populations aussi accèdent à une autre forme de culture et comprennent la création contemporaine. Je crois que le souci de Brigitte Bourdon est de donner des clefs à ces populations rurales, qui, à partir du moment où on les a conquises, où on les connaît, peuvent très vite accéder à d'autres pistes de réflexion, qui vont systématiquement les entraîner à mieux connaître et apprécier la création contemporaine. L'artiste est la passerelle indispensable entre le public et les oeuvres contemporaines. Pour "Arbres en comédies", le metteur en scène avait aussi ses exigences artistiques, tout en respectant les compétences, les ressources des



Eliane Cablé



Eliane Cablé



Eliane Cablé

populations rurales. Je crois qu'en travaillant ainsi, on peut aller relativement loin. Les expériences que nous avons menées ici nous l'ont montré, l'ensemble du public jeune ou moins jeune peut s'approprier le travail ou l'oeuvre contemporaine réalisés. Il est important de bien repérer l'élément fédérateur : pour l'arbre on a beaucoup réfléchi, c'est vrai que dans les Vosges cela paraît facile, il y avait beaucoup d'ouverture autour de l'arbre. Aujourd'hui on se dit que l'on aurait pu encore faire davantage de choses. Quand on est entré dans la dynamique la plus forte, on aurait pu ouvrir des portes à l'infini pour tisser un partenariat encore plus large. Avec l'arbre, on a rassemblé les institutions qui travaillent en général sur la forêt et sur le bois, je pense notamment à l'ONF, aux services de la Chambre d'Agriculture qui gèrent les forêts privées. On les a amenés à travailler avec nous en leur disant "Vous, vous percevez la forêt sous un angle économique et scientifique, mais nous, on veut la voir autrement, avec une approche artistique. On ne veut pas voir seulement un sapin, on veut que le visiteur à travers l'exposition puisse rêver un peu, trouver une ambiance, et comprendre la place importante de l'arbre dans notre quotidien." C'est très curieux, comme on arrive, en partant d'éléments simples, à faire rêver tout simplement. "Moi, l'arbre, je le vois comme cela, d'autres le voient autrement, mais pourquoi pas". Je crois que l'on a une facilité de travail avec les populations rurales, car elles restent ouvertes, même si elles ne sont pas toujours d'accord.

Peux-tu nous parler du projet de la sphère et de la relation que vous mettez en oeuvre entre activité culturelle, développement local et territoire.

Suite au bilan de l'atelier "Mémoires et Créations" où l'on avait travaillé sur la mémoire individuelle et la mémoire collective, à travers une approche plastique, un désir s'est exprimé d'aborder un aspect qui n'avait pas été approché, l'aspect tri-dimensionnel. Le travail sur la sculpture intéressait beaucoup Brigitte Bourdon et à partir du moment où elle a proposé la sphère, tout le monde a émis un avis positif. La sphère est un élément du patrimoine que l'on voit partout au quotidien, qui résonne dans l'imaginaire collectif. La sphère fait le lien entre les éléments patrimoniaux et ceux de notre culture contemporaine, artistique, scientifique, mathématique.... Pour promouvoir le projet, on a pensé qu'il fallait l'associer, comme un clin d'oeil, à un temps fort de médiation culturelle, pour que chacun puisse se l'approprier. Nous avons donc choisi le clin d'oeil aux trois zéros de l'an 2000. Une sphère, c'est bien, mais si l'on en faisait trois, sur trois territoires différents. C'était un moyen de traduire, nous aussi cette entrée dans l'an 2000, de façon un peu fantastique, et de respecter le désir des populations rurales de marquer de façon symbolique ce temps de passage. Je crois qu'à partir du moment où l'on a parlé de 3 sphères, 3 territoires pour l'an 2000, le projet, de façon populaire est parti très vite.

La première sphère ayant été prévue en argile sur le territoire de Saône et Madon, Brigitte Bourdon ne maîtrisant pas le travail de la terre, nous avons associé au projet un céramiste local, Bernard Defer, à la fois créatif et explorateur de nouvelles techniques. Comme nous avons décidé de réaliser une sphère en argile de trois mètres de diamètre, nécessitant une technique de poterie qu'il ne connaissait pas, cela représentait un véritable défi. Pour

cela, Bernard Defer s'est mis à la recherche de personnes compétentes notamment au niveau de la cuisson, c'est ce qui nous a amené à travailler avec Loul Combres qui est un spécialiste de la cuisson événementielle, de la cuisson-spectacle en extérieur. Il a réalisé en Tunisie une sphère de 6 mètres de diamètre, à Genève, un poisson, je crois de dix mètres de hauteur, un dragon, une bastille qu'il a cuit sur la place d'Amiens. Il était le spécialiste adapté à notre projet qui permettrait d'apporter au céramiste de nouvelles compétences à partir de son savoir-faire.

Pour les financements de ce projet ambitieux, nous avons l'appui de "Scènes et territoire en Lorraine" pour la prise en charge des intervenants artistiques, mais pour tout ce qui est matériaux, intendance, hébergement, il nous fallait réunir un montage financier pour développer le projet. Nous sommes intervenus auprès du Conseil de la Communauté de Communes - c'était la première fois qu'une association intervenait directement au sein de ce conseil - pour présenter le projet. Nous avons fait preuve de beaucoup de stratégie pour faire le lien entre "Mémoires et Créations", pour faire en sorte que la sphère ne soit pas parachutée, mais qu'elle soit représentative d'un territoire, du territoire de la Communauté de Communes de Saône et Madon. Brigitte Bourdon a expliqué sa démarche de création contemporaine aux élus, pour qu'ils parlent de leur regard sur leur village, leur pays, leur territoire. Cela a été un temps riche en débats, en échange entre Brigitte Bourdon et les différents élus (il y a des maires qui se sont exprimés qui d'habitude ne s'expriment pas). On a mené tout un travail de recherche avec ces maires, en particulier pour le choix de l'emplacement de la sphère. On voulait

croisés

absolument qu'elle soit réalisée dans un espace rural. Il a fallu évacuer toutes les tentations d'aménagement de carrefours, on voulait que ce soit une installation que l'on puisse approcher de près, aller regarder, et il était hors de question qu'elle soit à proximité d'une route. On a fait le tour du territoire avec l'ensemble des plasticiens et on a classifié différents sites par priorité selon leur sensibilité artistique. Finalement - je vous passe les épisodes de cette épopée - le territoire qu'ils avaient repéré comme le plus intéressant a été choisi. Le Pays de Saône et Madon, sur le plan économique a une multi-activité, le territoire comporte une fracture géologique entre des plateaux calcaires, gréseux et argileux. C'est un lieu de rupture traversé de beaucoup de petites rivières, de petits ruisseaux, un lieu avec beaucoup de routes, mais pas vraiment de grands axes et aussi un lieu chargé d'histoire (proche de la Borne de France, un territoire qui est devenu français cinq cents ans avant le Traité de Westphalie). La sphère a été placée là, sur le lieu représentatif de toutes ces composantes, à l'intersection de chemins, sur un plateau, qui permet de voir de façon panoramique l'ensemble du territoire, à la fois le versant Mer du Nord et le versant Méditerranée - elle est sur la ligne de partage des eaux. Un lieu symbolique à la fois pour les habitants du milieu rural et pour les artistes.

Pour le travail plastique, il a fallu faire comprendre aux maîtres que ce n'était pas une image figurative que l'on voulait, mais une interprétation des aspects culturels, naturels, historiques du paysage de Saône et Madon par des artistes, à travers une installation contemporaine, que cela devenait une oeuvre collective, représentative de ce pays, et que cela correspondait à une véritable démarche vers la connaissance et l'approche de la création contemporaine.

Pour les deux autres sphères, on souhaite entrer dans la même dynamique avec des approches probablement différentes. Autant là on a utilisé une approche territoriale liée à une entité presque administrative, la communauté de communes, autant sur le secteur de Charmes, où sera implantée la prochaine sphère en métal, on va davantage appuyer le travail sur les populations, à travers une rencontre entre des jeunes du milieu rural qui ont participé à des stages d'arts plastiques et un groupe de jeunes en stage d'insertion professionnelle qui ont une formation très technique sur la soudure.

Le choix du matériau de la sphère est en lien direct avec le tissu socio-économique?

On l'a voulu, sur le Pays de Saône et Madon, le céramiste a travaillé avec de

l'argile locale. Il a identifié des filons et c'est un de ce filons qui a été exploité et utilisé en partie pour recouvrir la sphère. Sur le pays de Charmes, on trouve beaucoup d'usines qui travaillent le métal, et pour la troisième sphère, qui sera située sur le secteur de la vallée du Vau, on hésite encore entre un élément fort du patrimoine vosgien qui est le bois et un élément fort de ce secteur représenté par une usine de transformation du verre.

Peux-tu nous parler de la nuit de la cuisson de la sphère, elle a été un temps fort de ce projet et qui a rassemblé un large public?

Les étapes de la réalisation de la sphère ont correspondu à un travail en profondeur. On ne voulait pas parachuter une oeuvre contemporaine sur un territoire. On a mis en place des stages de formation sur la sculpture et les arts plastiques auprès des enfants durant les vacances : février, avril, été. Avec les adolescents, nous avons approché les aspects scientifiques et techniques : on a fait des sphères en métal avec des éclairages, des sphères en mouvement, on a même réalisé une machine à bulles, donc une machine à faire des sphères. D'autres ont travaillé sur des sphères en éléments du milieu naturel : des branches, des fleurs, il y a eu des sphères dans l'eau, en lierre, en branchages, de nombreuses techniques ont été abordées, toujours en relation avec des travaux d'artistes. Des adultes ont travaillé aussi à partir de l'argile, du papier, du carton, du béton cellulaire, ils ont approché la technique du collage, de la sculpture... Ce qui a permis d'impliquer un maximum de personnes dans la réalisation de l'oeuvre. Elles sont toutes intervenues dans la mise en place de la sphère en argile, au niveau du malaxage de la terre, de son transport. La confection de l'armature en fer a été un peu plus complexe, car elle nécessitait des compétences techniques particulières : il y avait 11 méridiens, 22 parallèles et à peu près 1000 points de soudure.

Nous avons voulu faire de la nuit de la cuisson un événement festif et symbolique. Malgré la pluie qui nous a obligés à différer cet événement, malgré la menace des averses qui pouvait mettre en péril cette réalisation - si une averse survenait avant que la terre ne soit portée à 800°, on risquait de voir fondre la terre et qu'il ne reste que la structure en grillage. Nous avons finalement atteint notre objectif, à 20H30, les flammes sont sorties de la sphère et ce fut un instant magique. Au début de la cuisson tout le monde venait caresser la sphère, on sentait la chaleur et une certaine douceur, mais vers 20H, avant que les flammes ne sortent, on ne pouvait pas tenir à 30 cm de la sphère. Et

pendant tout ce temps, il y a eu une rencontre entre le public et tous ceux qui avaient participé à l'élaboration de la sphère. Ce fut un temps presque de communion entre l'oeuvre et les gens, un temps d'angoisse quand les flammes sont sorties de la sphère, mais un temps magique, quand la sphère s'est enflammée et qu'elle est devenue un énorme brasier, et quand le feu est tombé, tout le monde se demandait ce que l'on allait retrouver, si la sphère serait toujours là. A la fin de la cuisson, la sphère était encore rougeoyante et pratiquement la moitié était entourée par le feu, ce qui faisait un peu comme les rayons du soleil. Certains ont pensé à une éclipse. Chacun a pu se projeter avec son imaginaire. C'était curieux comme le public était aussi angoissé que ceux qui participaient à la cuisson. On avait du mal à penser que cette sphère creuse résisterait à un brasier aussi important, sans être déformée, sans bouger. Loul Combres nous a fait à ce propos un très beau discours sur le feu destructeur et le feu constructeur. Je pense qu'il y a eu une véritable émotion collective, que ce fut un temps fort pour tout le monde. Ce fut aussi un temps de poésie, accompagné par un groupe de percussions, qui a essayé de jouer avec le rythme du feu. Au départ les percussions se sont faites sourdes, et quand il y a eu l'explosion des flammes, elles se sont amplifiées. Quand on a vu la fumée, elles se sont mises à gronder, et quand les flammes sont apparues, elles se sont emballées. Ce fut vraiment un temps de magie et de poésie, avec en plus une superbe nuit étoilée...

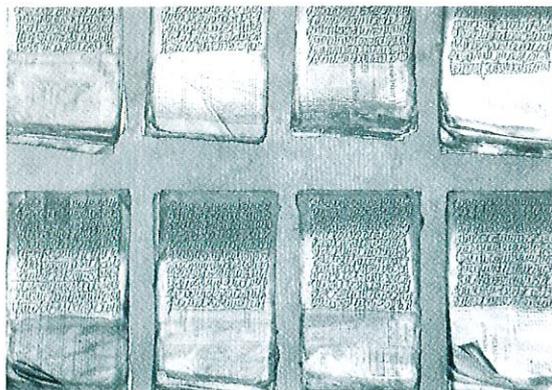
Un travail comme celui-ci n'a de raison d'exister, que si l'ensemble des acteurs, intervenants, populations, institutions sont associés à tous les niveaux de la réalisation. C'est la meilleure façon de concevoir, de mettre en oeuvre et de faire exister une création contemporaine dans un espace rural. Autrement cette création ne serait qu'un simple objet posé là, même si elle a une valeur financière relativement importante, elle n'aurait pas de vie, les populations ne pourraient pas se l'approprier.

Entretien réalisé par Marie-Noëlle Brun



Mémoires et créations

Le point de vue de Brigitte Bourdon



>> regards croisés

Brigitte Bourdon est plasticienne, elle vit et travaille à Diarville, petit village de Meurthe-et-Moselle. Elle est l'animatrice de l'atelier "Mémoires et Créations", et l'initiatrice du projet autour de la sphère. Elle a de plus participé à la création d'un parcours poético-plastique autour de l'arbre dans le parc de l'hôpital psychiatrique Ravenel avec le lycée agricole de Mirecourt (cf Champs Culturels N°9 P 12-13). Elle nous donne son point de vue d'artiste sur les relations entre mémoire et création, à travers son propre travail et les actions menées avec la Fédération Départementale des Foyers Ruraux des Vosges.

Dans ton travail plastique personnel, tu articules mémoire et création. Peux-tu nous expliquer ta démarche?

Ma création plastique est basée sur la relation entre mémoire et création depuis de nombreuses années. Cela fait longtemps que j'articule mon travail autour d'une relation à la mémoire, non par passéisme, mais plutôt pour puiser dans les racines qui nous ont construits et les faire ressurgir par des émotions visuelles, tactiles... Quand j'ai animé le stage "Mémoires et créations", il m'est apparu intéressant de montrer mes réalisations aux participants pour leur faire sentir comment un travail sur la mémoire pouvait être plastiquement quelque chose de très contemporain. Je suis très attirée par tout ce qui est traces, mais aussi matières, par la réhabilitation d'un certain nombre d'éléments, comme la rouille par exemple, qui sont en même temps la base d'un travail du passé et du présent avec une notion de recyclage. C'est la mémoire qui permet de se construire aujourd'hui avec des choses d'hier. Il y a eu un gros déclic pour moi en

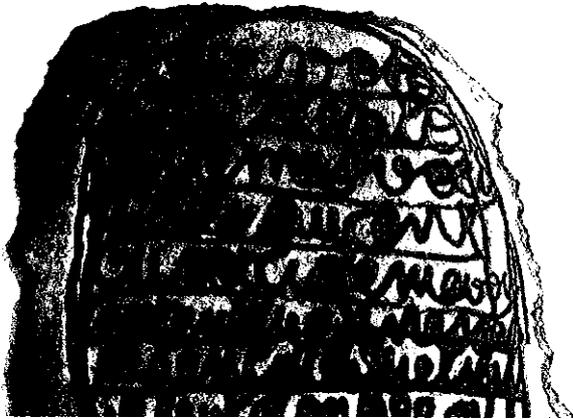
1980, quand j'ai fait tout un travail autour des vêtements de la vie d'une femme. J'avais trouvé ces vêtements fortuitement dans la rue, c'étaient des poubelles, il y avait un mètre cube de paquets et c'étaient les habits de toute la vie d'une femme. J'ai travaillé sur cette mémoire-là pendant plusieurs années. J'ai associé une démarche visuelle et un travail d'écriture. Cette création "Hommage à elle", peut-être parce qu'elle partait d'un autre support, m'a permis de me rendre compte que mon travail s'appuyait sur la mémoire. J'ai eu envie d'en sortir l'essentiel, l'universel, de re-raconter ce qui était dit, avec des éléments plastiques qui soient en correspondance avec les mots et une parfaite harmonie entre le fond et la forme.

Ma relation à la mémoire et à la trace se traduit aussi par un choix de matériaux et le re-travail de ces matériaux. Comme j'ai beaucoup travaillé sur l'écriture, j'ai constaté que le papier ne me satisfaisait pas comme il était manufacturé, alors j'en ai fabriqué pour qu'il corresponde à ce que j'avais envie. Je me suis aperçue aussi que des élé-

ments anodins que l'on côtoie tout le temps pouvaient se transformer et que c'était intéressant d'anoblir un kraft, un bout de carton, d'y mettre dessus une feuille d'or... Il n'y a pas de matériaux pauvres ou de matériaux riches, il y a des matériaux qui nous entourent et qui peuvent être magiquement transformés. Il est important d'avoir un autre regard sur les choses qui nous environnent.

Je me suis aperçue, en faisant des expositions, ici, dans la campagne, dans des endroits où les gens avaient envie de voir surtout des aquarelles, que mon travail ne choquait pas, qu'il n'était pas rejeté par un public qui n'a pas l'habitude de voir de l'art contemporain, car il a ses racines quelque part dans quelque chose d'enfoui, mais on ne sait pas vraiment quoi ni où.

Le fait de travailler sur place, d'être quelqu'un de vivant, quelqu'un qui est dans son époque, c'est important, d'abord pour soi, car on ne peut pas rester dans sa tour d'ivoire en ne s'intéressant pas à ceux qui ont un regard complètement naïf sur votre travail, et parce que cela remet en question. Les



gens n'ont pas peur de vous dire que cela ne sert à rien, et il faut pouvoir leur répondre.

Peux-tu nous parler de l'atelier "Mémoires et créations" que tu as mis en place à Jésonville? En particulier l'articulation entre l'approche de l'art contemporain et le travail sur la mémoire individuelle et collective.

Cet atelier a démarré à partir de la présentation de mon travail. Je montrais ainsi qui j'étais, avec quoi je travaillais, ce sur quoi je travaillais. Les stagiaires ont été prévenus dès le départ que ce ne serait pas un travail sur de la mémoire, mais que l'on partirait de leur mémoire intime, individuelle, et qu'on explorerait aussi la mémoire collective, pour aboutir à une création personnelle. Le projet comportait plusieurs phases : une phase de connaissance des différentes démarches artistiques contemporaines, à partir des cassettes vidéo de la collection "Images de la culture", de livres, pour que notre regard, notre raisonnement se fassent à différentes façons d'aborder l'art aujourd'hui. Nous essayions aussi d'avoir des informations sur la diffusion dans la région, d'aller voir des expositions. Je mettais à leur disposition tous les cartons d'invitation que je recevais. Il y avait aussi une phase de plongée dans la matière : à chaque séance, j'amenais une technique différente afin que chacun puisse avoir un certain nombre d'outils à sa disposition et faire ses choix. Mon objectif était qu'à partir de cela ils puissent, au bout de quelques mois, développer un projet personnel. J'essayais de les sensibiliser à la réflexion sur ce qu'ils avaient le plus

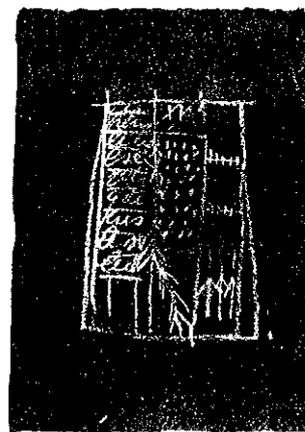
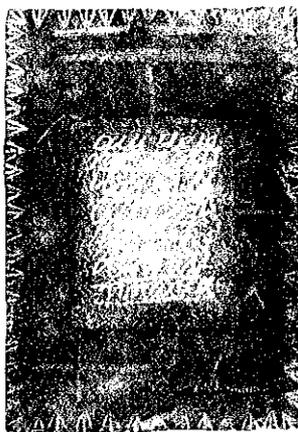
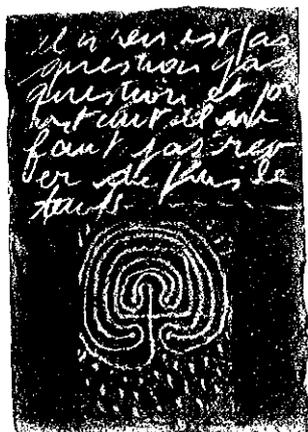
envie de dire, à l'exploration de leur propre mémoire, pour que chacun puisse mener un travail différent, en relation intime avec lui-même. On part de soi, on ne part pas des autres, même si les autres ont une grande influence sur le développement de notre personnalité. Je voulais que chacun fasse un travail introspectif, peut-être pour arriver à quelque chose de commun, mais peut-être aussi pour mener à bien seul un projet.

Parallèlement à la connaissance de l'art contemporain et des différentes démarches artistiques, j'ai exploré avec eux des réalisations rupestres comme les grottes de Lascaux. L'art pariétal a l'avantage de se retrouver sur tous les continents et d'interpeler de manière directe la mémoire collective. Ils se sont rendus compte en travaillant sur ce sujet que ce n'était pas un art primitif, que c'était un art très complexe, pas du tout simpliste. Cela les a obligés à se remettre en question. Ils ont compris que les artistes de Lascaux avaient une pensée, et que les choses les plus anciennes qui existent ne sont pas le fruit du hasard. Ils ont perçu que ces peintures étaient le fruit d'une pensée complexe et que l'art est "cosa mentale". Cette approche a remis en question leur vision des prémisses de l'art. A partir du moment où l'on a refait les gestes de Lascaux, où on a essayé de retrouver toute cette mémoire collective avec des outils, des pigments, on était mentalement sur le bon chemin. J'ai trouvé que c'était un support intéressant pour questionner la vision de l'art et de la démarche artistique. C'est plus facile de discuter à partir de Lascaux que de la Renaissance ou d'autres époques plus récentes pour aborder l'art contemporain. Je voulais

que l'on commence comme l'humanité a commencé. Il faut dire que personnellement je suis intéressée par tout ce qui précède l'écriture, par les premiers signes qui ont amené à l'écriture, par sa pré-codification. En même temps que l'on abordait cet art ancien, les stagiaires se sont débloqués sur leur création, sur leur façon de s'exprimer tout simplement, ils ont évolué sur leur compréhension des démarches de artistes d'aujourd'hui tels que Ben et Christian Boltanski par exemple.

Le projet de la sphère que vous avez conduit cette année précédait-il de cette même démarche?

Les participants du stage "Mémoires et Créations" avaient la volonté de continuer cette exploration et on proposait que l'on mette en place un autre projet. Je n'avais pas envie de refaire la même chose et je me suis dit que j'avais conduit un apprentissage au niveau plastique, mais que j'avais très peu abordé la notion de volume. La sphère est le volume qui s'est imposé à moi, car c'est un volume évident, qui appartient à la mémoire collective, c'est une boule en apparence simple, mais en réalité extrêmement complexe. Je n'avais pas fait le tour de la sphère, mais j'en avais perçu la complexité et les possibilités d'exploration : on pouvait s'adresser à un jeune public pas du tout initié comme à un public très pointu, scientifiques, philosophes, poètes... Avec la sphère on pouvait montrer qu'un volume, qu'un objet en apparence anodin peut atteindre une dimension d'universalité. Cela ne fait peur à personne, une sphère, c'est un monde clos, c'est l'oeuf, on ne peut pas rejeter une sphère. Mais quand on s'aperçoit de sa complexité, on se demande com-



Oeuvres de Brigitte Bourdon

ment l'aborder. Va-t-on la souffler, la pétrir, la modeler? Cela donnait un support à toutes sortes d'initiation sur le volume. On pouvait aussi faire des sphères virtuelles avec de la lumière. J'ai réalisé un dossier en expliquant que tous les artistes intégraient depuis très longtemps des sphères dans leurs oeuvres : on les retrouve chez les Grecs, chez les Egyptiens, dans la création du monde, dans la cosmogonie. C'est la matrice, l'infiniment petit, l'infiniment grand. Ce qui m'intéressait c'est que la sphère correspond à une mémoire, à une mémoire de tous les instants, du plus petit morceau de notre peau jusqu'aux plus profondes interrogations métaphysiques.

Le projet a démarré à partir de ces réflexions. Comme on abordait la sculpture et que les stagiaires venaient de différents territoires, on a eu envie de laisser une trace de ce travail à l'extérieur. On n'a plus du tout de projet de sculpture à la campagne, les dernières sculptures sont celles des dernières guerres, et encore celle de 14, pas celle de 40. On a des sculptures " art et nature ", mais pas beaucoup de sculptures faites pour les villages. C'est pourquoi j'ai proposé que l'on réalise des sphères assez grandes qui resteraient en extérieur.

Votre conception, c'est d'impliquer directement les gens du village dans la réalisation de l'oeuvre?

C'était un projet complexe à mettre en oeuvre, réaliser une sphère de trois mètres de diamètre, en terre qu'il fallait cuire à l'extérieur, et qui a nécessité de s'appuyer sur le tissu local. Les gens venaient nous aider, nous donner un coup de main et en même temps ils

s'approprièrent petit à petit l'évènement. La sphère n'était plus notre sphère, mais la leur. Il y a des gamins qui étaient là tous les matins, ils nous attendaient, ils ont suivi toutes les étapes, depuis la soudure jusqu'à la cuisson. Qu'il pleuve, qu'il vente, qu'il fasse un soleil de plomb, ils venaient. C'était comme l'attraction d'un astre. Les gens qui nous aidaient ont un peu entraîné tout le monde. Un projet utopique - la sphère reste un projet utopique au niveau architectural jusqu'au XXème siècle, on faisait des coupoles, mais pas de sphère - peut rassembler beaucoup de monde. Faire une boule de trois mètres de diamètre, cela ne paraît pas énorme, mais c'est compliqué de la réaliser en terre et de la cuire. Tout le monde avait envie d'aller jusqu'au bout. C'était un projet avec une inconnue, avec des difficultés matérielles et cela a fait que les gens se sont impliqués.

Dans tous ces projets que vous mettez en oeuvre en milieu rural, vous avez une conception patrimoniale différente de celle qui est la plus souvent pratiquée?

J'habite le milieu rural et je ne refuse absolument pas le patrimoine. Le patrimoine c'est même la base de mon travail, mais les gens sont aussi la base de mon travail, je suis faite de chair et d'os et la vie est aussi la base de mon travail. Par contre je crois que si l'on part du patrimoine c'est pour faire des projets d'aujourd'hui. Si les propositions sont en accord avec nous-mêmes et avec le public concerné, il n'y a pas de refus à priori. Si on ne s'appuie pas sur ce qui existe, c'est automatiquement plaqué. Pour la sphère on est parti du

tissu humain et on a essayé de tisser quelque chose d'humain autour de la sphère. C'est parce qu'il y avait beaucoup de monde autour de nous que la sphère a existé. Tous seuls, nous n'y serions pas arrivés, on avait besoin des gens. Le fait que l'on ait eu besoin d'eux les a fait avancer dans la réflexion. Après ce genre d'expériences ils peuvent plus facilement accepter des projets en milieu rural autres que la réhabilitation de l'ancien. Quand on faisait des choses au XVIIIème siècle, on faisait des choses du XVIIIème siècle, on ne faisait pas des choses du passé. Les agriculteurs, par exemple, aujourd'hui ils sont bien de leur temps, avec Internet, avec la technologie. Par contre, pour le patrimoine, c'est l'ancien qu'ils défendent, comme s'ils avaient peur de perdre leur passé. Peut-être ont-ils perdu leur relation à la nature et se raccrochent-ils pour cela aux traces d'une autre époque? En travaillant avec eux, on peut leur dire que c'est bien de vouloir préserver le passé, mais que l'on peut le garder tout en le retravaillant aujourd'hui. On ne va pas en l'an 2000 refaire le XIXème siècle, sinon on sera tout le temps à la traîne. C'est important de se rendre compte, qu'actuellement on travaille dans un contexte où les gens ne peuvent se raccrocher qu'au passé s'ils veulent se raccrocher à quelque chose de matériellement humain. Il faut se dire qu'aujourd'hui on peut faire des réalisations intéressantes à la campagne avec la mémoire qui nous a fabriqués, mais des réalisations d'aujourd'hui. Et ne pas refaire le Moyen-Age, la Renaissance, le XVIII, Le XIXème, le XXème siècles...

Entretien réalisé par Marie-Noëlle Brun

La mémoire et les musiques nouvelles.

Dominique Répécaud

Dominique Répécaud, Directeur de la Scène Nationale de Vandoeuvre-les-Nancy et du Festival Musique-Action, analyse ici les rapports entre création et mémoire à travers l'exemple des musiques nouvelles.

La réalité du patrimoine peut parfois apparaître comme une question dérangeante pour quiconque (acteur ou consommateur) s'intéresse à la création. Quelque chose comme une réaction à l'innovation, un frein à la dynamique poétique... A voir mais surtout à entendre puisque nous évoquons un domaine de l'activité musicale...

J'éliminerai ici tout débat lié à une confrontation entre la question patrimoniale et celle de la création. Il est évident, pour quiconque s'intéresse à l'art des sons, que l'acte de création ne peut être réalisé sans une connaissance (culture) de la mise en relation des sons entre eux, que ce débat est vain. Il importe, en revanche, de maîtriser certaines notions esthétiques et techniques afin de ne pas se méprendre sur la question essentielle de l'évolution (que l'on considérera comme positive, puisqu'on évoque ici la notion de création, et qu'on se méfie des actions relevant de l'imitation simple) de la musique ("un certain phénomène que l'on appelle musique" selon Henri Michaux).

Cet avant-propos permet de préciser le sujet abordé, et d'affirmer que la sauvegarde du patrimoine, en matière de création musicale est nécessaire, s'il est compris comme une mémoire de l'activité humaine à un certain moment de l'histoire, s'il est compris comme fixant une pratique et une esthétique développées à ce moment-là, et non comme un aboutissement, un repère incontournable, une valeur absolue.

Il semble que l'histoire avance de plus en plus vite. Il est certain que l'activité musicale connaît depuis quelques dizaines d'années une accélération, ne serait-ce que par le vertige apporté par les supports d'information que sont les enregistrements (disques, films, mémoires informatiques, etc.). Il faut alors rappeler que quiconque veut s'informer le peut, ce qui n'était pas le cas, avant 1949 (début de l'ère électroacoustique), peut-

être. Il faut imaginer que le patrimoine est une "matière" en perpétuelle évolution, que chaque jour il évolue, comme la mémoire vivante de l'activité humaine.

Il convient alors de relativiser certains préjugés. Je prendrai, pour illustrer la relativité de cette accélération, le contenu d'une étrange conversation avec Keith Rowe, un jour d'orage (début août 2000) dans le contexte du festival (de musiques nouvelles) à Mhère (Morvan)...

Précisons que cette manifestation annuelle est dirigé par Isabelle Duthoit et Jacques Di Donato musiciens et formateurs dans l'enseignement spécialisé (Di Donato est ainsi professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon), ayant décidé, alors qu'ils sont installés depuis quelques années dans ce petit village, de consacrer une partie de leur temps, énergie et moyens à l'organisation dans cette zone à priori défavorisée (je ne vous apprendrai rien sur les ravages de l'exode rural) d'un événement de cinq jours proposant une vingtaine de concerts et actions se situant dans le contexte des musiques de création. Cette information nous permet d'introduire de façon tangentielle la question étudiée plus loin de la nécessité de l'intervention publique en matière de création : ce festival, "Fruits de Mhère", est devenu le seul moment d'animation de ce village déserté. Le seul moment où les habitants peuvent se rencontrer autour d'une préoccupation commune, même s'il s'agit de la buvette... Il a fallu une idée culturellement décalée (aucun rapport avec le monde rural et ses traditions) pour que la vie revienne. Il a fallu une volonté humaine et un désir artistique fort, il a fallu un soutien réel des partenaires (dont collectivités territoriales).

Keith Rowe est (presque) devenu un personnage de légende, dans le cercle des amateurs de musique expérimentale. Une référence, une des mémoires actives des années (19)60. Il a participé à la création du groupe AMM, ensemble de musique expérimentale présent

dès 1965 à Londres sur les scènes en effervescence. AMM rencontra Pink Floyd dans les caves du psychédéisme naissant (Keith Rowe était un ami de Syd Barrett, fondateur du célèbre groupe, qu'il fréquente toujours) ; John Lennon, Yoko Ono et Paul Mac Cartney furent marqués (même s'ils n'en tirèrent que marginalement les leçons) par leur attitude radicale. Il côtoya à la fois Robert Wyatt (et le groupe Soft Machine) et les compositeurs d'avant garde (comme Cornelius Cardew). Les membres d'AMM considéraient à cette époque que tout avait été dit en matière de musique "différente" (ou plutôt, une pratique différente de la musique) sans s'attarder sur les considérations de techniques instrumentales (et de virtuosité), plaçant la dimension esthétique au-dessus de tout. Ainsi, Keith Rowe utilisait (et utilise toujours) une guitare électrique, mais décida de la coucher sur une table et de la considérer comme capteur ou générateur de sons, définissant ainsi ce concept de "guitare à plat" et étendant à cet instrument phare des années soixante l'idée du piano préparé que John Cage avait imposé trente ans plus tôt. Divers outils et appareils (surtout les postes de radio) sont alors manipulés par l'instrumentiste afin de produire une masse sonore particulière, sans rapport direct avec les possibilités offertes traditionnellement par l'instrument. En compagnie d'Eddie Prevost (percussionniste et autre cofondateur du groupe), il se produit depuis trente ans sur les scènes alternatives de la planète. Références, mémoires du passage du jazz à l'improvisation totale, les deux musiciens travaillent depuis quelques années avec le pianiste John Tilbury. Ce trio décide parfois d'accueillir des invités. Curieusement, alors que leur importance est reconnue unanimement par toutes les générations de musiciens qui sont apparues depuis, leur présence dans les festivals de musique contemporaine est rarissime et c'est dans des lieux inattendus (comme ce village du Morvan) qu'il est possible de plonger dans leurs



Dominique Répécaud

Alfred Spirli au festival de Mhère

palettes inouïes... une fois de plus, grâce à une utilisation intelligente des moyens publics...

Keith, donc, alors que nous évoquions un projet d'exposition de ses prochaines toiles (vous l'aviez compris, il s'agit d'un peintre, dont les pinces se perdent parfois dans les cordes en acier et les microphones...) et que l'orage redoublait de violence, malmenant la toile de tente nous abritant, replongea soudain dans son passé et dessina sur mon carnet de notes une certaine histoire de la musique. Un segment de droite. Au milieu, un point appelé 1965, date de la création d'AMM, les deux extrémités s'appelaient 1930 (vers la gauche) et 2000 (vers la droite). Il m'expliqua que, selon lui, ce qui s'était passé entre 1930 et 1965 était beaucoup plus riche en événements créatifs que dans la période suivante (de 1965 à 2000) et que l'arrivée du micro-ordinateur exceptée (l'approche de la synthèse en temps réel, et le concept de virtualité), rien de marquant ou de décisif ne s'était produit. Il ne signifiait pas pour autant qu'après la "révolution esthétique" à laquelle AMM avait participé, plus rien de passionnant ne s'était produit. Il affirmait simplement qu'il convient en permanence de replonger dans la production passée. L'activité d'AMM ne peut ainsi prendre de sens que dans sa mise en perspective avec celle développée auparavant. Celle de Duke Ellington, Louis Armstrong ou de John Cage et Edgar Varèse dans des domaines différents. Ceux-là furent les révolutionnaires de leur temps (pas si éloigné que cela de nous), et certainement plus, selon Keith Rowe, que la plupart des musiciens "fabriqués" par l'industrie et les media depuis, qui se contentent de proposer une digestion des pratiques précédentes, avec un assaisonnement à la mode. Ce constat n'a pas pour conséquence de plon-

ger le musicien anglais dans la nostalgie. Tout en poursuivant la route avec AMM, il multiplie les rencontres avec d'autres musiciens, souvent beaucoup plus jeunes que lui, ayant ainsi provoqué un éblouissant projet de cette fin de siècle, MIMEO, orchestre international de douze musiciens utilisant des systèmes électroacoustiques variés (du Revox au micro-ordinateur portable). Cet orchestre (où interviennent des figures essentielles des musiques d'aujourd'hui, de Jérôme Noetinger à Kaffee Matthews), a donné en mai dernier un concert de 24 heures lors du festival Musique Action à Vandœuvre-les-Nancy. Sans qu'il ne la formule, la conclusion de cette communication apparaissait nettement. C'est certainement parce qu'il y eut le travail de Louis Armstrong que l'idée de MIMEO est devenue imaginable puis réalisable. Sans qu'il faille forcément considérer un rapport direct de cause à effet. C'est l'idée même de la nécessité vitale de créer qui traverse notre histoire musicale. C'est la mémoire de l'intelligence, et l'intelligence de la mémoire qui rend possible l'acte de créer.

Dans le domaine des musiques nouvelles, il est possible de citer des dizaines de musiciens actifs de quarante ans et moins, créatifs, résidents sur le territoire français et dont le travail s'inscrit dans cette logique évoquée avec une certaine poésie par ce "peintre" anglais sympathique et énigmatique. Et qui ne demandent qu'à travailler... afin de perturber les segments de droites et déplacer les repères... dans le désordre et parmi d'autres : Lê Quan Ninh, Isabelle Duthoit, Olivier Benoît, Sophie Agnel, Xavier Charles, Pascal Battus, Emmanuel Petit, Mathieu Chamagne, Fabrice Charles, Jérôme Noetinger, Lionel Marchetti, Erik M, Jean-Luc Guionnet, Marc Sens, Ludovic

Fresse, David Chiesa, Laurent Dailleau, Florent Haladjian, Olivier Paquette, Daniel Koskowitz, Frédéric Blondy, Marc Pichelin, Olivier Toulemonde, Jean Pallandre, Martine Altenburger, Camel Zekri, Arnaud Paquette, Thierry Madiot, Eric Cordier, Laurent Charles, Hugo Roussel, Franck Collot, Géraldine Keller, Carole Rieussec, Jean-Christophe Camps, ... impliqués dans de multiples groupes et projets et porteurs des pistes et réalités de l'activité sonore contemporaine. Ils sont peu connus du grand public, et pour les entendre il faut se diriger vers les espaces encore protégés que sont les festivals de musiques nouvelles, les lieux de diffusion des musiques alternatives (il n'y en a que trop peu) et se procurer certaines informations relatives à ce domaine artistique (dont les disques, qui demeurent le plus sûr moyen de rencontrer ces artistes trop rares). On aura compris que je m'inscris, en qualité de responsable d'une structure de diffusion du spectacle vivant, dans un processus de défense de certaines formes d'expression se situant dans une marge fabriquée. Non pas par souci de faire valoir une implication dans un milieu (il est beaucoup plus large que la liste dressée plus haut, qui se limite à une tranche d'âge et un pays) aux ramifications internationales sans fin et en perpétuelle évolution, mais par désir de participer à un mouvement (que je ressens comme perpétuel) d'agitation positive des idées et du sens. De la vie, donc, au-delà des théories qui limitent l'activité artistique à une exposition de compétences. Je revendique ainsi la nécessité de la confrontation de la recherche de ces artisans avec le public, affirmant qu'il est indispensable qu'une réflexion sérieuse sur l'affectation des moyens publics à des formes méconnues du public - parce que négligées



Dominique Répécaud

Festival de Mhère

par des professionnels du spectacle en quête de présence médiatique et de reconnaissance politique - soit affichée.

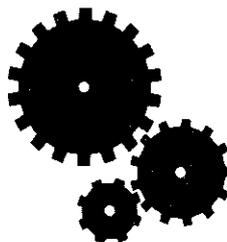
Reprenant ce qui était évoqué plus haut avec l'exemple du festival de Mhère, je pense qu'il est sans doute nécessaire que des espaces particuliers soient les lieux d'accueil des formes expérimentales. La générosité, constante de cette pratique qui se refuse à se figer est accessible à tous. Il suffit de déterminer le contexte, de permettre la mise en relation. C'est peut-être à l'écart des grandes cités, sièges des manipulations et des arbitrages parfois étranges, dans des zones non saturées par le pouvoir qu'il sera possible d'installer le temps nécessaire à la rencontre et à l'expression.

En 1966, alors qu'AMM avait déjà ouvert la piste, sans fonder une école, André Malraux (peut-être excessif, mais direct et précis) disait à Amiens, lors de l'inauguration de la maison de la Culture : " ...Là est la grandeur suprême de l'art. Tout ce que nous défendons, ce n'est pas d'avoir des tableaux ou des chansons agréables ou pas agréables, c'est la métamorphose la plus profonde de l'être humain qui finit toujours par faire des martyrs avec des bourreaux. "

Dans un contexte où les propositions musicales se multiplient, mais où les centres d'art se referment sur un nouvel académisme, perdant progressivement la mémoire des créations passées de ce patrimoine indispensable donc, à la création d'aujourd'hui, il est sain de solliciter la puissance publique afin qu'elle participe à la sauvegarde d'un paysage sonore au bord de l'asphyxie.

Le monde rural, une solution pour l'art des sons ? La question est ouverte.

Dominique Répécaud
Musicien, directeur de la Scène
Nationale de Vandœuvre-les-Nancy



Quelques contacts :

Festival de Mhère, Le Bourg 58140 Mhère

Festival Musique Action
CCAM BP 126 54500 Vandœuvre les Nancy (03 83 56 15 00 -
<http://malraux@fr.st>)

Métamkine (vente par correspondance de disques de musiques nouvelles)
50 Passage des Ateliers
38140 Rives (metamkine@compuserve.com)

Revue et Corrigée (magazine spécialisé en musiques nouvelles)
38 rue du Docteur Bordier
38100 Grenoble

Instants Chavirés (concerts réguliers en région parisienne de musique nouvelle)
7, rue Richard Lenoir 93100 Montreuil (01 42 87 25 91 www.instantschavirés.fr.st)

L'œil du Silence (libraire et disquaire spécialisé)
94 rue des Martyrs
75018 Paris (01 42 64 45 40)

Clom attitude

Géraldine Janer

Le 26 avril 2000, place de l'église à Lavardac (47), l'artiste Joël Hubaut réalisait un CLOM vert avec la complicité des élèves de terminale Bac Pro Conduite et Gestion de l'Exploitation Agricole du LEGTA de Nérac.

Un CLOM (Contre l'Ordre Moral) est un site monochrome réalisé à partir d'objets donnés ou prêtés par un public souvent extérieur au milieu de l'art. Grâce à tous ces objets ramassés, l'artiste se constitue une "palette" qu'il met en scène dans un lieu choisi avec l'aide et la complicité de la population habillée dans la couleur sélectionnée.

Cette installation est photographiée. Elle est ensuite tirée sur cybachrome. Le CYBACLAM ainsi obtenu est retravaillé par l'artiste. Il y inscrit des signes épidémiques, des mots, des expressions propres à son univers.

Géraldine Janer, enseignante en ESC à Nérac nous expose ce projet.

Quelle est l'origine du projet ?

Le démarrage se situe courant 98, ça remonte donc à deux ans environ. J'ai rencontré un couple d'éditeurs Michèle et Yves Di Folco qui sont également "agents d'artistes" et qui habitent à 5 petits kilomètres du lycée. A l'époque ils travaillaient avec Jacques Villeglé sur le thème des musiques amplifiées. Ils m'ont proposé de monter un atelier au lycée et j'ai trouvé l'idée intéressante. Jacques Villeglé a un propos jeune et le support affiche est une entrée "facile" pour les élèves. Il a accepté de passer une semaine au lycée pour créer des oeuvres avec une classe de seconde professionnelle productions végétales avant son exposition au Confort Moderne à Poitiers (avril 1999). La durée de cet atelier est intéressante car elle permet de créer une dynamique sur l'établissement sans tomber dans la lourdeur de la gestion d'une résidence plus longue. C'était la première fois que l'art contemporain franchissait le pas du lycée, alors prudence ! C'est donc tout naturellement après cette première expérience convaincante et riche que j'ai accepté de renouveler l'entreprise avec Joël Hubaut et la classe de terminale Bac pro dans le cadre de leur projet de deuxième année.

Comment s'est-t-il déroulé ?

Tout d'abord, je pense que certains élèves de la classe étaient déjà familiarisés avec l'art contemporain puisqu'ils avaient rencontré Villeglé au

lycée et qu'ils avaient pu dialoguer avec cet artiste. La question du beau (d'Hubaut !) dans l'art s'est rapidement manifesté et nous (Michèle, Yves et moi-même) avons passé de longues heures à expliquer le projet de Joël, son parcours, en essayant de montrer aux élèves que l'art est une manière de poser un regard sur la société et que ce regard peut être critique. Je dirai que cette première phase de sensibilisation est primordiale car elle permet de donner un cadre au projet et aux élèves.

Nous avons donc réalisé un CLOM vert le mercredi 26 avril 2000 place de l'église à Lavardac. Auparavant un CLOM bleu avait été réalisé avec la complicité du LEP hôtelier de Nérac. Un CLOM jaune a été réalisé en juillet 2000 avec le centre de loisirs du Pays d'Albret, la communauté des communes du Val d'Albret étant partenaire de l'opération.

Quelle a été l'implication des élèves ?

De décembre à avril, ils ont collecté des objets verts. Ils ont démarché tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du lycée un public qu'il fallait convaincre de bien vouloir prêter des objets ou venir figurer dans cette installation. Ils ont réalisés des supports de communication (tract, affiche, plaquette...) pour que l'idée se propage dans une population élargie pour qu'elle soit contaminée de manière épidémique. La contamination et l'épidémie étant des éléments récurrents dans le travail de l'artiste.

Quelles ont été les réactions ?

Au niveau de la classe, les élèves

étaient partagés au départ en deux groupes visiblement les pour et les contre.

Les pour voyant dans ce projet le côté insolite original et les contre trouvant le propos inutile, dérisoire. Petit à petit les choses ont évolué. La rencontre avec Joël a permis à certains élèves de se rendre compte de leur difficulté à accepter la nouveauté, de leurs préjugés sur l'art.

Quelques élèves que j'appellerais irréductibles ont perduré dans leur position mais ils sont présents dans le cybaclom et certains râlent parce qu'on ne les voit pas très bien !

Ce projet aura eu le mérite d'ébranler quelques positions a priori, de confronter les élèves avec un artiste vivant et réactif. Au niveau de l'établissement le même travail d'explication a été nécessaire auprès des personnels. Certains enseignants ont joué le jeu en emmenant des objets et certains sont les figurants de cette mise en scène chlorophyllienne. Je les en remercie.

Personnellement, mon 1/3 temps animation a explosé sous la pression clomique. J'ai passé énormément de temps avec les élèves à discuter, à échanger sur le projet : plaisir de la rencontre, de l'échange, plaisir d'être ensemble embarqués dans une même histoire à la fois passionnelle, humoristique et parfois hystérique, plaisir narcissique de figurer dans l'installation, dans l'œuvre photographiée, plaisirs à renouveler.

Propos recueillis par la Dame Verte.

Voir photo et descriptif du CLOM et lire les mots de Joël Hubaut en dernière page.

LA VENDANGEREUSE : Quel étrange insecte !

Bachir Chaïb-Eddour

5 mai 2000 : 1er Festival de la Création lycéenne en Aquitaine avec plus de 6 000 lycéens, enseignants, responsables des lycées d'Aquitaine, élus régionaux...

"Dès le départ, Générik Vapeur a su donner le ton de ce premier festival.

Cette compagnie marseillaise de théâtre de rue, créée en 1984 par Pierre Berthelot, est aujourd'hui mondialement connue. Ces adeptes de la fête nomade en ville ont déambulé avec le spectacle "Bivouac", ses hommes en bleu, son chien de métal incandescent, ses 15 comédiens... et ses 104 bidons...

... et cette machine étonnante, animée par les élèves du LPA de Bergerac, qui faisait là sa première apparition après avoir été conçue dans les ateliers de l'établissement avec la complicité des artistes de Générik : Le clou du spectacle"...

Extraits des articles des Web-Reporters du 1er Festival des Lycéens en Aquitaine organisé par le Conseil Régional en partenariat avec le Rectorat et la DRAF Aquitaine.

Transformer une machine à vendanger réformée en objet spectaculaire des sons et du spectacle, tels étaient les objectifs de deux classes du LPA de Bergerac. Le spectateur devait pouvoir à la fois écouter et regarder la machine puisqu'il s'y passait des choses intéressantes.

Cette machine débouchait sur un objet restant la propriété de l'établissement, disposant ainsi d'un outil original d'animation et de promotion.

Depuis cette inauguration délirante, cette machine a été utilisée pour animer la semaine des vendanges au lycée, en compagnie des écoles primaires de la région, a participé au Festival "Musicalarue" de Luxey dans les Landes.. et devrait servir à animer un stand pour le prochain Vinexpo et être mis à la disposition des structures qui en feraient la demande (Festival de rue de Libourne et le Salon Interprofessionnel du Tourisme en Espace Rural à Carpentras en mars prochain).

Plus de soixante dix heures ont été nécessaires pour transformer cette vieille vendangeuse en un insecte monstrueux et gentil à la fois. Cette création s'est réalisée dans le cadre du module MG4 : sensibiliser les élèves au fait artistique et à l'action culturelle

pour l'approfondissement ultérieur d'une culture artistique, appréhender le fait artistique dans ses différentes manifestations, concevoir et réaliser une production artistique.

Les élèves, dans un premier temps, ont élaboré des croquis de la future bestiole en collaboration avec la troupe de théâtre de rue Générik Vapeur. Ils ont développé leurs capacités de travail en commun avec une classe de troisième technologique, se sont organisés pour réfléchir, faire des plans, récupérer le matériel, contacter des partenaires et construire des automates à installer sur la vendangereuse.

Les deux classes se sont concertées perpétuellement, parce que chaque automate devait être indépendant et complémentaire à la fois ; la vendangereuse devait héberger cinq ou six automates qui devaient coexister à différents niveaux : technique, sonore et visuel. Dans un deuxième temps, ils sont passés à la réalisation du projet concret mariant les contraintes fortes de la technique. Ces élèves avaient des compétences et un intérêt personnel pour le travail manuel et technique et ils ont montré également leur grande capacité d'ouverture, d'imagination et de créativité que nécessite tout travail à vocation artistique et poétique.

Générik Vapeur (Trafic d'acteurs et d'engins) à l'invitation de l'Office Artistique de la Région Aquitaine qui fédère tout un projet artistique avec cette compagnie sur la région et avec la collaboration du Complexe Régional d'Animation Rurale et Culturelle a pu intervenir en apportant son expérience, ses compétences techniques et artistiques.

Le partenariat s'est fait à trois niveaux :

- la rencontre des élèves et des artistes à plusieurs reprises pour les différentes propositions des automates, pour la réalisation de la vendangereuse, sachant que les idées germaient de semaine en semaine.

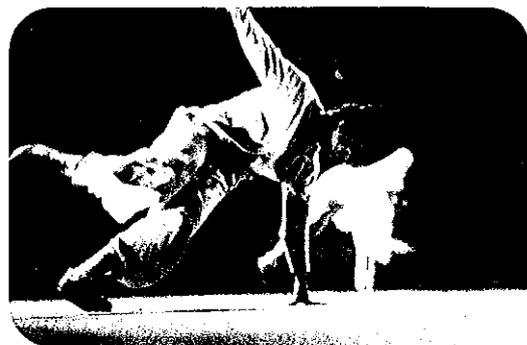
- la collaboration s'est faite à distance par un échange de courrier via internet, les propositions étant commentées par le technicien Mario de G.V.

- l'assemblage des différents automates et de l'habillage de l'ensemble a été réalisé en collaboration avec le professeur de mécanique Mr Huot, et de Générik Vapeur.

La vendangereuse devait être mobile pour la participation à des animations et fonctionner à l'électricité pour pouvoir manœuvrer l'ensemble des automates en appuyant sur un ou deux interrupteurs.

Mémoire et création au Parc de la Villette

Vincent Poussou



EPPGHV Stéphane Kovalsky

Les rencontres des Cultures Urbaines

Promenez-vous au Parc de la Villette en l'an 2000 : pour qui ne connaît pas le passé des abattoirs, pour qui est né après 1975, quelles traces de cette " cité du sang " qu'a évoqué La Villette pendant un siècle ? La plus évidente, cette halle dite aujourd'hui " grande ", évoque davantage maintenant le jazz, le hip hop, Cités-Ciné ou le Jardin Planétaire que les troupeaux de bovins qui y changeaient de mains.

Au fil de la promenade – entre jeux pour enfants, vastes pelouses dévolues en été au Cinéma en plein air, petits bâtiments rouges si étranges qu'ils sont nommés Folies – qui reconnaîtra l'ancienne rotonde des vétérinaires, aujourd'hui lieu d'exposition, et dans le Théâtre Paris-Villette l'ancienne Bourse ? Plus difficile encore, lire dans le travail architectural d'Adrien Fainsilber – maître d'œuvre de la Cité des Sciences et de l'Industrie – la réhabilitation d'une structure destinée à abriter la nouvelle salle des ventes des abattoirs. Le Parc de la Villette, friche industrielle transformée en plus vaste parc parisien, véritable livre ouvert de l'architecture contemporaine – avec des œuvres aussi originales que la Cité de la Musique dessinée par Christian de Porzamparc ou que les Folies dues au crayon de Bernard Tschumi – prend ainsi des faux airs de " tabula rasa ". Pourtant, la mémoire y est présente ; plus encore, elle y a été prise en compte. Le nouveau projet de La Villette est devenu à cet égard à travers rupture, transition et fidélité, un lieu où la création interroge l'identité individuelle et collective.

Rupture

C'est peut être l'aspect qui frappe le plus. La rupture avait été annoncée : il fallait effacer l'image (scandaleuse à plus d'un titre) des abattoirs. Un lieu futuriste, prototype d'un nouveau concept de " parc culturel urbain ", modèle pour le XXIe siècle, devait naître. Lieu d'utopie, pour de nouveaux liens entre loisirs et culture, entre arts et science, entre Paris et banlieue. Initié en 1979 autour d'un projet de musée des Sciences voulu par Valéry Giscard d'Estaing et confié à Paul Delouvrier, le réaménagement de La Villette prit une nouvelle dimension – avec des moyens accrus – quand il fut intégré au programme des " grands travaux " de François Mitterrand. Un programme ambitieux fut élaboré, un concours international d'architecture s'ouvrit à plus de 300 projets. Le lauréat, Bernard Tschumi, convoqua Lacan, Foucault et Deleuze afin de mettre l'avant-garde au service d'une vocation culturelle et sociale. Si les émanations conceptuelles du projet pur – en leur temps – faire craindre le pire, force est aujourd'hui de constater son efficacité pour relier les formes les plus contemporaines à l'héritage du passé.

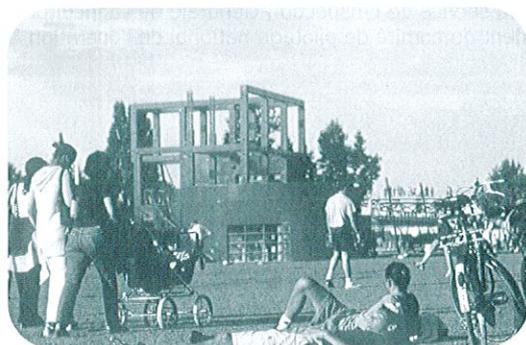
Fidélité

Constitué de vastes pelouses, de jardins égrenés au long d'une promenade sinueuse, de deux lignes de circulation perpendiculaires et d'une trame de 25 Folies, le parc de Bernard Tschumi tisse un paysage nouveau autour de constructions disparates.

Mais la mémoire des lieux reste présente à la fois dans ce paysage et dans les bâtiments. Même façonné selon un dessin original, l'espace reste structuré par des éléments fondamentaux qui existaient du temps des abattoirs : les canaux Saint-Martin et de l'Ourcq, les boulevards des maréchaux et périphérique, sont révélés par un aménagement qui a privilégié la planéité du terrain par rapport à la création de dénivelés. Quant aux bâtiments, la plupart de ceux qui ont survécu au temps des abattoirs ont vu leur destination changer. Leur toponymie actuelle révèle cependant encore leur histoire : grande halle (ancienne halle aux bœufs transformée en lieu de spectacles et d'expositions), pavillon du charolais (hébergeant le Théâtre International de Langue Française). Le pavillon Janvier, du nom de l'architecte des abattoirs, abritait l'administration de ceux-ci ; il abrite aujourd'hui celle de l'Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette, chargé de la gestion et de la programmation du parc.

Transition

Si les activités de cette institution publique ont manifesté elles aussi un esprit de rupture, lié à la mise en œuvre d'un projet culturel nouveau, elles ne s'en sont pas moins inscrites dans une continuité avec des initiatives anciennes et la nécessité de prendre en compte la charge affective de la vocation passée du territoire. A cette nécessité a correspondu durant des années la présence d'un centre de ressources sur



EPPGHV / Amaud Leclair

Parc / Villette Prairie du cercle

l'histoire du quartier, également lieu d'exposition, situé dans l'ancienne rotonde des vétérinaires. L'objectif défini était de favoriser l'acceptation du nouveau projet par les habitants qui avaient connu la " cité du sang ". Ce nouveau projet avait, quant à lui, été préparé avec l'accueil d'activités culturelles par l'administration des abattoirs, au temps où ceux-ci étaient déjà en déshérence et où leurs responsables voulaient changer l'image du lieu. C'est ainsi qu'avant la construction du Zénith, des concerts de rock se tenaient déjà à La Villette. Plus tard, quand la construction du parc commença, des actions culturelles impliquant les habitants du quartier furent également organisées : ateliers, carnivals avec les écoles... On retrouve dès cette époque deux axes qui allaient s'épanouir dans les activités actuelles : le travail avec les quartiers, et l'attention portée aux arts populaires.

Création

Où se situe aujourd'hui la mémoire, ou plutôt le travail de mémoire - pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur - dans les créations culturelles et artistiques initiées par le Parc de la Villette ? Partons, pour aborder cette question, de l'exemple le plus évident : en 1998 fut organisée par La Villette une exposition justement intitulée " 1914-1998 : le travail de mémoire " sur les guerres, massacres et génocides qui ont marqué notre siècle. Cette exposition de photographies et d'œuvres plastiques visait certes à favoriser le travail de mémoire chez le visiteur, mais interrogeait égale-

ment le rôle de l'art dans ce travail. Une étude auprès de plusieurs groupes d'élèves, plusieurs mois après la visite de l'exposition, montra que les plus touchés furent ceux qui, dans des quartiers difficiles, vivaient au quotidien les situations de racisme et de violence : la capacité au travail de mémoire s'ancrait chez eux sur la mémoire de l'exclusion. C'est également porteurs de cette mémoire et de la rage à l'exprimer que les jeunes danseurs de hip hop se propulsent sur le devant de la scène : nombreux sont les spectacles présentés lors des Rencontres des Cultures Urbaines qui évoquent l'humiliation et la révolte, et fusionnent dans de nouvelles formes artistiques cultures actuelles et cultures héritées. Par le mouvement encore, comme si l'urgence à dire ne trouvait pas ses mots, les jeunes artistes de cirque contemporain présentés à La Villette utilisent de manière renouvelée le langage traditionnel du cirque pour exprimer une présence au monde qui ne peut se satisfaire des normes existantes.

Recréation

Si le Parc de la Villette se qualifie aujourd'hui de " laboratoire ", c'est certainement en raison de cette capacité assumée à s'ouvrir sans a priori aux recherches artistiques, esthétiques, culturelles qui émergent d'une société connaissant des processus de transformation rapide, au sein de laquelle la dialectique de la création et de la mémoire rejoint celle de l'identité individuelle et collective. Aussi, n'est-ce pas un hasard si les futures expositions

de La Villette abordent, à travers les cas précis des communautés maliennes d'une part, et indiennes du Mexique d'autre part, les questions complexes d'identité culturelle dans un contexte de mondialisation. Après s'être attaché à présenter plusieurs cultures traditionnelles menacées - navajo, tibétaine, aborigène - le point de vue va s'attacher cette fois à remettre en question la demande d'authenticité d'un certain regard occidental, pour décrire les modalités et dynamiques de récréation culturelle des sociétés.

Vincent Poussou

Contacts

- Vincent Poussou, directeur de la communication et des publics
tel : 01 40 03 74 85 /
fax : 01 40 03 75 12
e-mail : vincent.poussou@liberty-surf.fr
- Christine Millot, chargée des relations avec le milieu scolaire -
tel : 01 40 03 77 68 /
fax : 01 40 03 75 06
parcvillette.public@libertysurf.fr

OPERATION PATRIMOINE RURAL

Entretien avec Jean Moulias

Chef du service de l'Inspection Générale de l'Agriculture,
Président du comité de pilotage national de l'opération " patrimoine rural "

L'opération patrimoine rural initiée par le Ministère de l'Agriculture et de la Pêche associe d'autres ministères, les collectivités locales et les associations. Son objectif est de susciter au plan local une réflexion collective sur la meilleure façon d'identifier, de restaurer, d'entretenir et de mettre en valeur ce patrimoine commun. Jean Moulias, Président du comité de pilotage de cette opération, nous parle ici plus en détail de cette action et des enjeux liés au patrimoine en ce début de troisième millénaire.

Pouvez-vous nous parler de l'opération " patrimoine rural " et de ses objectifs ?

L'idée de cette opération est d'inciter à faire prendre conscience du fait que notre patrimoine rural est partie intégrante de notre identité et constitue une véritable richesse. Trop souvent méconnu, voire méprisé, il a subi des destructions inconsidérées, bien que porteur de valeurs. Il est aujourd'hui encore menacé.

Représentant un lien entre le passé et le futur, il est une part de notre mémoire culturelle et sociétale qui doit être transmise aux générations futures.

Chaque élément le composant, que ce soit un bien ou un savoir, n'est pas en soi patrimonial ou reconnu comme tel ; Il prend valeur patrimoniale en fonction " du sens " qui lui est attribué. Un bien privé acquiert ainsi usage social et prend le caractère de bien commun.

Le patrimoine est vivant, c'est le produit d'un processus constant d'appropriation collective.

L'opération " patrimoine rural " a donc pour premier objectif de sensibiliser les habitants du monde rural à la valeur potentielle de leurs biens patrimoniaux, et de donner vie, par des actions d'animation, à ceux-ci. Toutes

les catégories sociales sont visées, en particulier les jeunes, les aînés ruraux...

Cette appropriation patrimoniale (cette patrimonialisation) entraîne une série de conséquences quant à la nécessité de préserver le patrimoine, de le sauvegarder et d'en faire un usage conforme à son essence. Si le " sens donné " par la population et les acteurs locaux répond aux attentes de la société, le patrimoine devient porteur potentiel de développement culturel et économique donc de produits économiques (produits touristiques, produits du terroir...)

L'opération " patrimoine rural " a donc pour second objectif la valorisation. Ses champs d'actions sont d'autant plus nombreux que le patrimoine rural recouvre des domaines multiples, à savoir l'ensemble des biens matériels et immatériels à caractère architectural, culturel, naturel, paysager, alimentaire, ainsi que des techniques et savoir-faire...

Pourquoi avoir choisi l'an 2000 comme temps fort de cette opération ?

Au-delà de la valeur mythique qui s'attache à l'an 2000, le changement de millénaire apparaît comme symbolique d'une mutation de la place de la ruralité dans la société.

Le XXème siècle, surtout dans sa seconde moitié, est apparu comme celui de la fin de la société paysanne traditionnelle. La modernité contemporaine s'est construite sur le développement industriel et la société de consommation, contre la ruralité. Les valeurs de référence sont devenues urbaines, les valeurs rurales symbolisaient le passé, qu'il fallait oublier, voire nier. Nos entrepreneurs, ingénieurs, administrateurs et même les acteurs du monde rural ont œuvré en ce sens.

Le XXIème siècle s'ouvre sur un constat de désordres économiques et de désastres écologiques, qui conduisent à une réflexion sur le processus de dévelop-

pement. Le concept de développement durable incite à une démarche de remise en cause des modes de production, de gestion et de consommation, donc des modes de vie. Un nouvel équilibre tend à s'établir entre valeurs et comportements urbains et ruraux.

Le contact avec la nature, qui était recherché de manière épisodique, est souhaité comme cadre de vie permanent, ainsi que le montre une enquête récente selon laquelle un cadre parisien sur deux rêve de vivre et de travailler à la campagne. Ce besoin de nature, lié aux pré-occupations d'ordre écologique, change le regard porté sur le paysage.

Les modes de production artisanaux, les savoir-faire qualifiés de traditionnels n'apparaissent plus comme rétrogrades mais comme des solutions alternatives, parce qu'adaptables.

Ce changement comportemental, né des modifications des attentes de la société, se traduit par l'accent mis sur tous les éléments repères et " marqueurs " d'identité, tel le patrimoine, avec des risques de dérive s'il ne s'opère pas dans le sens de l'ouverture aux autres cultures.

Il était donc tout à fait logique d'inclure l'opération " patrimoine rural " dans le champ de la célébration de l'an 2000, et de pouvoir faire bénéficier les actions entreprises du label de la Mission 2000. Mais, bien évidemment l'opération, par sa nature même, doit s'inscrire dans la durée, et ne s'arrêtera pas le 31 décembre 2000.

Comment cette action se met- elle concrètement en place ?

Les objectifs recherchés ont induit l'approche retenue, à savoir, faire appel à l'esprit d'observation de tous ceux qui sont potentiellement intéressés par la préservation ou la valorisation de tel ou tel élément de patrimoine.



La démarche est différente de celle mise en oeuvre par les développeurs, à savoir la notion de projet, même si celui-ci peut en constituer un produit.

L'accent est mis sur la pédagogie de l'attention, sur la participation active, citoyenne, des acteurs locaux et sur l'intelligence collective dans la définition des usages.

Il ne s'agit pas d'une opération administrative qui s'appuierait sur des procédures administratives et des moyens budgétaires ; elle ne s'inscrit pas dans une logique de guichet.

Alors allez vous me dire " comment faire ? "

La réponse réside dans la mise en réseau de différents types d'acteurs concernés, couvrant les secteurs les plus divers : ceux qui ont, par rapport à un patrimoine donné, une relation de proximité, un intérêt pour sa nature, une connaissance spécifique, un pouvoir de décision ou de médiation. Leur représentation peut prendre des formes très différentes, individus, associations, professions, institutions, élus. Leur rencontre sur le terrain doit s'effectuer dans un espace de concertation.

Au niveau national, à l'initiative du Ministère de l'Agriculture et de la Pêche, leurs représentants ont été sollicités pour impulser le mouvement.

La collaboration s'étend à l'ensemble des administrations concernées notamment le Ministère de la Culture, et rassemble au sein d'un comité de pilotage :

- les acteurs économiques ; organisations professionnelles agricoles et artisanales,
- le monde associatif impliqué dans l'animation, le développement rural, le champ des loisirs du patrimoine culturel et naturel ; foyers ruraux, CIVAM, jeunesse chrétienne rurale, randonneurs, réseau des maisons paysannes, centres d'initiation à l'environnement,

- des spécialistes ; ethnologues, architectes des CAUE
- des représentants des élus.

Aux niveaux régional et départemental, à l'initiative des Directions Régionales et Départementales de

l'Agriculture et de la forêt se sont créés des comités locaux où se rassemblent, pour se connaître échanger et agir, les représentants de ces différentes composantes. Chacun de ces comités a désigné son correspondant. Ils sont actuellement au nombre de 80.

Mais c'est sur le terrain que le rassemblement des acteurs prend sa véritable signification patrimoniale.

Les activités pédagogiques conduites par des professeurs de l'Education Nationale ou de l'enseignement agricole en fournissent des exemples, tel ce professeur d'éducation socioculturelle dans le Languedoc qui, ayant fait avec ses élèves l'inventaire du patrimoine d'une commune, en a tiré une pièce de théâtre jouée par les élèves non seulement dans ce village, mais dans d'autres de la région, puis en portugais dans le cadre d'une coopération avec le Brésil.

Des classes brésiliennes vont être reçues pour faire à leur tour connaître et partager leur patrimoine.

Nous sommes bien dans une opération d'éveil de l'intelligence qui aboutit non pas à se recroqueviller sur soi-même, à rejeter l'autre, mais au contraire, en approfondissant son identité, à s'ouvrir à la richesse des autres cultures

A partir d'un éveil de la sensibilité au patrimoine, s'enclenche un processus d'appropriation identitaire d'enrichissement et d'ouverture.

Quelles sont les moyens que vous mettez en place pour atteindre ces objectifs ?

Pour faciliter le travail et éclairer la démarche, il existe des outils.

Le premier d'entre eux, qui connaît un grand succès, est le guide d'observation du patrimoine rural, tiré à 40 000 exemplaires et vendu 50,00 F. Il est très demandé, notamment par des maires ruraux, par des professeurs ; Il est le fruit du travail d'une équipe pluridisciplinaire très motivée. Ses utilisateurs lui reconnaissent un caractère pédagogique pratique et attractif. Il montre la diversité de facettes du patrimoine. Dans le cadre de " l'Europe un patrimoine com-

mun ", il a été labellisé et le Conseil de l'Europe, organisateur de la Campagne, a considéré qu'il pouvait servir de support à des ouvrages de même nature pour d'autres pays. Un des produits futurs de cette opération sera sans doute des rencontres au niveau de la grande Europe sur ce thème du patrimoine rural.

Le second outil, sur lequel nous travaillons actuellement est un guide de valorisation du patrimoine, conçu sur le même modèle que le précédent, à partir d'exemples concrets. Il a pour finalité d'apporter les informations nécessaires, de caractère technique, administratif et financier sur les procédures à mettre en oeuvre pour mener des actions de préservation et de valorisation du patrimoine, notamment dans le cadre de projets de développement local.

Par ailleurs, existe un projet de constitution de site Internet sur le patrimoine rural donnant des informations sur l'opération elle-même, sur les actions entreprises, et offrant un forum pour des partages d'expériences.

Enfin, dans l'esprit même de la Mission 2000, les actions conduites peuvent bénéficier d'une labellisation qui se traduit par le droit d'utiliser le logo patrimoine rural, diffusé dans toute la France sans limite de durée.

La procédure d'octroi est déconcentrée dans les comités locaux, qui déterminent leur doctrine. Ce logo est ressenti comme un signe de reconnaissance et comme un vecteur médiatique.

Combien avez-vous de projets labellisés aujourd'hui ?

Nous avons 150 projets labellisés, ils sont inégalement répartis sur le territoire, leur croissance est liée au degré d'initiative et d'organisation des comités locaux.

A titre d'exemple, dans les Alpes de Haute-Provence, le comité local a organisé un voyage de presse pour faire découvrir des opérations labellisées, en particulier :

- les " itinéraires paysans " alliant au travers d'un réseau, patrimoine des agriculteurs, produits locaux et paysage ;

Mémoire et identité

Martine Alibert



Combien de fois avons-nous envisagé de travailler sur le patrimoine ?

Avions-nous sous la main de multiples vestiges du passé riches d'histoire ?

Le milieu rural où nous travaillons a-t-il particulièrement cultivé ce regard sur le passé, s'est-il attaché à regarder en arrière les époques plus florissantes, s'est-il attaché à valoriser encore et encore les traces du passé, passé proche qui doucement déclinait dans les années 60-70 ?

Je connais ces influences pour travailler dans ce milieu depuis 20 ans, sans compter que ma culture d'origine est paysanne, et j'en connais les valeurs profondes, et ataviques. Il y a aussi le présent, les politiques culturelles qui développent la patrimonialisation, qui muséifient.

Au cours de diverses actions sur le paysage, j'ai travaillé sur le patrimoine, cherchant une appropriation créative du pays en travaillant sur le paysage, en fouillant les couches qui le constituent, tels les archéologues du pays, à l'affût de la moindre trace.

Dans cette recherche sur le paysage, ce sont les élèves qui ont produit une actualisation de la notion de patrimoine avec la complicité de Fabrice Cavallé, vidéaste-plasticien dans le cadre d'une classe culturelle : dans ce projet sur le paysage du lycée nous avons ignoré subitement les pierres et nous avons exploré l'humain. Plutôt que de chercher trace de l'ancien, nous avons axé

le travail de création sur la trace en train de se faire, sur l'empreinte en train de se graver, sur la construction de la mémoire.

Le paysage que nous avons choisi c'est le lycée, "*l'endroit où nous vivons*". Il nous a intéressé d'abord parce qu'il est un lieu de la transmission et de la mémoire, et en même temps un lieu de passage.

Partant de cette contradiction permanence-transition, nous avons choisi d'interroger ce lieu. Nous sommes partis de la confrontation de *l'endroit où nous vivons* le lycée et de ceux qui y vivent les lycéens.

Les témoignages des lycéens, leurs histoires, leurs portraits ont raconté en creux le lycée, construisant la mémoire, construisant l'histoire du lieu. De là est née une manière de s'approprier le lieu, de lui donner son identité et d'en garder la trace.

Ils ont choisi d'enregistrer des vidéos-portraits, traces, empreintes, marques de leur passage. Ce sont ces regards, ces points-de-vues, ces fragments qui sont entrés en résonance les uns avec les autres. Ce qui reste de cette investigation, c'est une vidéo : *paysage en kaléidoscope*.

Un paysage reconstruit, qui ne s'appréhende plus simplement de l'extérieur - du regard de l'étranger qui passe- mais que l'on approche au plus profond de ce qui le construit, que l'on approche de l'intérieur, de ce qu'on lui a donné, de

ce qu'on lui a transmis, de sa culture. Ainsi se raconte *paysage en kaléidoscope*.

Les lycéens devenus les acteurs du marquage ont donné au paysage son identité, ils ont fait acte de mémoire, ils ont fait acte de transmission et de mémoire. Un acte de création où le regard est sans cesse réactivé par le regard de l'autre.

Par ce travail là, nous n'avions pas seulement abordé le patrimoine, nous avons envisagé *la notion d'identité*. A notre insue, l'acte de création a mis à jour une question politique : nous avons ouvert une autre page, il reste du travail devant nous.

Martine Alibert, Professeur d'éducation socio-culturelle, LEGTA de Saint Genis-Laval



Quelques réflexions à propos des paysages agraires traditionnels

Didier Bouillon

Professeur

École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles



La France, et plus généralement les sociétés occidentales post-industrielles, doivent faire face aujourd'hui à un véritable phénomène de patrimonialisation : toute trace du passé se devrait d'être conservée, " mise en valeur ", sans qu'une hiérarchie prenant en compte leur intérêt relatif soit toujours instaurée. Le paysage - et en particulier les paysages agraires - n'échappe pas à cette mode. Si, au delà du bâti monumental, ce mouvement va dans le sens d'une diversification des objets considérés comme patrimoniaux, il pose aussi le problème de leur conservation spécifique.

Paysages savants, paysages populaires.

Largement polysémique, le terme de " paysage " accepte pratiquement autant de définitions que de locuteurs qui l'emploient : le paysage de l'écologue n'a que peu de rapports avec celui du peintre ou celui de l'agronome. Qu'il soit défini comme une réalité objective, comme un pur système de représentation, ou comme l'interaction entre l'un et l'autre, il donne lieu encore aujourd'hui au même type de débat qui a opposé en son temps les tenants des " arts savants " face aux défenseurs des " arts populaires " : peut-on encore parler d' " art " à l'occasion d'un bâton de berger sculpté ou d'un costume traditionnel ?

Si une certaine reconnaissance semble aujourd'hui acquise depuis la naissance du musée des Arts et Traditions Populaires dans un premier temps, puis, plus tard, des musées dits " de société ", et plus récemment, des " arts premiers " par opposition aux musées de " Beaux Arts ", la distinction semble bien réelle : les objets relevant des arts populaires n'avaient pas pour fonction première leur propre mise en scène esthétique, même si celle-ci est souvent volontairement présente, pour des raisons et à des degrés dont il reste encore à prendre toute la mesure.

Il en ira de même pour le bâti : limité dans un premier temps au seul patrimoine monumental et aux réalisations des " hommes de l'art ", il faudra attendre les historiens et géographes de l'Entre-Deux Guerres, puis les ethnologues pour que l'architecture " vernaculaire " fasse enfin l'objet d'une

attention bienveillante. C'est que le bâti rural traditionnel - celui que l'on classe aujourd'hui, que l'on souhaite conserver - a pour caractéristique de n'être pas l'oeuvre d'un architecte, mais la reproduction, plus ou moins adaptée, par les habitants et les artisans locaux de modèles offerts sur place ; à ce titre, il n'est que rarement étudié dans les écoles d'architecture. Personne ne songe plus pour autant à nier sa valeur patrimoniale.

Les paysages agraires font aujourd'hui l'objet du même ostracisme. Si le terme même a donné lieu, et depuis le début du siècle, à une abondante littérature chez les géographes, il reste contesté chez les historiens de l'art, soucieux d'en réglementer l'usage. Pour Alain Roger, les paysages agraires ne faisant pas l'objet d'un regard esthétique (au sens où lui l'entend : " artialisation ") de la part des paysans qui l'ont façonné, on ne saurait parler de paysage, tout au plus de représentations de " pays ". A. Berque(1) va plus loin et propose de véritables règles d'accès à la représentation paysagère :

- des mots pour dire " paysage " : or ceux-ci sont absents - ou représentés par des emprunts savants au français - de la plupart des langues et dialectes ruraux traditionnels (breton, corse, occitan, etc.)
- des représentations littéraires, orales ou écrites, ou picturales ayant trait au paysage
- des représentations jardinières, traduisant une appréciation esthétique de la nature.

Seules les sociétés proprement paysannes présenteraient l'ensemble de ces critères. Bien entendu, la société fran-

çaise en fait partie, mais seules les élites " éclairées " peuvent se réclamer d'une telle pensée : un certain nombre de groupes sociaux, dont les paysans, mais aussi les géographes, agronomes, etc., peu formés aux disciplines artistiques, en seraient exclus.

Nous laisserons aux émules de P. Bourdieu le soin d'étudier ces définitions qui visent plus la confiscation d'un terme au profit d'une discipline, voire d'un groupe social(2) . Il nous semblerait tout aussi intéressant de tenter d'identifier les acteurs - ou consommateurs - qui parlent de paysage, et quel(s) sens lui est alors donné. D'autre part, si l'étiquette linguistique " paysage " (le signifiant) est absente, on pourrait se demander quel autre terme est alors employé pour désigner la même réalité (le signifié). À titre d'exemple, on rapprochera la définition du Petit Robert : " Paysage : partie d'un pays que la nature présente à un observateur " avec la définition du mot contrée : " Contrée. D'un lat. pop. *regio contrata (3)"pays en face de celui qui regarde"

Nous retiendrons toutefois que les paysages agraires d'aujourd'hui font l'objet d'un double constat : ils ont été créés selon une finalité conciliant aménagement du territoire et productivité, mais surtout, la demande sociale d'aujourd'hui leur reconnaît une valeur de décor ou de " cadre de vie ", le tout enrobé dans une reconstruction mythique d'un monde rural immobile et lieu de ressourcement.

De quelques mythes et enjeux à propos du paysage

Le caractère " traditionnel " des paysages agraires recouvre une réalité fort différente selon les régions et selon les époques : mais dans tous les cas, il témoigne d'une évolution quasi permanente. Sans remonter aux flux et reflux de la friche au Moyen-âge, on doit garder en mémoire l'impact paysager produit par la disparition de la petite polyculture vivrière au profit du développement de l'élevage ou des cultures spécialisées, ou par l'appropriation des domaines et la disparition des communaux au lendemain de la Révolution. L'histoire le montre assez : la répartition du bocage d'Arthur Young n'est plus celle d'aujourd'hui ; les grands espaces ouverts de l'Aube, qui ont substitué en quelques décennies l'agriculture intensive aux pelouses calcaires dévolues à l'élevage du mouton, n'ont aucun rapport avec les openfields de l'Ancien Régime. La " crise du paysage " et la " peur des friches " qui ont agité les esprits dans les années 80 s'inscrivent donc dans un continuum qui ne saurait être assimilé à une rupture brutale avec un passé présenté, sous l'étiquette de " traditionnel ", comme stable.

De même, les paysages agraires ne sauraient être confondus avec la " nature " : qu'y a-t-il de plus anti-naturel qu'un champ monospécifique d'hybrides stériles, ou une parcelle alignant sagement le même cultivar de peuplier ? Chacun obéit à ses lois propres, et un hypothétique retour vers un " climax " ou un " para-climax " générerait des paysages qui ne sont pas nécessairement ceux souhaités aujourd'hui.

Il convient donc de se livrer à un véritable travail de deuil des paysages agraires traditionnels : ils vont continuer à se transformer en fonction des nouveaux usages qu'ils suscitent, et vouloir les conserver tous relève de l'utopie. Il en résulte deux conséquences :

1 - Nos bocages anciens, nos terrasses sont appelées à disparaître (du moins sous leur forme traditionnelle) dans des délais rapides : il est donc urgent d'en organiser la conservation. Personne ne conteste l'intérêt des musées d'agriculture qui présentent, par métonymie, les charrues et araires qui ont façonné le paysage ; pourquoi ne pas montrer aussi les billons et sillons pour lesquels ils étaient destinés ?

Nous plaçons donc ici pour la création rapide de véritables conservatoires des paysages agraires traditionnels, à partir d'échantillons représentatifs dûment inventoriés, sur des territoires nécessairement limités, et selon les techniques scientifiques et muséogra-

phiques les plus rigoureuses. Nous réalisons les difficultés d'une telle tâche : si un conservatoire du bocage ou des terrasses est aisément concevable, comment muséographier les drailles correspondant aux grandes transhumances qui reliaient la Crau aux Hautes-Alpes ?

2 - Il est tout aussi urgent de mener une véritable réflexion sur le devenir des paysages agraires. La situation se présente de manière fort variable selon les régions : certaines connaissent une compétition - parfois féroce - pour l'occupation de l'espace, tandis que d'autres sont purement et simplement abandonnées. Certains d'entre eux continueront donc à évoluer selon une logique agricole, générant de nouveaux paysages qui, pour n'être pas traditionnels, peuvent être de qualité, à condition qu'ils s'accompagnent d'un véritable projet : les Contrats Territoriaux d'Exploitation vont dans ce sens, même si l'évaluation de leur application présente aujourd'hui un bilan mitigé.

Mais il ne faudra pas compter sur les seuls agriculteurs pour entretenir l'ensemble de l'espace français : d'autres territoires, les plus difficiles à travailler, les plus éloignés des bassins de vie, seront abandonnés à eux-mêmes si aucun projet n'est clairement défini. Serait-ce si grave ? Après tout, le maquis corse, si prisé des touristes et aux senteurs tant vantées, n'est bien souvent qu'une friche développée sur d'anciennes terres céréalières...

Les paysages ne peuvent plus se penser en simple résultante d'activités diverses, ou de leur absence : ils possèdent aussi une valeur, en termes de cadre de vie (c'est le premier argument mis en avant par les nouveaux arrivants qui repeuplent aujourd'hui nos campagnes (4)), et en termes économiques : les touristes (dont on sait de quel poids ils pèsent - et vont peser demain - en termes de revenus), interrogés sur les raisons de leurs choix de destination, vantent avant tout la diversité de nos paysages.

Il convient donc de réfléchir à de nouvelles affectations de ces espaces aujourd'hui délaissés, à leur qualité souhaitée et à leur mode de gestion. Ils sont d'intérêt commun et de la responsabilité de tous : il serait donc injuste de faire porter par un seul groupe social le poids de leur entretien, il serait tout aussi injuste de confier leur destin aux seuls spécialistes. De nouveaux acteurs, de nouveaux gestionnaires, de nouveaux métiers sont en train d'émerger (ingénierie écologique, gestionnaires du patrimoine, " médiateurs " des territoires, etc.). Encore faut-il que ces différents talents puissent s'exercer selon un projet global, et clairement défini. C'est là l'enjeu à venir : l'expérience de

requalification du territoire menée par exemple dans le Luberon, s'accompagnant d'une politique paysagère forte, montre assez bien que cela est possible, et tout le parti que l'on peut en tirer.

En guise de conclusion

- La préservation des paysages agraires traditionnels passe par la création de véritables conservatoires, voire de musées ;

- Il convient de dépasser l'opposition conservation / création : transmettre du patrimoine c'est aussi l'enrichir, ce dernier pouvant constituer une source d'inspiration pour la création.

- Il faut également dépasser l'opposition entre culture locale (réduite souvent à l'artisanat traditionnel) et la " word culture " : pourquoi ne pas imaginer une architecture, une création paysagère innovante, audacieuse, et ancrée dans un territoire ?

- Enfin, il faut dépasser l'opposition entre culture savante et culture populaire, au sens où le premier viserait d'abord la contemplation esthétique, tandis que le second s'attacherait plus à la compréhension d'un territoire : les " beaux " paysages peuvent aussi avoir du sens. À côté de la conservation de certains éléments du patrimoine paysager traditionnel, une bonne politique doit donc se préoccuper aussi de la qualité des paysages générés par les diverses activités. Elle doit également avoir pour souci l'émergence de nouveaux paysages, à partir de projets audacieux et de qualité, la création d'aujourd'hui étant appelée à devenir le patrimoine de demain. C'est sur la qualité de ces réalisations que les générations futures jugeront notre époque.

Didier Bouillon

Professeur

École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles

1- Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris 1995 p.34

2 -Le lecteur souciera d'approfondir cette discussion se référera à l'excellent article de Serge BRIFFAUD, " *De l'invention du paysage : pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe* ", *Compar(a)ison* 2, 1998, pp. 35-55.

3 - (BLOCH, O. ET VON WARTBURG, O. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : PUF, 1968, p. 155.

4 - Voir à ce propos : MAIRIE-CONSEILS - " *Résultats de l'enquête sur les nouveaux habitants des territoires ruraux* ", *Lettre En Direct*, sept. 2000, n° 124.

La place de la protection dans le projet de paysage

Régis Ambroise

Chargé de mission paysage à la direction de l'espace rural et de la forêt, ministère de l'agriculture et de la pêche



Régis Ambroise

La loi du 8 janvier 1993 marque en France une étape importante dans l'évolution des politiques concernant le paysage. Elle reconnaît que le paysage est une composante du cadre de vie et qu'il est nécessaire de travailler à la protection et au développement de sa qualité que ce soit dans les territoires exceptionnels ou dans les territoires ordinaires. Elle élargit ainsi considérablement le champ de la loi de 1930 qui ne traite que de la protection des sites et paysages remarquables. La notion de mise en valeur des paysages s'ajoute à la notion de protection des paysages.

La convention européenne des paysages, adoptée le 19 juillet 2000, va dans le même sens. Elle concerne explicitement l'ensemble des territoires, ruraux ou urbains, remarquables ou ordinaires. Elle sera proposée à la signature des 41 Etats membres du Conseil de l'Europe pour qu'ils s'engagent à mettre en place des politiques de "protection, gestion et création" de leurs paysages. Elle se situe donc à un autre niveau que les actions menées par l'Unesco pour protéger les paysages naturels et culturels de grande valeur, reconnus comme faisant partie du patrimoine mondial.

Cette évolution dans la prise en compte du paysage demande que soient précisés les objectifs de la protection dans le cadre de la mise en place de politiques de paysage.

Les arguments classiques de protection du patrimoine paysager sont nombreux. La reconnaissance de la valeur culturelle, écologique, économique de ce capital a incité de nombreux élus ou états à engager des politiques de protection de leurs sites et paysages remarquables.

Replacée dans le contexte d'une politique plus ambitieuse concernant tous les paysages, la protection ne constitue pas seulement un garde-fou défensif contre les actions d'aménagement, elle peut devenir un des éléments constitutifs d'un projet de paysage pour un territoire donné que ce soit à l'échelle nationale, régionale ou communale.

Les paysages protégés, lieux de mémoire de l'idée de projet

Protéger un paysage, un monument, un site signifie que la société leur reconnaît une valeur identitaire forte, une valeur esthétique, symbolique, historique... Le retour sur l'histoire amène à comprendre que, très souvent, les éléments dont on considère qu'ils méritent d'être protégés ont été, à l'origine, le résultat d'un projet technique, politique, culturel suffisamment puissant pour qu'il arrive à traverser une ou plusieurs périodes historiques. Les paysages sont l'expression de projets. Les

spécialistes contemporains du paysage ont décrit comment, dans les époques qui nous ont laissé le plus de témoignages remarquables, une pensée paysagère était liée aux réflexions concernant l'aménagement du territoire. **Cette pensée paysagère** était elle-même le reflet des valeurs de l'époque.

Les paysages cisterciens

Georges Duby explique la façon selon laquelle étaient conçus les aménagements réalisés par les cisterciens pour qu'ils contribuent à leur recherche mystique. Au cœur des friches obscures, refuges pour les forces du mal, la clairière aménagée rationnellement et le cloître jouaient le rôle symbolique de puits de lumière permettant de rendre sensible, sur terre, la présence divine.

" Dans la clairière, l'agencement des quartiers de labour et des chemins de desserte, le réseau des drains et des biefs, des moulins, des officines, tout est orienté, tout converge vers un centre, le lieu où la demeure s'élève. En celle-ci, comme en la personne de ceux qu'elle abrite, rassemblés, s'établit la jonction entre le charnel et le spirituel, entre cette aire terrestre qui à mesure que l'on s'éloigne de la maison devient plus opaque, jusqu'aux ténèbres de l'orage et de la forêt profonde, et cette autre, immatérielle, échappant aux regards, mais dont chacun sait qu'elle

Régis Ambrose



s'ouvre sur le domaine des anges pour culminer dans les splendeurs insoutenables dont le trône du Tout-Puissant est l'unique foyer."(1)

La renaissance italienne

Certains paysages toscans constituent aujourd'hui encore une réplique de la fresque du Bon Gouvernement réalisée par Ambrogio Lorenzetti en 1350 et qui représente un véritable projet de société. Il fallait en effet imaginer des solutions pour dépasser les impasses de la situation tragique de la fin du Moyen-Age, marquée par la grande peste et les guerres incessantes. L'artiste représente ainsi un projet utopique avec ses composantes politiques (prise du pouvoir par les banquiers et les marchands, transformation du servage en métayage), ses composantes techniques (reprise des dernières découvertes architecturales et agronomiques), ses composantes culturelles (émergence de l'humanisme). Grâce à la découverte de la perspective, tout ce grand projet est représenté dans un paysage alors imaginaire où la ville et la campagne se complètent harmonieusement. Cette fresque, visible dans le Grand Palais de Sienne, va devenir un modèle à la Renaissance puis s'imprimer concrètement sur le territoire pour plusieurs siècles et être à l'origine de paysages qui constituent aujourd'hui un véritable patrimoine. C'est d'ailleurs devant la

fresque du Bon Gouvernement que s'est clôturée en 1998 la conférence de Florence préparatoire à la convention européenne des paysages. Ce choix voulait marquer ainsi l'ambition de cette convention: aider les pays européens à imaginer leur futur paysage.

Les plantations d'alignement

Les plantations d'alignement le long des routes, mises à mal par le développement de la circulation routière et l'élargissement des chaussées, constituent un autre exemple d'une véritable politique de paysage à l'échelle d'un pays. Plantées en France depuis les premiers ordonnancements de François Ier, leurs fonctions ont toujours été multiples: économiques (mâts pour les bateaux de la marine royale, affûts de canons, plus tard bois de chauffage ou allumettes pour la Seita), techniques (drainage de la chaussée, délimitation entre propriété publique et propriété privée) et ornementales (ombre pour les voyageurs, embellissement). A cela s'ajoutait une fonction symbolique dans le choix de la structure paysagère elle-même (l'alignement régulier) différente de celle retenue en Angleterre, par exemple, où les arbres le long des routes sont espacés de façon irrégulière. " Cette ambition d'embellir se confondait avec une préoccupation politique: affirmer par un signe sur l'ensemble du

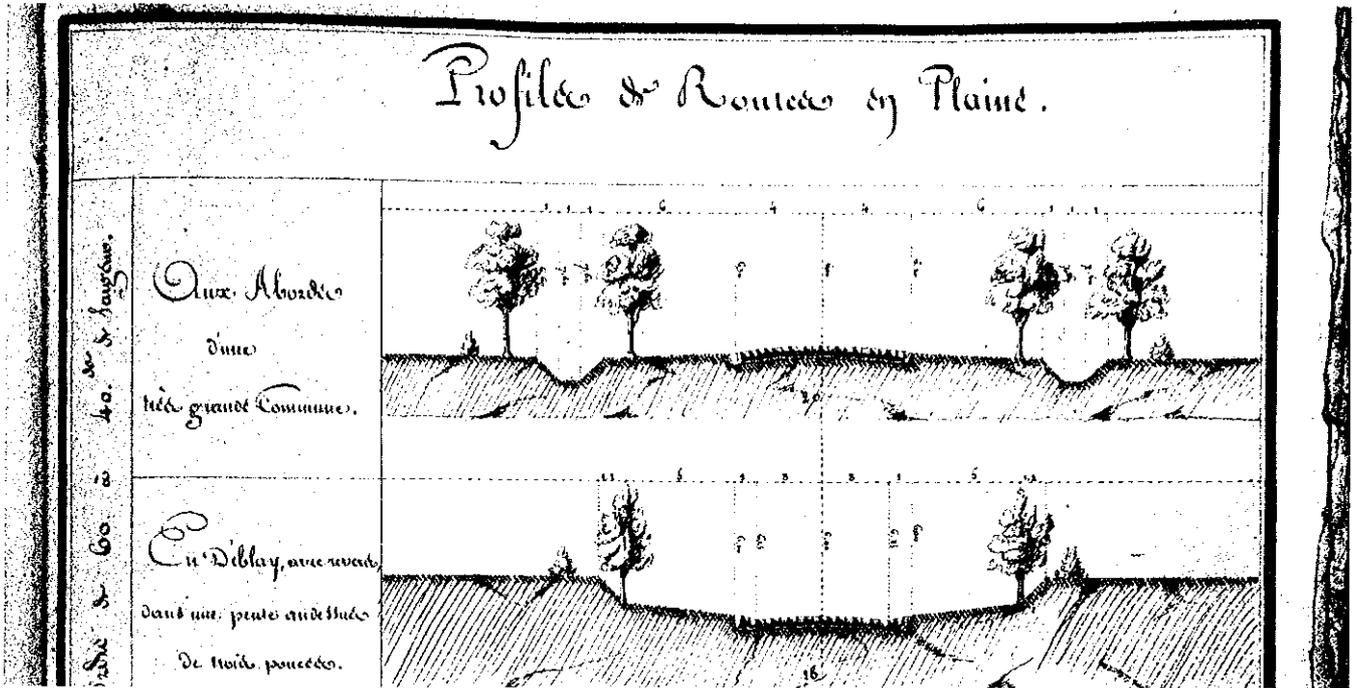
territoire l'autorité et la puissance du roi et donc de l'unité du pays. A cette époque, en effet, le beau était utilisé pour assurer le pouvoir. Rappelant les allées des parcs des palais et des châteaux, les arbres alignés sont devenus ainsi un élément du décor familial du cadre de vie qui se retrouve dans l'ensemble du territoire. Par la qualité de leur impact, ils constituent un signe d'identification de la nation dont ils affirment l'unité. " (2)

Peut-être François Ier avait-il été impressionné par les récits de Marco Polo qui consacre un chapitre du livre des merveilles à :

" Comment le Grand Can fait planter arbres le long des routes "

" Or sachez très véritablement que le Grand Sire a fait une autre chose **utile et belle** ; par toutes les principales routes qui traversent la province du Catai et les voisines, et par lesquelles passent les messagers, marchands et autres gens, il a fait planter des arbres des deux côtés, à deux ou trois pas l'un de l'autre, et qui sont d'une espèce qui devient grande et forte. Et vous dis qu'ils sont si grands que bien se peuvent voir de fort loin. Ce qu'il a fait faire pour que chacun puisse voir les routes, que les marchands se puissent reposer à l'ombre, et qu'ils ne perdent pas la route, ni de jour ni de nuit. Et vous

1 - Georges Duby, *Saint Bernard l'art cistercien*, Champs Flammarion
 2 - Corinne Bourgerly et Dominique Castaner, *Les plantations d'alignement*, IDF



trouvez ces très grands arbres le long des chemins solitaires, qui sont grande aide et réconfort aux marchands et aux voyageurs. C'est ainsi par toutes les provinces et par tous les royaumes qui lui sont soumis, pourvu que le terrain permette qu'on en plante. Mais dans les lieux déserts et sableux, et dans les montagnes pierreuses où point ne saurait-on planter, il a fait mettre d'autres signaux, pierres et colonnes qui montrent la route. Et il a même certains barons qui ont charge de veiller à ce qu'ils soient toujours en bon état. Et outre ce qu'on a déjà dit de ces arbres, le Grand Can les a fait planter avec le plus grand plaisir, car ses devins et astrologues disent que, **qui fait planter des arbres, il aura longue vie.** " (3)

Ainsi les plantations " à la française " ont-elles des origines lointaines là où existait déjà une culture fondée sur la recherche d'une liaison entre l'utile et l'agréable.

De ces quelques exemples dont on verra plus loin que le XIX siècle est riche, nous tirerons la conclusion que les paysages ou les structures paysagères que l'on cherche à protéger ont très souvent été le résultat de projets de société intégrant la beauté et les symboles des valeurs de l'époque à la recherche de solutions techniques. A travers la protection de certaines marques de ces paysages anciens, ce qu'il convient de protéger au-delà même de leur qualité, **c'est la mémoire de l'idée de projet.** Ces espaces remarquables qui ont traversé les siècles nous amènent à rechercher dans les politiques d'aménagement une alliance entre les approches tech-

niques, sociales et esthétiques, pour répondre aux enjeux de notre époque et **créer de véritables paysages contemporains de qualité** qui ne soient ni nostalgiques, ni simples décors ou cache misères sans lien aux territoires.

Les paysages protégés, lieux d'inspiration pour le futur

Les réponses techniques, sociales, culturelles apportées par les sociétés précédentes ont laissé des marques sur les territoires. Elles ont également influé sur nos goûts et nos façons d'apprécier les paysages. La connaissance des logiques qui ont conduit à ces réponses peuvent nous inspirer pour résoudre les problèmes techniques et paysagers de notre époque. Elles font partie de notre culture.

De même que les aménagements réalisés par les moines du Moyen-Age ont inspiré les ingénieurs qui ont drainé au XIXe siècle les marais et les zones humides, de même pouvons nous trouver dans la connaissance de l'histoire des paysages des éléments utiles à notre époque, Là encore quelques exemples peuvent illustrer ce propos.

Les paysages routiers

Dans les années 1980, la redécouverte de l'histoire des alignements routiers a généré un nouveau regard plus favorable à leur rencontre. Les ingénieurs des Ponts et Chaussées retrouvant la culture paysagère de leur corps ont décidé de s'adjoindre des spécialistes d'autres disciplines pour mieux répondre à leurs fonctions. Ils ont intégré dans leurs équipes des paysagistes

pour améliorer la qualité du paysage routier, bien sûr, mais également pour améliorer la sécurité quand ils comprennent quelle était l'importance de l'environnement immédiat de la chaussée sur les perceptions et les comportements des conducteurs. Du point de vue de la sécurité routière, les alignements qui étaient condamnés ont retrouvé une place le long de nos routes sous condition qu'ils soient placés suffisamment en retrait par rapport au bord de la chaussée.

Depuis, d'autres politiques ont été mises en place et notamment la politique du " 1% paysage et développement " qui consiste à prélever 1% des sommes engagées pour la réalisation des autoroutes ou routes à deux fois deux voies et à les affecter au traitement du paysage vu de l'autoroute, au delà des emprises foncières. Cette politique adaptée aux problèmes de notre époque s'inscrit dans la tradition initiée par Genghis Khan et reprise par des générations d'ingénieurs considérant la route comme un " ouvrage d'art ", elle constitue une reconnaissance de l'importance du paysage comme élément de développement économique. La qualité du paysage donne une image positive d'une région ou d'un pays, elle est une composante d'un cadre de vie agréable pour les habitants et permet d'attirer de nouvelles activités ou du tourisme.

Le retour sur l'histoire du corps des Ponts et Chaussées, puis les premières actions de conservation ou de replantation (en retrait derrière le fossé) d'alignements routiers ont ainsi contribué à imaginer une politique plus ambitieuse concernant l'ensemble du paysage routier contemporain.

3 - Marco Polo, Le Devisement du Monde, le livre des merveilles, Phébus.

Paysages agricoles

Le XIX siècle a été un grand siècle de mise en production du territoire national. Dans les idéaux révolutionnaires, l'harmonie des paysages était revendiquée. Elle devait refléter l'harmonie sociale obtenue grâce à la remise de la terre aux paysans et exprimer l'idée de pays de Cocagne rendue possible par les découvertes agronomiques. Malgré toutes les dérives de l'histoire, la France, dont le paysage rural était considéré en 1789 comme lamentable par l'agronome anglais Arthur Young (4), acquiert un siècle plus tard la réputation d'être le jardin de l'Europe du fait de la qualité et de la diversité de ses paysages.

Alors qu'aujourd'hui l'agriculture cherche à redéfinir un nouveau contrat avec la société prenant en compte les aspirations de celle-ci pour des produits, un environnement et des paysages de qualité, étudier cette période enthousiasmante de mise en valeur du paysage ne correspond pas à une volonté nostalgique de retour au passé mais tout au contraire à une recherche d'inspiration pour réussir l'évolution actuelle.

Ainsi par exemple, entre 1865 et 1872, le ministre de l'agriculture a organisé des concours, ancêtres des comices agricoles, pour attribuer des " primes d'honneur " aux agriculteurs à la pointe du développement technique, économique et social, dans chacun des départements français. Sept ouvrages (5) regroupent les projets primés, département par département. Une notice présente de façon souvent remarquable la situation historique, géographique et agricole de chaque département. Toutes les exploitations primées sont ensuite décrites, les meilleurs projets étant plus détaillés et accompagnés de plans, voire de dessins.

Ces documents présentent un grand intérêt pour guider l'observation sur le terrain des nombreux aménagements encore visibles de cette époque. Ces marques du passé nous montrent que nous sommes les héritiers d'une organisation du territoire construite sur une culture agronomique et paysagère. Celle-ci était fondée sur une connaissance fine des milieux, une utilisation savante des ressources naturelles disponibles favorisant une grande diversité de productions agricoles et de paysages, une éducation du regard fondée sur l'appréciation d'une relation entre le beau et le bon.

Ces ouvrages et bien d'autres de cette époque qui existent dans chaque région constituent un fond culturel important sur lequel une agriculture durable nou-

velle, s'appuyant sur les potentialités locales, peut s'appuyer pour trouver des méthodes ou parfois même des solutions techniques adaptables au contexte actuel. Que ce soit dans le cadre de la mise en place du schéma des espaces naturels et ruraux, dans celui de l'élaboration des contrats territoriaux d'exploitation avec leur entrée territoriale et leur entrée exploitation, dans les politiques de gestion de l'espace agricole et forestier, revisiter l'histoire de nos paysages fait gagner du temps.

Le travail réalisé par la fédération nationale des parcs naturels régionaux (6) pour comprendre l'origine des principales grandes structures paysagères de notre pays va dans ce sens. Les efforts de protection concernant certains espaces particuliers ou certains savoir-faire ont pour objectif d'inspirer les agriculteurs et leurs conseillers de façon à ce qu'ils trouvent les meilleurs outils pour mettre en place une agriculture durable sur l'ensemble du territoire.

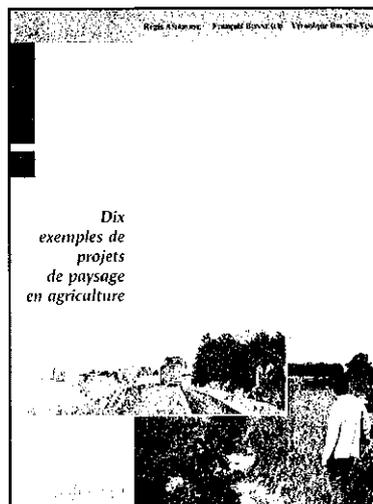
Ainsi envisagée la protection du patrimoine paysager n'est plus déconnectée du monde des aménageurs. Elle devient un élément utile pour imaginer un projet qui concerne tout le territoire. La protection dynamique de lieux d'inspiration trouve ainsi d'autres arguments que ceux issus de la simple logique universitaire de recherche de connaissances sans liaison avec les problèmes actuels ou de la logique économique qui valorise la qualité des paysages remarquables en les muséifiant sans leur donner un rôle pour l'amélioration des paysages quotidiens.

Régis Ambroise

4 - Arthur Young, *Voyages en France*, éditions 10/18

5 - " Les primes d'honneur " 1866 à 1872, ministère de l'agriculture

6 - Série " Gestion des espaces naturels agricoles et forestiers " :
 - *Paysages de zones humides*, n°3
 - *Paysages de bocage*, n°4
 - *Terrasses agricoles*,
 - *Chemins de l'eau*,
Parcs naturels régionaux de France



Bibliographie complémentaire aux ouvrages cités dans le texte:

" Aménager les paysages ", Jean Cabanel, Publibook 2000.

" Agriculteurs et Paysages ", Régis Ambroise, François Bonneaud, Véronique Brunet-Vinck, Educagri, 2000.

" Paysages, textes et représentations du siècle des lumières à nos jours ", Yves Luginbuhl, La ManuLecture, 1989.

" Histoire du paysage rural italien ", Emilio Sereni, Julliard, 1965.

Construire le paysage demain

Table ronde organisée par le C.A.U.E. de la Haute-Loire le 10 septembre 2010 à l'occasion de la conférence internationale "L'architecture et le paysage" à Paris.

Juliette Tilliard-Blondel

Aborder la question du paysage n'est pas chose facile. La relier au patrimoine et à la mémoire n'est pas non plus évident.

En l'intégrant à un projet de société, se posent des questions plus concrètes qui renvoient à la notion de modernité et aussi à celle de la mémoire.

La société moderne a des exigences de plus en plus affirmées par rapport au paysage.

La France devient une destination touristique " vedette " au niveau mondial, ses paysages y sont pour beaucoup.

Le cadre et les conditions de vie sont au centre de préoccupations qui concernent le paysage.

La prise en compte de la donnée paysagère fait suite aux préoccupations environnementales des années 80 et devient un souci transversal faisant intervenir les architectes, les paysagistes, les naturalistes, les géographes-historiens-ethnologues, les philosophes, les plasticiens, les artistes, ...

Comment traiter de cette question en favorisant l'ouverture du débat, en cherchant des solutions " durables " parmi les créateurs de paysage que nous sommes tous ?

Suivons de quelle manière ces problèmes se sont posés à travers quelques expériences menées au C.A.U.E. de la Haute-Loire.

>> Un CAUE, qu'est ce que c'est ?

La loi sur l'architecture de 1977 a donné aux départements la possibilité de mettre en place des structures associatives destinées à promouvoir l'Architecture, l'Urbanisme et l'Environnement. Les C.A.U.E. : Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement sont nés depuis cette époque et présents dans une grande majorité de départements.

Financés grâce à une taxe perçue sur les permis de construire, leurs missions sont les suivantes :

- 1 - Développer l'information, la sensibilité et l'esprit de participation du public dans le domaine de l'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement.
- 2 - Contribuer à la formation et au perfectionnement des maîtres d'ouvrage (la personne qui commande les travaux) des professionnels et des agents administratifs qui interviennent dans le domaine de la construction.
- 3 - Fournir aux personnes qui désirent construire des conseils propres à assurer la qualité architecturale des constructions et leur bonne insertion dans le site environnant.
- 4 - Se mettre à la disposition des collectivités et administrations publiques pour des conseils sur tout projet d'urbanisme, d'architecture ou d'environnement.

Le champ d'investigation et d'action de ces structures est vaste.

Il s'étend depuis le contact en tête-à-tête d'un architecte avec une personne désirant construire une maison et s'interrogeant sur son projet jusqu'à l'organisation de consultations ou débats publics sur la question du paysage en passant bien sûr par toutes sortes de contributions, études, avis, expertises en direction des particuliers, élus et administrations.

A travers ces différentes actions, un objectif est toujours poursuivi : celui de la sensibilisation du public et de l'élargissement du débat.

Donner aux particuliers, aux élus, et aux administrations des clefs pour mieux comprendre les projets d'architecture et d'urbanisme, pour prendre leurs décisions en connaissance de cause, pour participer plus pleinement au débat démocratique.

Souvent les C.A.U.E. sont sollicités pour aborder, dans cette même optique, la question du paysage.

C'est le cas du C.A.U.E. de la Haute-Loire, où une démarche de type participative axée sur le paysage et le patrimoine a été mise en place.

L'atlas départemental des paysages : mieux connaître pour mieux gérer, cibler les actions, se rendre compte des besoins de chaque entité méthode

Pour y parvenir, en suivant une méthode établie à cette époque par Yves Luginbühl, plusieurs axes de recherche ont été lancés :

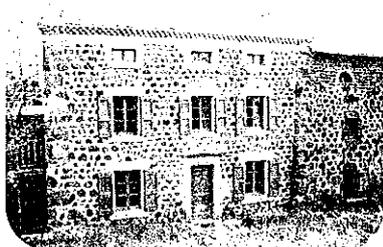
- le travail de terrain a permis de cerner les grandes caractéristiques des paysages, les vues, les rythmes, les ambiances, les textures, les formes et couleurs, l'identité intime des lieux

- l'axe cartographique : dresser une carte des identités paysagères axée sur les grands types d'occupation des sols à l'échelle 1/50 000 à partir de l'analyse des photographies aériennes et de travaux de terrains (photos et croquis). La vertu de ce document devant être double : être à la fois une base de départ pour trouver les limites paysagères des petites régions et un document pédagogique permettant d'expliquer ces limites et les particularités de chaque région.

- l'axe bibliographique et iconographique (recherche des points de vues historiques, géographiques, écologiques, géologiques, esthétiques, littéraires, ... sur les paysages de la Haute-Loire).

- l'axe de consultation et de réflexion : consultation auprès des élus et des services administratifs pour évaluer les facteurs d'évolution et les grandes pressions sur les paysages dans les années à venir, réflexion avec différents acteurs du paysage sur des propositions de gestion à l'échelle de chacune des entités paysagères.

Un document illustré par des dessins et de courts textes littéraires a été confectionné avec le résultat de ces recherches. L'objectif du document étant la pédagogie et la sensibilisation aux grandes caractéristiques paysagères de la Haute-Loire, aux spécificités de chacune des régions, aux enjeux décelés pour les années à venir et aux pistes de moyens de gestion envisageables d'ores et déjà.



Bilan

Ce document a été diffusé à tous les conseillers généraux et aux administrations, associations et établissements concernés. Il a fait l'objet de conférences, interventions dans certaines écoles ou collèges.

Il a servi de base à un certain nombre de réflexions sur le paysage du département et de donnée bibliographique à de nombreuses études.

Dans le même temps, de nouveaux outils sont apparus pour " gérer " les paysages.

L'équipe du C.A.U.E a participé au déroulement de plusieurs programmes utilisant ces nouveaux outils et faisant appel à des démarches plus participatives.

Un pas vers la démarche participative

Les opérations locales des mesures agri-environnementales

Ces opérations ont été initiées par la Communauté Economique Européenne, dans le cadre de la politique agricole commune. Dans un secteur défini comme présentant des risques au niveau du paysage et/ou des milieux naturels, leur objectif était de proposer aux agriculteurs des aides financières pour adopter des pratiques respectueuses des milieux et des paysages.

La connaissance du paysage ne suffisait plus au chargé d'étude, il fallait trouver le moyen de guider les agriculteurs vers un projet pour leur paysage de demain, paysage-cadre de travail et de vie.

La démarche adoptée a été la suivante :

- en premier lieu, une étude de terrain pour donner au chargé d'étude la connaissance et la perception nécessaire à la discussion avec les agriculteurs.

- ensuite une présentation aux agriculteurs où la vision du spécialiste n'est pas imposée mais proposée pour les aider à mieux comprendre l'articulation des secteurs, les particularités de

certains paysages, leur liaison avec des pratiques agricoles. L'objectif de cette phase est de donner la parole aux agriculteurs pour leur permette de dégager l'identité de leur paysage, ce qui en fait son originalité et comment leurs pratiques agricoles sont essentielles à son équilibre. Ceci leur permet de mesurer à quel point la valeur de ce paysage repose sur eux et de quelle manière on peut arriver par le biais des mesures agri-environnementales à préserver ces paysages dans toute leur originalité... paysage-patrimoine...

Dans certains secteurs, on est passé de réunions où les agriculteurs parlaient en raillant des anciens qui émondaient les frênes en forme de têtard et donnaient la feuille aux vaches à l'automne, à une prise de conscience sur le paysage particulier produit par ces alignements d'arbres. On a pu travailler sur la liaison de cette pratique avec le système agricole imposé par les conditions du milieu. Résultat : on a pu envisager de proposer dans le programme une aide financière pour le maintien de cette pratique, considérée alors comme identitaire et reflétant le caractère du pays... comment le paysage se crée sous les mains des agriculteurs...

Dans certains secteurs une réelle dynamique a été lancée et d'autres opérations ont suivi : restauration du " petit patrimoine ", nettoyage et mise en valeur des espaces publics dans les villages...





Les chartes architecturales et paysagères

Le Conseil Régional d'Auvergne finance en partie des études pour une meilleure connaissance architecturale et paysagère au niveau local, de l'ordre de la communauté de communes.

Selon un cahier des charges précis, l'objectif est de créer un outil de connaissance mais aussi de favoriser par cette connaissance de meilleurs projets de développement. La Région finance ensuite ces projets de développement et demande à ce qu'un lien soit établi entre le programme de développement et les axes de la charte.

La démarche est proche de celle de l'Atlas des paysages mais l'échelle plus réduite permet de l'envisager différemment et de guider les élus vers des "projets de paysage".

L'équipe du C.A.U.E. a travaillé sur quelques-unes de ces chartes en cherchant à créer un débat local.

Des diagnostics ont d'abord été menés au sein des différentes entités paysagères : l'œil des spécialistes.

Des questionnaires ont été distribués à la population. Trois questions ont été posées : qu'aimez-vous dans votre paysage ? quelles améliorations avez-vous constaté ces dernières années sur ces éléments du paysage (routes, espaces publics, constructions individuelles, abords des bâtiments agricoles et industriels, forêt, espaces agricoles, rivières, ...) ? Quelles améliorations pensez-vous qu'il serait important d'apporter demain ?

Les réponses ont permis de donner une image du paysage perçu par les habitants aux élus et d'affiner le diagnostic. Toutes les écoles primaires ont travaillé sur ce même sujet et leurs réflexions ont donné lieu à des discussions avec les élus municipaux.

A la lueur de ces consultations, nous avons rencontré les maires pour réfléchir avec eux à l'adéquation de leurs projets en rapport avec les prescriptions de la charte et les attentes des habitants.

Un document a repris toutes ces

remarques en y associant des fiches conseils réclamées par les élus (aménagements de bords de rivières, des espaces publics, entretien des haies, grands principes d'aménagement faisant appel à des notions d'architecture et de paysage). Ces fiches ne se présentent pas sous la forme de recettes de cuisine mais plutôt d'éléments à prendre en compte pour aménager.

La suite de ces études et animations reste à faire : il s'agit de tenir compte des remarques et suggestions de la charte pour établir un programme et un "code" de bonne conduite sur plusieurs années.

La démarche de la Région ne va pas jusque là, c'est aux collectivités de reprendre le collier et malheureusement, le programme de développement qui fait suite à ces chartes n'est pas toujours à la hauteur des préconisations effectuées.

L'inventaire des paysages

La Direction Régionale de l'Environnement nous a demandé récemment de remettre en forme notre atlas des paysages pour le rendre compatible avec des inventaires réalisés depuis dans les autres départements de la région. Cette demande nous a permis de nous interroger sur une autre façon d'aborder un inventaire des paysages et nous a conduit à constituer un groupe de travail départemental. A géométrie variable en fonction des petites entités paysagères abordées et de leurs acteurs locaux mais avec un noyau dur composé des acteurs institutionnels du paysage, ce groupe se réunit régulièrement pour relire, amender, questionner, discuter le texte de l'inventaire.

Nous constatons que la question du paysage gagne à être abordée en groupe avec différentes sensibilités mais aussi différentes positions dans la prise de décisions. Notre rôle de médiateur relaie avantageusement celui d'expert et nous permet d'engager des partenaires certainement plus fonctionnels pour l'avenir.

La relecture du document apporte un mieux dans la gestion des paysages au

niveau administratif à deux niveaux :
 - chacun apporte ses connaissances, points de vue, informations
 - le groupe cherche un "discours commun" pour comprendre ensemble les grands enjeux paysagers.

La démarche participative, une solution pour des programmes durables et bien compris

A travers ces différentes expériences menées à des niveaux bien distincts, transparait la notion de démarche participative : comment susciter la participation du public (grand public, élus, enfants ou autres) pour élargir le débat en matière de choix pour l'avenir dans le domaine de l'aménagement, de l'architecture, du cadre de vie.

Permettre à ces publics d'évoluer demain dans des espaces mieux compris, mieux acceptés.

Donner aux décideurs la possibilité de faire des choix, alors que dans de nombreux cas on assiste à des paysages de "non-choix".

Ces démarches participatives sont menées lors de nombreux projets et sans constituer des solutions miracles, elles permettent souvent d'arriver à des programmes durables.

Juliette Tilliard-Blondel
 Chargée du paysage au C.A.U.E. de la Haute-Loire

" 12 pieds, 5 pouces et 1 chouïa "

Frédérique Viannes
Alain Juton
Gabrielle Wambaugh

Domaine Olivier de Serres



"12 pieds, 5 pouces et 1 chouïa ... soit la rencontre entre un lieu, le Domaine Olivier de Serres et un sculpteur, Gabrielle Wambaugh, qui est intervenue sur le site de mars à juillet 2000.

Olivier de Serres (1539-1619), gentilhomme protestant, humaniste et agronome de génie, considéré par les historiens comme le père de l'agriculture moderne en raison de ses nombreux travaux et expérimentations qu'il mena sur son domaine (plus de 100 ha) tout au long de sa vie. Il naquit de sa réflexion, de ses expérimentations et de ses observations son célèbre ouvrage: " Le Théâtre d'agriculture et Message des champs (1600) ".

Aujourd'hui, rattaché au Lycée Agricole d'Aubenas au sein de l'Etablissement Public Local d'Enseignement Agricole (E.P.L.E.A.) Olivier de Serres, il s'organise autour de 3 missions : la formation continue, la production/recherche/développement et l'animation culturelle et touristique.

Cette dernière est mise en œuvre au sein de l'Espace Culturel, qui s'est assigné un double objectif : la valorisation de son illustre ancien propriétaire, à ses travaux et aussi à l'évolution et à l'actualité des réalités de l'agriculture, de ses pensées et pratiques ainsi que de celles de la ruralité plus généralement à travers la gestion d'un espace de restitution dénommé «Théâtre d'Agriculture et Message des champs».

Mais aussi la mise en place d'une programmation de manifestations culturelles,

tout au long de l'année, contribuant ainsi à la diversification et requalification de l'offre culturelle du canton de Villeneuve-de-Berg et plus généralement du bassin albenaisien.

Notre engagement pour les arts plastiques se manifeste à travers notre soutien aux artistes par l'accueil au sein même du domaine, afin de leur permettre de réaliser in situ leurs projets ; offrant par là même, à ce lieu de mémoire, empreint d'histoire, de réalisations, de vestiges qu'est le Domaine Olivier de Serres, une confrontation singulière et inédite avec la réalité contemporaine et par rapport à leur sensibilité exacerbée de créateur.

Nous avons sollicité Gabrielle WAMBAUGH pour qu'elle intervienne sur le Domaine, suite à une rencontre dans une galerie parisienne.

Les recherches que développe Wambaugh, depuis le début des années 90 après l'obtention de son diplôme national supérieur d'art plastique, portent essentiellement sur la notion de territoires, individuels et/ou collectifs, liés eux-mêmes à des gestes, des croyances, des valeurs, des protections.

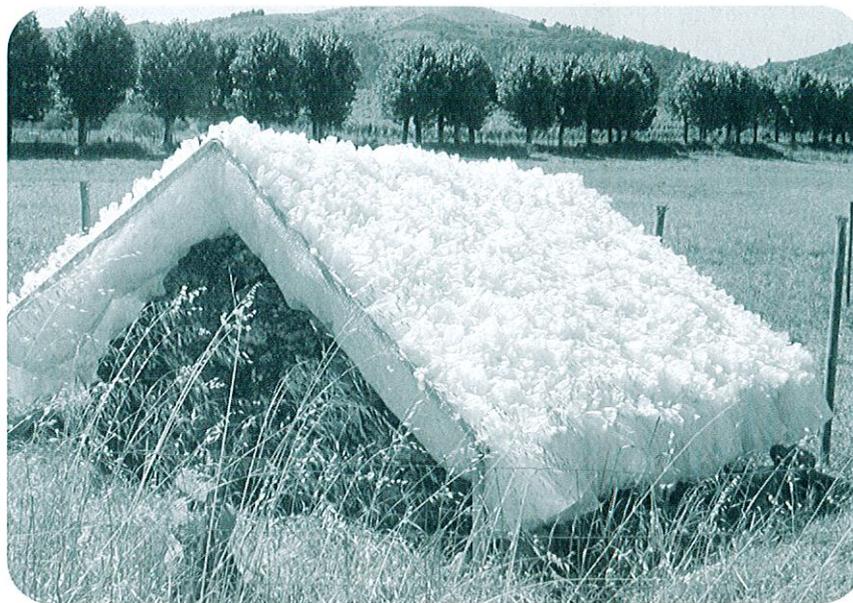
A l'occasion d'une première visite préalable sur le site, qui lui a permis de se rendre compte de sa morphologie paysagère, Gabrielle Wambaugh a fait la rencontre de l'équipe d'archéologues (spécialistes des jardins et de pédologie) présente sur le site, conduisant

alors une fouille sur le terrain de ce qui fut les jardins d'Olivier de Serres, devant fournir les informations nécessaires à la restitution future de ces jardins. Les échanges déterminèrent en partie le projet de Wambaugh qui s'est attachée depuis ce moment là à appuyer son projet artistique sur deux lieux hautement symboliques du Domaine, en rapport avec les travaux effectués par Olivier de Serres : les jardins et la "mère des fontaines".

La "mère des fontaines", sorte de source artificielle, fait partie de l'immense réseau hydraulique construit par Olivier de Serres et a la particularité d'être le seul édifice ayant échappé à la destruction du Domaine et de la bastide au 17^e siècle.

Wambaugh a tout d'abord effectué une mise en espace de ce site, délimitant sa forme triangulaire, puis lui a offert une protection, réalisant un "couvre-chef" fait de milliers de sacs plastiques translucides, d'où le titre de cette installation: "la mère des fontaines va prendre froid".

Pour le jardin d'Olivier de Serres, créé selon une composition quadripartite (le potager, le jardin médicinal, le jardin bouquetier et le verger), Wambaugh a réalisé un dispositif de protection, déroulant une bâche noire d'ensilage sur toute la surface de l'espace de son projet artistique, délimité d'ailleurs en relation avec les archéologues (pour les contraintes de la fouille). Une série d'effigies s'y est installée, représentant



Alain JUTON

la figure tutélaire de l'épouvantail, qui par sa présence, essentiellement sonore, éloigne les prédateurs des champs et des cultures. Au final, c'est la mise en scène d'un repas en l'honneur de Priape que nous a donné à voir Wambaugh. Dieu de la fertilité, protecteur des jardins et des troupeaux dans la mythologie grecque, Priape pourrait également être l'ancêtre de nos chers nains de jardins (leur bonnet rouge symbolisant peut-être l'énorme gland divin dont a été affublé Priape).

La présence de cette artiste plasticienne a offert la possibilité de rencontres avec les scolaires : les classes de BTA 1^{ère} année et de BTS A GPN (Gestion et Protection de la Nature) 1^{ère} année du Lycée Agricole d'Aubenas (encadrées par leurs professeurs d'Education Socio-Culturelle) et les classes de 6^{ème} du Collège Laboissière de Villeneuve-de-Berg, initiant par la même une démarche de sensibilisation à l'art contemporain, L'art en train de se faire.

Au cours des mois d'avril et mai, Wambaugh est intervenue à plusieurs reprises auprès de ces classes leur parlant en tout premier lieu de son travail artistique, de ses choix de créateur et du projet proposé pour le Domaine Olivier de Serres, interpellant alors les élèves sur la condition de l'artiste dans notre société, abordant les questions de censure, de liberté, mais également la notion de beau en art, les différences d'orientation artistique entre le mouvement "Land Art" et les recherches en "Art et Nature". Ces discussions ont

également porté sur les choix de Wambaugh, notamment en ce qui concerne les matériaux utilisés : une bâche noire ("c'est sale"), des sacs en plastiques, des bidons... etc.

Les étudiants en BTS A GPN 1, à la suite de cette première approche de débroussaillage de ces quelques notions essentielles, ont directement travaillé sur le projet artistique portant sur les jardins, aidant à préparer le terrain, à bâcher et réalisant des sculptures en terre issue du jardin (argileuse, se prêtant donc tout à fait au modelage).

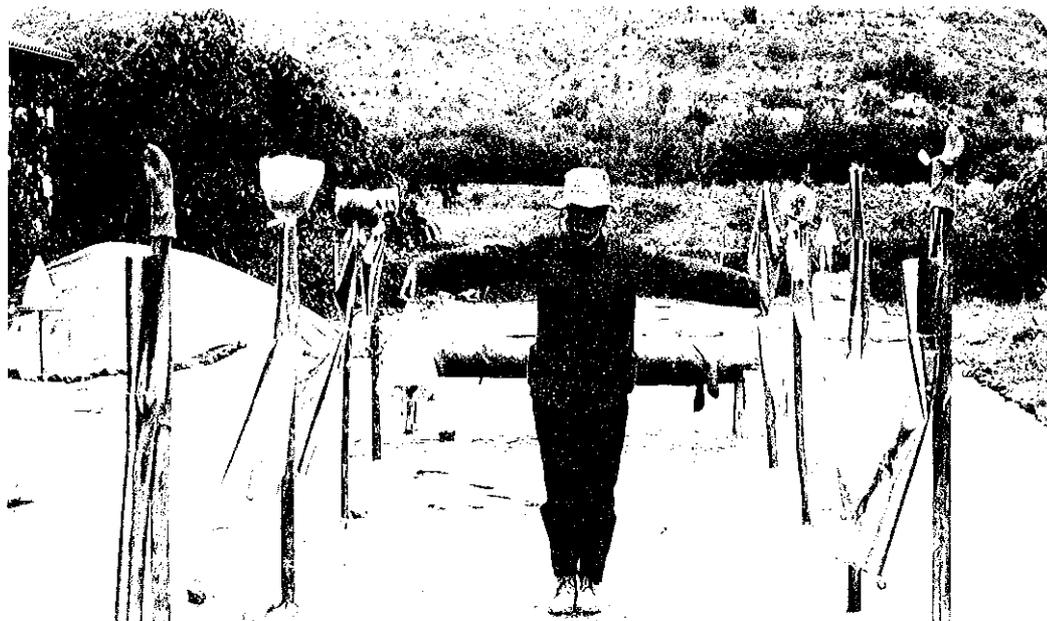
Ils ont de cet échange appréhendé une idée de territoire et d'espace certainement lointain de leurs préoccupations quotidiennes.

Les contacts entre les personnels et stagiaires du Domaine et G. Wambaugh, en résidence durant plusieurs semaines sur le site, ont été profitables aux deux parties, influant tout autant le travail de l'artiste que le rapport à l'art de ces personnes jusqu'alors peu sensibilisées à cette pratique.

Le 30 mai, a eu lieu le vernissage des interventions de Wambaugh, ouvert notamment aux habitants du canton de Villeneuve de Berg, qui s'est poursuivi par un diaporama offrant un débat animé entre les participants sur les rapports entre Art et Nature à travers la présentation du mouvement Land Art. Les interventions ont été visibles jusqu'au 31 juillet.

Cette première initiative se poursuit avec Marc Babarit, sculpteur, travaillant habituellement en binôme avec Gilles Bruni, et également professeur d'ESC au Lycée Agricole d'Angers. Il intervient quant à lui dans la chênaie historique du Domaine, dès l'automne. Son projet artistique s'appuie sur les richesses géologiques de ce territoire où l'on retrouve tout autant des roches basaltiques, provenant du Massif du Coiron, une barrière naturelle au nord, que des roches calco-marneuses caractéristiques de l'Ardèche méridionale dont nous sommes à la frontière. Babarit interviendra notamment auprès de la classe de BTA 2, encadrée par Catherine Mortreux (professeur d'éducation culturelle au Lycée Agricole d'Aubenas), dans le cadre d'un projet global de sensibilisation à l'art contemporain qui s'intéressera de plus aux politiques de conservation du patrimoine avec les exemples d'un musée des Beaux-Arts "classique" et d'un FRAC (Fond Régional d'Art Contemporain).

Frédérique Viannes
Chargée de mission Culture/tourisme et communication au Domaine Olivier de Serres



Lieu chargé d'histoire, il ne reste rien sur le Domaine Olivier de Serres. Rien, sinon la mémoire de l'illustre agronome du XVI^{ème} siècle. De ce qu'il a vu, les terres où il a travaillé, les bâtiments où il a vécu, les arbres qu'il avait plantés..., tout a été détruit en 1628 pendant les guerres de religions ! Les reconstruc-teurs et bâtisseurs de tous les siècles ont imprimé leurs empreintes succes-sives qui ne laissent aucunement place à la nostalgie du vestige architectural.

Rien, sinon une petite " capitelle ", sorte de petite construction basse en lisière de prairie ressemblant de l'inté-rieur à un ancien puits. Construction oubliée depuis des " lustres ", encom-brée d'objets et d'épaves hétéroclites qu'Olivier de Serres nommait dans son " Théâtre d'Agriculture et Mes-sage des Champs ", "La mère des fontai-nes " et qui servait de réceptacle pour les eaux d'irrigation du Domaine provenant des multiples et ingénieux réseaux de canaux d'irrigation et de drainage qu'il avait mis au point. " La mère des fontaines va prendre froid " telle est l'installation de Gabrielle WAMBAUGH afin de lui redonner " vie " par le regard autre du passant-spec-tateur et par une accumulation de mil-liers de sacs plastiques translucides et logers " chantant " et frissonnant sous le vent comme l'eau vecteur de vie et si chère à Olivier de Serres.

Rien, sinon un emplacement utilisé depuis quatre siècles de multiples façons et même il y a une vingtaine d'années comme jardin potager des ouvriers du site. Car c'est de l'emplace-ment du jardin potager d'Olivier de Serres qu'il est question. Emplacement que l'on fouille aujourd'hui. Emplacement qui se rapproche pro-gressivement dans les mémoires sa

fonction d'antan. Emplacement que l'on va délimiter de manière symbolique en le protégeant d'une bâche d'ensilage noire et par des installations liées aux gestes et aux croyances du jardinier immémorial. " 12 pieds, 5 pouces et 1 chouïa " ou la rencontre de l'homme et de ses croyances.

Gabrielle WAMBAUGH présente des ter-ritoires qui existent mais que l'on ne voit pas en les délimitant à partir de gestes simples et par des mesures et des calculs faisant référence à la métro-logie, science des mesures anciennes caractérisées par leurs rapports aux gestes et proportions du corps humain.

Mémoire oubliée, mémoire diluée. Mémoire remise à la disposition du regard, à la connaissance de ceux qui veulent bien s'y attarder et se retrouver dans l'essentiel et la justification de ce lieu ; c'est à dire l'intelligence de l'hom-me à son service par l'utilisation et l'or-ganisation raisonnées des ressources de la nature.

Alain JUTON
 Responsable de l'Espace Culturel
 Olivier de Serres

Ma démarche artistique

Mon travail est une mise en place d'élé-ments qui influent sur notre idée des territoires (elle-même liée à des gestes, des croyances, des valeurs, des protections...)

Je pense que cette notion de territoire est autant culturelle que mise en forme par un désir de protection des croyances individuelles, physiques autant que mentales.

Je cherche dans les dispositifs d'espaces que je mets en forme à questionner les

nécessités de déplacements corporels, les rapports de hiérarchie liés à la terri-torialité.

Mon travail s'articule en deux temps, en deux endroits :
 l'un, à l'atelier qui représente le centre, l'autre dans le milieu rural et urbain où je me déplace pour troquer.

A l'atelier, je réalise mes objets de troc ainsi que des sculptures liant mon temps à un geste précis répétitif (enfile-ment de sacs plastiques dans du grilla-ge). De ce geste, répétitif naissent des formes à deux faces - les anses et les contenus - que je dispose dans l'espace pour influencer sur le déplacement et l'idée de territoire, propre à chacun.

A l'extérieur de l'atelier, dans un tout autre contexte, je m'excentre avec mes croyances et mes gestes ainsi que mes objets de troc.

En me déplaçant, je troque mes objets pour des informations ou pour d'autres objets. Ces informations, que je récolte via des questionnaires précis ou des questions lors de mes rencontres, sont ensuite retranscrites formellement à l'atelier où j'insère dans les pièces que je réalise un point de vue de chacune des personnes rencontrées.

J'utilise plusieurs matériaux : la cire et les sacs plastiques, le bois, le velours ou d'autres médiums tels que la vidéo et la photographie ou bien encore unique-ment le son.

Ce va et vient de l'extérieur au centre me permet de me situer en périphérie. Cette périphérie, lieu polymorphe est la zone de jonction ou de raccordement.

Gabrielle WAMBAUGH

La restitution des jardins Olivier de Serres sur le domaine du Pradel entre mémoire et création

Denise Menu

Depuis près d'un an, la section ingénierie culturelle du CRIPT Rhône-Alpes travaille à la rédaction du cahier des charges de la restitution du jardin Olivier de Serres sur le domaine du Pradel. Tant, il nous semble délicat de considérer un projet de restitution d'un jardin comme un fait isolé en dehors d'un site et d'une politique d'animation, nous aborderons brièvement, l'actualité du Pradel dans laquelle la dynamique mémoire et création est réellement présente.

Le Pradel est le lieu où Olivier de Serres a vécu, expérimenté " son " agriculture et écrit son " Théâtre d'Agriculture ou message des champs " (1600).

Depuis 1922, ce site est devenu un lieu d'enseignement dont les projets sur le territoire utilisent régulièrement les dimensions symboliques du grand agronome ardéchois : **entre mémoire et création.**

Pendant 3 jours en septembre 2000, le domaine du Pradel a commémoré le quadri-centenaire de l'édition du Théâtre d'Agriculture, en organisant un colloque en présence d'agronomes et d'historiens afin d'échanger sur les questions de la formation, de la place de l'agriculture dans nos sociétés.... En dehors de toute approche passéiste, Olivier de Serres est utilisé comme un repère pour penser les mutations de l'agriculture de demain. A la lecture d'Olivier de Serres, nous comprenons qu'il est difficile d'envisager le développement durable de l'agriculture sans une réflexion préalable prenant en compte autant les aspects socio-culturels que les aspects techniques.

Le défi pour les animateurs du domaine du Pradel est d'articuler l'actualité de l'agriculture en Ardèche avec les enseignements de la mémoire d'Olivier de Serres... Selon cette approche, l'EPLA Olivier de Serres (dont dépend le domaine du Pradel) vient d'achever la production d'un film documentaire sur le thème de la multifonctionnalité de l'agriculture en Ardèche. Ce film réalisé par ARTIS met clairement en relief les fonctions multiples de l'agriculture qui touchent

l'entretien du paysage, la sauvegarde des savoir-faire, l'installation en milieu rural d'autres acteurs de l'économie...

Les écrits d'Olivier de Serres montrent la pertinence de la multifonctionnalité de l'agriculture : une idée observée par le grand agronome au XVIème siècle et qui est aujourd'hui l'un des enjeux de la nouvelle Loi d'orientation agricole. Comme si pour trouver un auditoire toujours plus large, les idées nouvelles devaient savoir trouver leurs origines dans la mémoire des hommes.

Sur le domaine du Pradel, nous nous trouvons au coeur de deux logiques. L'une touche à la mémoire du site (du lieu d'expérimentation agronomique au XVIème siècle au lieu de formation d'aujourd'hui), son paysage de montagne sèche méditerranéenne, son potentiel archéologique autant d'éléments qui nous conduisent à emprunter le terme de " génie des lieux ".

La deuxième logique quant à elle s'attache à la mise en exergue de la création sur le lieu (berceau des sciences agronomiques) par des actions culturelles bâties à partir de la personnalité et de l'oeuvre d'Olivier de Serres. Comme le souligne Jean-Luc Nancy dans son essai intitulé passage (ne peut-on pas dire qu'Olivier de Serres est passé par le Pradel ?) " ...ceux qui furent proches et qui sont partis loin dans l'espace ou dans le temps, ou bien dans la mort (" passer veut dire aussi mourir "), disparus, effacés, devenus imprécis, ou d'une précision vestigiale. Ils nous laissent moins une image d'eux que les vestiges qui signalent comment ils furent des figures... ".

Aussi, la réhabilitation du site du Pradel en tant que projet mobilisant la personnalité d'Olivier de Serres se pose selon le terme du " comment fut-il une figure " et du " comment est-il toujours une figure ", la mémoire du lieu devient de ce fait un élément qui fournit un sens à l'acte de création sur le domaine. La restitution du jardin Olivier de Serres ne peut se limiter à une reconstitution dite " fidèle " basée uniquement sur des investigations ethnobotaniques et archéologiques.

Nous serions dans ce cas face à une mémoire figée. Cette approche ne renvoie-t-elle pas vers une forme de " sanctuarisation " du jardin ce qui à terme serait contradictoire avec la volonté d'ouverture du domaine du Pradel sur les problématiques contemporaines du développement culturel et durable du sud de l'Ardèche ?

Comme le souligne Pierre Lieutaghi, à propos des jardins de Salagon : " Ce qui prime ici n'est pas le souci d'exactitude historique mais le désir d'évoquer l'esprit d'un jardin d'avant le renaissance " (Jardin des savoirs, jardin d'histoire, Alpes de Lumière, 1992). Nous précisons que le jardin médiéval de Salagon évoque " l'esprit " de la relation quotidienne entre l'homme et les plantes.

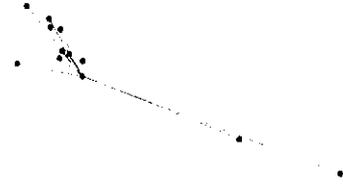
Aussi, privilégions nous dans ce projet l'hypothèse de la restitution d'un jardin qui laisse une large part à la création, cette dernière s'appuyant sur la mémoire du lieu. C'est-à-dire que le projet que nous souhaitons voir se réaliser sera concrètement inscrit dans le site, dans sa mémoire celle-ci lui confère une légitimité tandis que la création lui offre sa capacité de dialogue avec le public. En effet, bien souvent les restitutions de jardin, qui mettent l'accent sur l'authenticité historique (le " à l'identique "), n'offrent que bien peu d'ouverture pour un dialogue entre savoirs agronomiques et faits culturels.

Il nous semble important de privilégier la création d'un jardin qui délivrera aux visiteurs autant une interprétation intelligible de la mémoire des pratiques agricoles qu'une compréhension de l'évolution des savoir faire qui créent nos liens à la nature nourricière et gérée par l'homme.

Denise Menu
Chargée d'ingénierie culturelle à la DRAF Rhône-Alpes

Art- paysage :

Emmanuel Devineau



Sur un parcours, au sein de paysages et de lieux, des regards croisés
sur la pratique et l'expérience de paysages et de la représentation

Le projet land art du lycée agricole de Fondettes visait à faire se croiser les regards : regards des jeunes élèves, regards des futurs agriculteurs, regards des enseignants sur un domaine qui leur était pour la plupart étranger, regards de l'artiste plasticien, en pleine démarche de création, sur son propre travail et sur celui des enseignants.

Le projet s'est donc articulé autour de deux axes essentiels. D'une part l'invitation à la création et à une re-découverte de la sensibilité ; d'autre part une action de diffusion culturelle auprès d'un public le plus large possible.

Pour le premier, Gwendal Legrand a mis en avant l'idée de laboratoire, c'est à dire un espace expérimental de réflexion-action avec les jeunes où il cherchait à libérer leur parole et leurs gestes pour libérer ainsi leur créativité. En ce qui concerne le second, plusieurs moments forts ont jalonné la réalisation du projet : trois demi journées d'accueil de collègues (une centaine d'élèves au total) – historique du land-art, diaporama, ballade didactique- et un samedi d'accueil du public (140 personnes). Cette ouverture au public a rempli une des missions de l'enseignement agricole : l'animation rurale.

A l'origine, une rencontre.

Au départ, le projet est parti d'une rencontre entre Gwendal Legrand, artiste

plasticien de Tours et moi-même, Emmanuel Devineau, enseignant d'éducation socioculturelle au lycée agricole de Tours Fondettes. Dès le départ, les regards se sont croisés entre l'artiste et le pédagogue : avec des moyens et des discours différents, les objectifs peuvent être les mêmes, à savoir diffuser la culture (1) dans le lieu de vie des jeunes qui ne sont pas spontanément confrontés aux choses de l'art.

Après quelques cafés et discussions, nous avons retenu l'idée : une expérimentation de land-art au lycée agricole de Fondettes axée sur l'idée de laboratoire dont nous parlions ci-dessus. Le public des lycées agricoles paraissait en outre comme devant être concerné de près par la problématique puisqu'elle replace l'individu dans son rapport au paysage. Or les paysans ne sont-ils pas les premiers faiseurs de paysage ?

Riche de ce premier partage d'idées, un dossier de demande de subventions a été élaboré : " art-paysage, regards croisés ", sous forme de PAE. Ce projet ayant séduit la Région, a été intégré dans l'action " aux arts lycéens ", visant à promouvoir la diffusion culturelle et la création artistique dans les lycées de la Région Centre. Le projet a donc été présenté au Conseil Régional lors d'une conférence de presse à Orléans. Ce sont les étudiantes responsables de la communication (dans le cadre d'un PIC)

qui s'en sont chargées avec le proviseur adjoint, M. Jouve, et Gwendal Legrand. Gwendal est donc resté cinq semaines en résidence au lycée pour accoucher du projet.

Un projet d'exposition.

Nous travaillons actuellement sur un projet d'exposition de photographies des œuvres et installations présentées. Nous souhaiterions faire tourner cette exposition sur plusieurs lycées de la région Centre au départ, et ailleurs si des établissements scolaires ou d'autres structures sont intéressés. C'est pour cela que nous cherchons à donner à cette exposition un double caractère esthétique et didactique.

Cette expérience a été riche en rencontres et a permis de bouleverser certaines habitudes prises au lycée, elle a modifié quelque peu le regard de certains sur le parc, en a interpellé d'autres sur le land-art. Enthousiasme, scepticisme, beaucoup de sentiments se sont manifestés, beaucoup de regards se sont croisés.

En ce qui concerne les élèves, on peut regretter que la participation n'ait pas été plus massive. Mais quel est le public de la création contemporaine ? Si 60 élèves, étudiants et stagiaires ont été touchés par cette action, cela fait plus de 10 % de la population scolarisée à Fondettes... Ceux qui se sont



Emmanuel Devineau



impliqués volontairement ont véritablement découvert un moyen d'expression " facilement " exploitable, à portée de main ceux qui l'ont découvert par le biais des cours ont également dépassé une certaine appréhension de l'art et de la création. Dans tous les cas, et c'était un de nos objectifs, l'artiste est devenu aux yeux de tous palpable, physique, démystifié.

Pour ce qui est de l'établissement, le projet a incité tout le monde à travailler de concert. En effet, le parc est un élément fédérateur pour l'établissement et les trois Centres qui le constituent (LEGTA, CFPPA, CFA). Il a donc fallu négocier avec les trois directions qui se sont montrées conciliantes et coopératives, tant pour les autorisations que pour le prêt de matériel ou l'intervention de formateurs et d'enseignants quand le besoin s'en faisait sentir.

Certains enseignants m'ont même avoué qu'ils avaient mis... 15 ans pour faire le tour du parc ! !

La mémoire en mouvement (2)

La création artistique semble bien être un domaine où la mémoire se manifeste en actes. Pour être plus juste, nous devrions dire les mémoires. La capacité à faire émerger du souvenir est une des conditions premières à la création.

Passer de l'esprit à la chair.

La mémoire du culte, le culte de la mémoire.

Nous avons toujours essayé de matérialiser l'immatériel. Le lieu de culte en est peut-être une des mani-

festations exemplaires. On représente physiquement, matériellement une croyance métaphysique. Le lieu de culte est terrien par excellence – dans le sens où il est enraciné dans la terre et dans le sens d'humain, capable de créer des symboles- et métaphysique.

Ce travail du paysage à des fins idéologiques et spirituelles cache une autre réalité, une trace, une mémoire partageable. La mémoire nous renvoie à ce lien fort qui unit la terre – la matière terre - et le ciel et l'espace – le mystère ciel.

La mémoire des paysages.

Si le paysage est ce passage entre la matière et le mystère, il a par ailleurs été travaillé, créé, dans une optique pragmatique, utilitariste, économique ou sociale. La terre nous apporte et nous sert.

Comme nous l'avons souligné dans la présentation, les paysans sont les premiers faiseurs de paysages. Les lignes courbes des laboures, les camaïeux d'ocres, les terrasses en escaliers de géants. L'aspect fonctionnel du paysage n'est pas dissociable du résultat esthétique souvent constaté dans les campagnes du monde.

Sans prioritairement s'en soucier, les paysans sculptent la croûte terrestre et la marquent de leur indiscutable présence. Ils nous confirment notre relation – pour ne pas dire dépendance – au sol.

La mémoire du corps.

Ce lien fort, palpable, au sol nous renvoie à notre condition d'êtres physiques immergés dans le monde de la sensation. Nous sommes des corps et ce corps sont en contact permanent avec la terre. Les odeurs, les couleurs, les

bruits, les formes nous imprègnent, nous influencent, nous transforment. La sensation nous lie au monde. Et le travail de création, l'éveil de la sensibilité nous permettent de mieux construire ou appréhender – car mieux sentir- ce rapport physique. Il n'est pas toujours facile d'admettre nos sensations, de reconnaître (3) notre corps, notre plastique vivante.

Notre corps se souvient et nous rappelle à ses souvenirs. Et si nous pouvons alors parler de mémoire du corps, c'est parce qu'il nous situe dans un passé sensoriellement inconnu – au moment où émerge le souvenir – et un devenir par définition impalpable .

Ce retour à la sensation, cette recherche de mémoire du corps par la création pourrait nous permettre de redéfinir notre condition.

" Si l'on veut que j'aie un mysticisme, c'est bien, je l'ai. Je suis mystique, mais seulement avec le corps.(...) "

F .Pessoa, Le gardeur de troupeau, NRF Gallimard.

Emmanuel Devineau, enseignant- animateur Education Socio-culturelle - LEGTA Tours- Fondettes

1 - N'entrons pas dans un débat sur la culture : non en ce qui me concerne elle ne se résume pas à l'art

2 - Apostille d'une enseignant animateur en ESC qui témoigne modestement d'une expérience enthousiasmante

3 - De reconnaître : savoir que l'on a déjà vu; admettre une filiation.

L'esprit du Vent des Forêts

François Davin



S. Harter/Agence VU

Le Vents des Forêts est une manifestation artistique qui se déroule dans le département de la Meuse en Lorraine, région rurale avec une faible densité de population laissant la place à de vastes territoires naturels forestiers et agricoles. Chaque été des artistes du monde entier sont invités à réaliser des créations contemporaines dans la nature autour des six villages qui participent à ce projet à partir des matériaux du lieu : bois, pierre, fer. Ils sont accueillis chez l'habitant et leurs créations se découvrent à travers un parcours balisé que l'on peut faire à pied ou en VTT.

L'art, objet d'un partage

Le *Vent des Forêts* n'est pas seulement un lieu, centre d'art contemporain en liberté, présentant des œuvres monumentales, sur un territoire brut, rural et forestier. Ce sont d'abord six villages agricoles et forestiers de la Meuse et des artistes contemporains du monde entier, qui partagent ce qu'ils ont de meilleur à donner et à recevoir. La nature, l'accueil, l'aide matérielle, la convivialité des repas et des fêtes, échangés contre des actes d'art, des regards nouveaux, imprévus, sur des paysages pourtant familiers. Des œuvres offertes à la forêt.

Les habitants assument l'organisation, le financement, la logistique et l'accueil. Ils ne reçoivent pas, comme d'habitude, la "culture" qui leur est envoyée d'ailleurs, toute faite et "pour leur faire du bien". Ils invitent les artistes chez eux, ils prennent leurs repas avec eux. Ils demandent cet art, ici et maintenant, au nom du plaisir.

Les artistes, familiers des interventions sur un lieu, pour un lieu - sa forme, son esprit, sa mémoire, sa fonction... -, découvrent, en direct, le rôle qu'y jouent les usagers. Venus de Corée ou de Lituanie, du Mexique, d'Allemagne, de France et d'ailleurs, ils découvrent loin du musée, un public qui est aussi leur commanditaire, et qui, pourtant,

n'a pas été "initié à l'art contemporain". Le défi semble aussi énorme que le succès est rassurant pour ces artistes: un public, large et vierge serait donc en demande d'art contemporain sans concession ?

L'art et la Nature

Depuis 30 ans, quelques artistes ont retrouvé le chemin de la nature, non plus en tant que sujet ou modèle de leur œuvre mais comme lieu et matériau de leur création.

Les artistes du *Vent des Forêts* font partie de ce mouvement. Ils estiment que leur œuvre n'existe que plus fortement pour un lieu et pour un contexte. Ils croient également davantage à la nécessité de "l'acte d'art" qu'à la conservation de l'œuvre: Ils vivent pour l'acte et sont prêts à accepter que l'œuvre se dissolve dans la nature. Leur acte est plutôt un dialogue avec un espace naturel que son utilisation comme matière première ou comme piédestal. Ils acceptent aussi la forte présence du regard de l'autre pendant la création, avec les fossés qu'impliquent langue, culture, éducation et goût...

L'entretien des œuvres, s'il devient nécessaire, n'est pas garanti : il est assuré individuellement, par les habitants qui souhaitent prolonger la vie de telle ou telle œuvre. Sinon, les artistes

acceptent que leur trace soit effacée, dès lors qu'elle n'est plus lisible, la nature ayant le dernier mot.

La fragilité, l'incertitude du processus de création, accentuées par la confrontation à la nature, répond à la précarité, à l'impondérable du processus agricole. Ce parallèle contribue peut-être à la communion des deux mondes en présence.

Le Vent des Forêts : Créer, c'est faire la fête...

Depuis le début du *Vent des Forêts*, la rencontre entre les artistes, le public et les villages s'est appuyée sur des coups de main donnés, sur des repas et des fêtes. Moyens de se connaître au delà des différences linguistiques et culturelles, et signaux de bienvenue adressés par les villages à leurs visiteurs. Aux côtés de moments simplement conviviaux - danse, parties de quilles, jeux et banquets - ces fêtes ont accueilli des actes de création, en marge de l'art en paysage: compositeurs de musique, comédiens, musiciens, chanteurs, une cantatrice, une performance de lumière, des créations vidéo, des photographes...

En 1999, parmi d'autres points forts, les villages ont accueilli en résidence la danseuse Valentine Verhaeghe et le groupe de musique contemporaine "Laborintus" de Lyon, chacun créant et

présentant une œuvre conçue avec et pour *Le Vent des Forêts*.

Mais le cœur de ces évènements a été le jazz: Pendant trois jours, du 8 au 10 juillet, alors que les artistes plasticiens étaient en train de terminer leurs œuvres, le massif forestier a été envahi par le jazz: Michel Portal, Daniel Humair, Bruno Chevillon, Andy Emler, d'une part, ainsi que Bernard Lubat et André Minvielle ont non seulement donné un concert à guichets fermés dans un hameau de 20 habitants, mais ils ont aussi, pendant 3 jours accueilli des musiciens de tout le quart nord-est de la France pour un programme d'enseignement et de performances sauvages dans la forêt et les villages...

Musiques festives des "communautés" du Monde...

Cet été 2000, l'accent a été mis sur des musiques de fêtes "communautaires". Le programme, en cours d'élaboration,

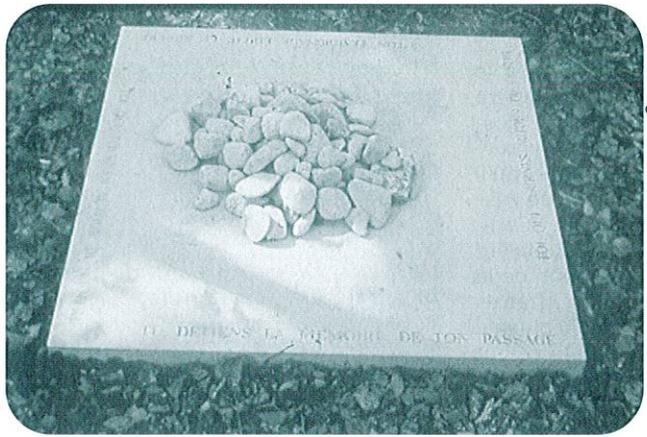
s'oriente vers des expressions aussi variées que la musique gitane de mariages, la fête congolaise contemporaine des Grands Tambours de Brazza, le cabaret allemand des années 30 avec le Bastringue du Théâtre de la Manufacture, ...et jusqu'au très bon "balloche" français, sous les lampions...

Et le percussionniste turc Okay Temiz, a réuni pour nous 5 maîtres des différents instruments qui composent la musique décoiffante des fêtes turques. Cette musique, qui rappelle parfois les films de Kusturica, a été "servie" le samedi 8 juillet au milieu des tables d'une "Cantine des bords du Bosphore" ... à Pierrefitte s/Aire.

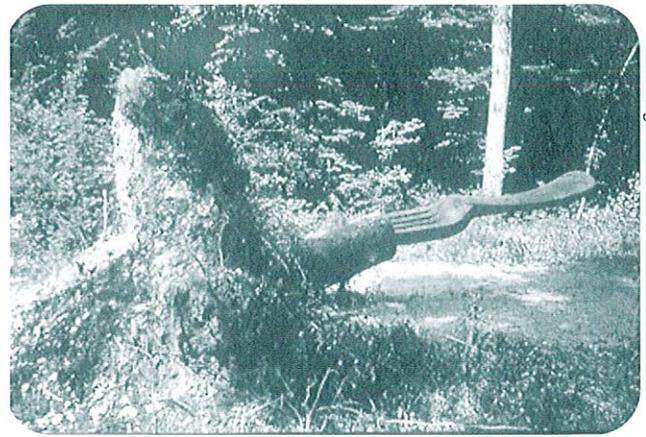
L'ouverture officielle du symposium 2000 s'est faite le dimanche 9 juillet, à 14h00, avec la création d'une œuvre en hommage à la forêt dévastée du compositeur Jean Jacques Delbecq.

Le Vent des Forêts reste donc bien une aventure de rencontres vraies, au nom de la création et de la nature, entre art contemporain et monde rural. Rencontres pas aussi paradoxales qu'on pourrait le croire...

François Davin



sharter/agence vu



sharter/agence vu

L'échiquier de l'agronome ■

Marie-Paule Sans-Chagrin



Echiquier Merval 20 10 93
 E' PXP 1

Lorsque je relis aujourd'hui la fiche-action adressée à la DRAC de Haute-Normandie pour l'année scolaire 1997-1998, je vois : " Dans le cadre de l'objectif III du module G4, il s'agit de réaliser sur le modèle de celui de la station centrale d'agronomie de Versailles, un dispositif pédagogique pour l'étude de la structure et de la texture des sols. Ce dispositif comprendra 16 parcelles distribuées comme suit : sable-limon-argile-terre franche. La mise en place du projet agronomique s'effectuera dans un cadre plus large de sensibilisation à l'Art Contemporain. Et la fiche précise : guidés par un artiste plasticien (Guy Lemonnier) les élèves devront concevoir une oeuvre autour d'une réflexion sur la trace , la matière, la mémoire, le temps... Un travail photographique réalisé par l'artiste donnera lieu à une exposition. "

Trois années !... un travail de trois années avec deux classes de BEPA !! les saisons qui se suivent, les matins d'hiver où la terre résiste, dure, hostile et les heures tendres des fins d'après-midi de printemps où la matière semble s'abandonner sous la main qui la soumet et puis, tout au long, la présence de l'artiste, sa détermination devant la tâche immense, sa générosité jamais lassée, son regard qui révèle, interroge, et aussi, pourquoï ne pas le dire, sa souffrance, recroquevillée, jamais violente, patiente, si patiente... Cette oeuvre, c'était, - au delà du dispositif pédagogique et de l'objet artistique qui aujourd'hui encore dérange, bouscule, (mais n'est ce pas le propre

de l'Art, sa fonction première de bousculer les certitudes, de rencontrer des résistances et de les interroger ?)- la permission d'apprendre à voir, à surprendre le temps qui passe, dérober à ce qui meure une seconde et fixer dans la mémoire du lieu la trace de ce qui a été. (toujours la même conversation de l'Art avec la mort !)

Le projet est terminé. L'échiquier de l'agronome s'est imposé à la limite de la cour d'honneur du château , adossé au verger qui le prolong, il fait face à la galerie. Entre elle et lui la distance qui sépare comme souvent en milieu rural l'expression plastique d'aujourd'hui et les formes du passé...

Qu'auront-ils gardé de cette aventure les élèves qui eurent la chance de rencontrer un artiste comme Guy Lemonnier ? le sentiment d'avoir approché le mystère du geste qui crée et dans ce mouvement donne à penser le monde ? regarderont-ils cette matière qu'ils travaillent quotidiennement d'un oeil neuf, quelquefois étonnés d'y surprendre la réponse à la question qu'il n'ont jamais osé, ici, formuler ? Je l'espère. Je l'espère violemment. Cette aventure n'a pu naître et se poursuivre que par le soutien jamais démenti de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et de la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt, ce fut quelquefois pour l'enseignant une épreuve et une bataille à gagner contre l'intolérance, la bêtise, l'ignorance, la conformité (pas seulement du côté des élèves !) que les Artistes qui nous ont accompagnés, (Philippe Ripoll pour

l'atelier d'écriture qui suivit) et dont vous pouvez lire ici le témoignage en images et en mots en soient remerciés, nous garderons comme la terre normande la trace de cette rencontre et la mémoire d'instant si précieux qu'ils éclaireront pour longtemps le présent.

Marie-Paule SANS-CHAGRIN

Enseignants ayant accompagné le projet :

Les enseignants d'Education Socio-Culturelle : Marie-Paule SANS-CHAGRIN, Pascal LEPELTIER

L'enseignant de technique agronomique : Christophe TARDIVON

L'enseignante de Français accompagnant l'Atelier d'écriture : Nathalie GILOT

Les Artistes : GUY LEMONNIER PHILIPPE RIPOLL

Le lieu : Lycée Agricole du Pays de Bray (Haute -Normandie) " le château " 76220 - BREMONTIER-MERVAL

La faille d'un beau récit

Philippe RIPOLL

" On attendit que ça se terrasse avant d'en penser quelque chouette. "

L'art et la mémoire

L'eau a coulé sous les ponts. Que restait-il de cette aventure ? J'imagine que pour Guy, ce qui reste c'est l'œuvre. Sa matérialité. L'Île Voltaire reste. L'Echiquier reste. L'Île voltaïque reste, là-bas, en bas, avec pancarte sans nom d'artiste. L'Echiquier reste, sans nom d'artiste non plus, mais là sous les yeux, tout près même, puisque c'est en même temps un outil pédagogique. J'imagine donc que pour Guy, il reste ça. Mais je lui pose quand même la question : " qu'est-ce qui reste, au juste ? " Je pose la question, je lui pose la question, parce que moi je manie plutôt les mots et que, du point de vue de l'expérience du mot, j'émetts quelques doutes sur ce qui reste vraiment. Et je me rends compte que mon doute redouble de puissance à la pensée, au constat que toute la démarche de Guy Lemonnier est mnésique, qu'il s'agit pour lui de déterrer une mémoire, exhumer la mémoire des lieux . Projet artistique dans lequel se trame un récit autobiographique. D'ailleurs, c'est son pays d'enfance.

- Le génie du lieu " château de Merval " aura été entre autres de se trouver dans le périmètre d'enfance de Guy LEMONNIER, et d'y avoir été, dans des conditions plus ou moins élucidables, le théâtre de deux de ses œuvres ! Anticipation qui aujourd'hui ne peut que faire sourire. Et pourtant on sait qu'un artiste mort ne sert plus qu'à cela : faire la pub d'un lieu par où il est passé. Pourquoi ne pas reconnaître une chose bien plus intéressante, à savoir que parfois un lieu - son sens, sa " vérité " - passe par un artiste, par un œil d'artiste, par un œil matérialisé c'est-à-dire par une œuvre ? (Mais cela conduirait à faire admettre qu'une architecture soit structurée par du mouvant, du temps, du périssable, par son après-coup autant que par le geste inaugural du " grand architecte ", et cela n'est rien moins qu'un crime de lèse-majesté contre l'idéologie patrimoniale de la culture.)

constats

" On attend que ça se termine avant d'en penser quelque chose. " Cette phrase est extraite d'une petite enquête que les élèves ont faite, sur ma proposition, dans le lycée, auprès

d'eux-mêmes, auprès d'autres élèves ainsi que du personnel enseignant, technique ou administratif. C'est une des plus douces parmi les réponses récoltées. Caroline, qui signera l'un des textes les plus intéressants de l'atelier, pense que " l'échéquier, ça représente pas grand chose surtout qu'j'ai pas vu comment ça s'est passé avant. Déjà je pense qu'il est mal placé, il aurait été mieux derrière le château car sa gâche un peu la vue " .

Après une première réponse prudente de Mr X, un élève enquêteur demande : - " En gros, vous pensez que ça ne sert à rien. "

- Non, ça sert quand même à quelque chose, heu, les jeunes, heu, ne sont pas obligatoirement issus du milieu agricole, alors, heu, ils vont pouvoir découvrir la terre.

- Et vous Mr Y, que pensez-vous ?

- Moi, je pense que ça sert pas à grand choses, mais vu qui paraît que ça va faire joli devant le château et que l'administration et les prof, particulièrement Mr T. semble très content. Bon ben faut bien leurs faire plaisir hein. " Pour le CPE, " c'est un projet trop long et ce n'est pas forcément ce qu'il y a de plus joli sur la pelouse. " Mais, " il faut voir les choses terminées hein pour pouvoir les juger. Ça peut être très bien, ça peut avoir un intérêt. "

L'unique réponse positive vient de Mme Z. : " je trouve que c'est très très beau, je trouve que vous avez beaucoup de chance et je ne suis pas sûr que vous vous en rendiez compte de faire un projet complet. Et puis, heu, en plus, bah heu, moi je trouve que d'après ce que vous m'avez dit ba, c'est assez fort que ce soit les bac pro qui s'occupe d'une manifestation pour l'anniversaire du 150em . Même si vous n'êtes pas contents d'aller sous la pluie. "

Sous l'éloge, une vérité cruelle : la filière courte du bac pro a une réputation très négative dans le lycée. Je me souviens lors de mes premiers séjours dans la salle des profs des exclamations d'encouragement un peu narquois sitôt nommé le public concerné par mon intervention.

L'atelier d'écriture, bien qu'autonome dans son fonctionnement, était lié structurellement à l'intervention de Guy. C'était une étape différente dans un même projet. A la fin du mois de juin, je reçois les productions de l'ate-

lier avec ce petit mot de l'enseignante : " Voici les textes de l'atelier d'écriture... Les élèves en sont satisfaits même s'il n'osent se l'avouer. "

Soyons très clairs : du point de vue de la signature collective, de l'appropriation subjective d'un acte artistique, cette aventure est pour moi un échec. Malgré quelques bonnes volontés ici et là, l'enjeu artistique n'a jamais été pris au sérieux, et par conséquent les postures pédagogiques ne se sont jamais véritablement trouvées. Ce n'est pas le lieu ici pour analyser cet échec (bien que nous ayons à peu près tous les éléments pour le faire), pas davantage pour s'en lamenter, mais juste pour pointer la faille du beau récit qui va suivre :

L'expérience et le vestige

" un matin, je me réveillai comme tous les matins.

Seulement, je me rendis compte que je n'avais pas existé, je n'avais fait que poursuivre l'œuvre de mon père. C'est à dire reprendre son entreprise d'import-export.

C'est alors que je me rendis compte que je n'avais pas su profiter de la vie. Alors je me sentis comme quelqu'un qui n'existait pas.

C'est pour cela que j'ai tout mis en œuvre pour me sentir un peu plus vivant. "

Stéphane.

Nous sommes dans le grenier - leur salle de socio ressemble à un grenier. Un à un, ils viennent à ma table avec leurs textes, pour les achever, les signer. Une suggestion par-ci, une correction par-là. Re-lecture, ré-écriture, épaule contre épaule. Un à un. L'écriture est une sortie du groupe, l'art, de même. Violence originaire. A assumer dans le calme - d'un grenier par exemple.

" J'entends une chose, c'est de l'herbe avec des feuilles qui crépitent sous mes pieds. Ça descend, l'air est frais. On dirait un passage de brume. " David.

" J'avais l'impression de marcher dans le vide.

Je sentais que quelqu'un me portait.

Mais aussi qu'il me guidait.

Il fallait une force importante pour monter la pente.

En bas, le sol me semblait mou comme si

Le Musée National des Arts et Traditions Populaires et la question du contemporain

par Michel COLARDELLE, Conservateur général, Directeur du MNATP-CEF

L'opinion publique voit généralement dans les musées "d'ATP" des conservatoires de collections et de documents (photographies, enregistrements sonores, etc.) relevant du "temps des grands parents", "du bon vieux temps". Effectivement, c'est du proche passé (du XVII^{ème} siècle à la première guerre mondiale pour l'essentiel) que témoignent les galeries permanentes des musées régionaux ou nationaux d'arts et traditions populaires, de folklore ou d'ethnographie, dans la plupart des pays d'Europe, France incluse. C'est aussi à cette période - et donc à des modes de vie essentiellement ruraux - qu'appartiennent les collections que l'on continue parfois, avec plus de mal, à acquérir.

Il n'est pas question ici de discuter la légitimité de principe d'un tel découpage chronologique et thématique. De même qu'il existe des musées d'archéologie qui circonscrivent un objet précis, il peut s'avérer pertinent de témoigner de l'âge pré-urbain ou pré-industriel, où les conditions d'existence et les sociabilités déterminaient des cultures matérielles dont les trames symboliques n'ont apparemment que peu à voir avec celles de notre société "occidentalisée" sinon "mondialisée".

Ce n'est pourtant pas la direction qu'a suivie le Musée national des arts et traditions populaires-Centre d'ethnologie française. Ce dernier est certes né du besoin ressenti par Georges Henri RIVIERE, Marcel MAGET et quelques autres de sauver ce qui pouvait l'être encore d'une société en pleine mutation - les années trente, prélude au cataclysme le plus violent de l'histoire de l'Europe. Mais si l'urgence du sauvetage de collections et de traditions en voie de disparition prime obligatoirement, l'équipe scientifique n'a jamais cessé de s'intéresser au présent, dans sa pratique de recherche comme dans son travail de médiation vis-à-vis du public. En témoignent, par exemple, les collectes relatives aux "arts forains" (Zeev GOURARIER et Marie-Claude GROSHENS). De RIVIERE et MAGET à Martine JAOUÏ et Martine SEGALÉN, en passant par Jean CUISENIER, tous ont contribué à "moderniser" l'institution.

C'est néanmoins probablement sur le plan de la collecte que la difficulté s'est avérée la plus grande. La pratique ethnologique - le "terrain" et les interprétations voire la théorisation que l'observation participante peut autoriser - et sociologique c'est en effet progressivement déplacée des régions exotiques - l'Autre lointain - vers le champ plus proche de l'Europe, des sociétés "archaïques" (terme de l'époque, que je reprends évidemment pas à mon compte) vers les sociétés complexes, d'un monde

essentiellement rural à un univers quasi-totalement urbain. Avec quelques difficultés, la méthodologie s'est adaptée, les constructions théoriques de l'anthropologie digérant finalement assez facilement ces réorientations. Il n'en va pas de même pour la culture matérielle, les conditions de sa production (les séries industrielles), de sa circulation (commerce mondialisé), de son utilisation (de faible durée, peu propice à des différenciations), de sa collecte (que choisir parmi les multitudes typologiques disponibles), de sa conservation (encombrement, poids, fragilité de matériaux conçus pour être éphémères) constituent autant d'obstacles conceptuels et pratiques à une position de prélèvement et de conservation systématique et clairement énoncée. Si de nombreux objets du contemporain sont néanmoins entrés - malgré la méfiance voire l'hostilité d'une partie des responsables, depuis certains conservateurs et chercheurs eux-mêmes jusqu'aux instances consultatives officielles (Comité Consultatif et Conseil Artistique de la Direction des Musées de France) - c'est en quelque sorte à la marge, quantitativement et qualitativement.

Depuis 1996, à la suite d'une réflexion collective largement débattue lors d'un colloque (1), l'équipe du MNATP-CEF a infléchi notablement sa politique en orientant vigoureusement ses acquisitions vers le contemporain, bien sûr sans négliger les champs plus classiques lorsqu'il s'agit de compléter les collections anciennes. Les principes de cette évolution sont les suivants:

1- les acquisitions ne sont proposées que dans le cadre de recherches thématiques qui orientent les choix en énonçant les critères de représentativité de chaque objet ou, de préférence, ensemble d'objets dans le cadre social dont ils ressortissent. Ainsi, la polysémie des objets usuels et leur caractère sériel, au lieu d'être des obstacles à leur patrimonialisation, deviennent des arguments essentiels dans la définition des significations qu'ils conserveront aux yeux de ceux qui les regarderont dans l'avenir, aux côtés d'autres qui apparaîtront au fil du temps et des nouvelles relativisations qui s'opéreront. La collecte relative à la récente Coupe du monde de football (Florence PIZZORNI), celle concernant les pratiques amateur de musique amplifiée (Claire CALOGIROU et Marc TOUCHE), celle consacrée aux hôpitaux de Paris (Marie-Christine POUCHELLE, Anne MONJARET et leurs collègues), pour ne prendre que ces exemples, ne peuvent avoir de sens qu'à cette condition;

2- le choix des collections s'effectue non pas d'abord sur des critères d'excellence intrin-

sèque (qualité technique ou artistique par exemple), mais avant tout sur l'appréciation de leur représentativité dans les comportements sociaux et donc de leur caractère exemplaire du cas général ou au contraire distinctif de cas particuliers inscrits en opposition ou en émergence. Ainsi, la collecte relative à la mémoire du Sida (Françoise LOUX et Stéphane ABRIOL) pourra, un jour, porter témoignage non seulement d'un fléau de santé publique particulièrement désastreux et impressionnant, mais aussi de l'évolution des mœurs (reconnaissance de l'homosexualité et modifications des attitudes collectives du deuil par exemple) et de celle des rapports entre les soignants et les patients (prise en charge partielle des malades hors de la sphère médicale, responsabilisation des malades), d'une portée plus large qu'il n'y paraît de prime abord. De même le travail sur le tatouage et le piercing (Marie CIPRIANI-CRAUSTE) permet de garder trace de cultes du corps et de volontés de transformer à jamais l'apparence individuelle, tout à fait nouveaux dans l'espace occidental;

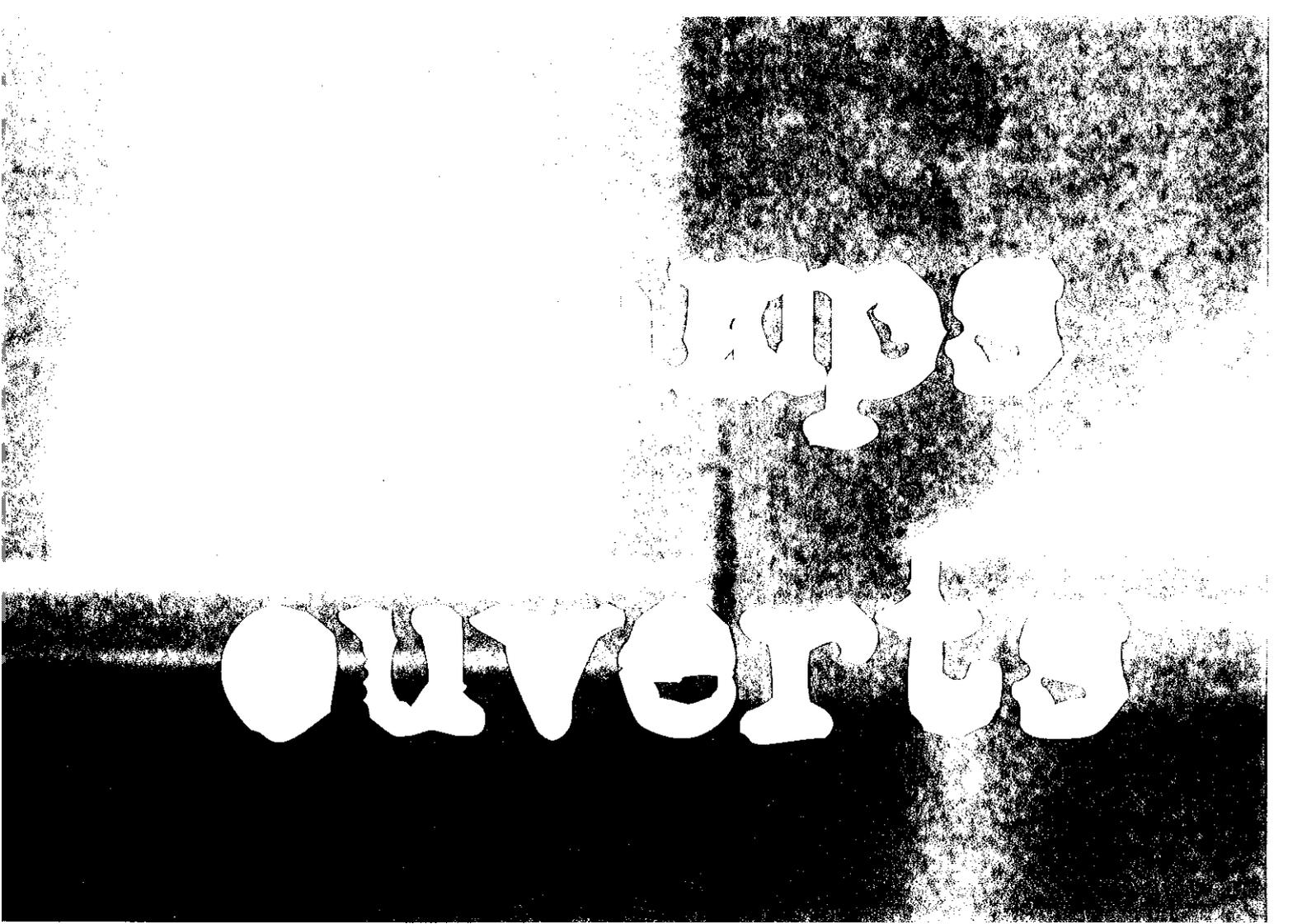
3- l'émergence des faits sociaux constitue également un moment privilégié que l'on tente de saisir le mieux possible, car la rapidité sans cesse plus grande des transformations sociales et techniques constitue une caractéristique essentielle des sociétés urbaines industrialisées. Les conditions de l'émergence, avec les hypothèses d'interprétation régressive que leur étude autorise, sont du plus grand intérêt. Les travaux de Denise GLUCK et de Patrick PRADO sur Halloween et sur le "culte" de Lady DI, avec les collectes qui en sont issues, sont exemplaires à ce titre.

Ces quelques exemples, auxquels il faudrait bien sûr ajouter le domaine des expositions temporaires dans lesquelles on expérimente un regard diachronique et interdisciplinaire mettant en perspective le contemporain - "Musiciens des rues de Paris", partant des musiciens du métro pour remonter au XVI^{ème} siècle (Florence GETREAU), en est une excellente démonstration, de même que l'actuelle présentation des "Coursiers de Saint-Eloi" (Marie-France GUEUSQUIN et Jacqueline CHRISTOPHE) - soulignent, je pense, l'intérêt pour un musée de société ou de civilisation, termes qui tendent à se substituer justement à ceux d'ATP ou de folklore, à travailler sur le contemporain.

Michel Colardelle

(1) COLARDELLE M., FOISSEY C. et LABRIE E. de (dir.), "Réinventer un musée: le Musée national des arts et traditions populaires-Centre d'ethnologie française", Paris, MNATP-Ecole du Louvre, 1999

Actions Passions



Maps
Ouvertes



Rencontre des 3 Ateliers août 2000 à Volgograd : composition à trois.

" C'est mieux de voir de ses propres yeux la Russie ! ".

Cette remarque d'un lycéen dit notre projet, elle dit que nous avons avancé sur la rencontre des cultures : ils ont découvert la Russie, appréciant l'hospitalité des russes, leur courtoisie, leur culture, leur ouverture. La visite du mémorial de Volgograd - ex-Stalingrad - les a beaucoup impressionnés, les a obligés à faire le détour par leur histoire et obligés à réviser leur image de ce grand pays lointain et inconnu, à transformer cette image de pays pauvre et froid en une image de pays chaleureux où on sait bien vivre. Rien n'est surfait dans ces impressions : il y a l'expression du rapprochement des cultures.

De la Rencontre des 3 Ateliers, il faut rappeler que c'est une rencontre artistique entre trois ateliers d'expression artistique, initiée par l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse : les russes pratiquent une danse moderne d'expression, les allemands la musique rythm and blues, les français le théâtre. Le projet commun qui liait les trois groupes étaient de raconter le siècle nouveau qui s'ouvre à nous. Cette rencontre a débuté par la présentation de ces créations et s'est terminée par un " art-café " où chacun a pu montrer ses qualités artistiques avec la spontanéité et le plaisir de la fête.

Dans ce projet interculturel c'est la démarche créative qui m'intéresse : qu'est ce qui motive les jeunes à travailler, qu'est ce qui nous détermine nous professeurs et artistes à porter un tel projet, car il nécessite un engagement fort de la part de chacun de nous ?

Pour réponse des lycéens, je m'appuierai sur leur enthousiasme, leur plaisir de jouer, de présenter leur travail, d'aller au bout de leur engagement, le plaisir tout simplement que l'on retrouve lorsque les ateliers se constituent pendant la rencontre, où

comédiens, danseurs et musiciens mêlent leurs savoir-faire.

De la part des professeurs et des artistes, il y a une réelle volonté de provoquer la rencontre, le croisement de cultures, et de créer les conditions de l'appropriation de ces cultures, et l'apprentissage de la tolérance - peut-être peut-on parler d'école politique, et rappeler que l'école en produit très peu-. Nos motivations ne sont pas explicites : nous avons autour de quarante-cinquante ans, il y a les marques de la deuxième guerre qui ne cessent de nous interroger (Stalingrad nous le rappelle), il y a le grand projet soviétique qui nous a fait rêver ou en tout cas réfléchir quand nous avions vingt ans, il y a le bouleversement qui s'est emparé de la Russie, et la plonge dans le désordre actuel, il y a que nous sommes obligés de réfléchir à ce que l'histoire nous rappelle. Les jeunes français et allemands n'ont pas la conscience globale de cette histoire, mais ils ont découvert un pays, en dehors de toute démarche touristique, dans la rencontre seule avec des gens et une culture, alors souhaitons qu'ils puiseront dans cette expérience particulière. Ce qui nous est commun à nous organisateurs et à eux jeunes, c'est l'attachement que la rencontre a produit, c'est cette expérience de la relation humaine à travers les torrents d'affection et de sentiments exprimés par les russes, qui nous obligent à sortir de notre réserve, nous français, et allemands.

A l'issue de cette deuxième rencontre - 1996 et 97, 1999 et 2000 - nous avons apprécié les acquis de ces échanges : notre proximité, la confiance qui nous lie et quelque chose de l'ordre de la familiarité ; du côté des jeunes, c'est la curiosité, le plaisir de se retrouver, le désir de se revoir encore.

Et l'artistique, comment a-t'il progressé ? Je me suis demandée si la qualité de notre fonctionnement pen-

dant cet échange n'avait pas mis en sommeil une part de l'enjeu artistique. Je ne saurais pas vraiment l'affirmer, je sais seulement que la dynamique d'un groupe aussi hétérogène est fragile, qu'il est nécessaire de sans cesse réaffirmer les objectifs, de repréciser les enjeux, de ne pas perdre le fil qui nous lie et nous constitue. Nous savions aussi que l'expérience sous cette forme allait cesser, alors nous avons peaufiné la réalisation et nous avons peu expérimenté de terrains nouveaux.

Le résultat est là, il est accompli.

J'extraierai de la rencontre de cet été, ce qui en est le fondement : la dimension triennale : à deux on échange, à trois on construit une équipe, on compose. La force de ce travail naît de cette construction, et par la rencontre artistique nous avons trouvé un langage commun. Cette expérience n'a rien de modélisable : l'enseignement que nous pouvons extraire réside dans l'analyse de la dynamique qui se crée lors de ce type de rencontre, cela est reproductible et c'est l'artistique qui l'a permis.

Martine Alibert, Professeur d'éducation socio-culturelle LEGTA de Saint Genis-Laval



L'art aux champs 3 : le bilan

Doris Prêcheur

Disons que je vais tenter de faire le point d'une démarche amorcée voilà 18 mois, qui évolue sans cesse. Pas de pause dans la quête, ou les quêtes constantes (financières, presse, élèves...) pour l'Art aux champs. Je vous rappelle que l'aventure a commencé avec un budget quasi inexistant (en octobre 99 j'étais incapable de dire aux 7 artistes invités le nombre de bourses à la création disponibles, entre autre règle du jeu).

Le parcours et les œuvres mises en place :

Au 1er Octobre 2000, 4 œuvres ont été installées :

- " Images et Labourages " de F. Davin, que la moisson 2000 a effacé mais qui est gravée dans bien des mémoires.
- " Loup-y-es-tu ? " de K. Louineau
- " Le fossé " de P. Cusse
- " Mme La Nied " de N. Plassat

Ces œuvres sont toujours visibles et vont être rejointes d'ici fin Novembre par une œuvre de D. Xenakis et un travail des élèves de l'atelier Art Plastique encadré par F. Davin (les finances ont été trouvées tardivement). Soit pour 2000, 6 œuvres in situ.

Les finances : le nerf de la guerre

Chaque œuvre a fait l'objet d'une bourse à la création (8000 F par artiste) l'atelier Art Plastique bénéficie quant à lui d'un financement DRAC (10000 F par artiste) et d'un PAE (4000 F pour les matériaux).

Il m'a fallu batailler dur, au coup par coup car une fois les partenariats trouvés pour financer les artistes, j'ai passé beaucoup de temps à guetter les occasions de subventions et à trouver quelques sous supplémentaires.

Un dossier Eco Pass avec l'Agence Régionale pour l'Environnement en Lorraine (28400 F), un dossier Sogenal refusé mais 3000 F accordés par la Caisse d'Épargne (des bouts de ficelles, des refus mais au bout du compte 135000 F).

Pour les matériaux nécessaires : l'annuaire et ses pages jaunes, des coups de téléphone, des fax, des relances... De nombreux refus et heureusement des chefs d'entreprises intrigués, amusés parfois, intéressés par la démarche et qui disent : " OK ", alors que je ne pouvais pas leur montrer grand chose (aucun recul ; 150 affiches prévues, la presse ? impossible d'évaluer quelques retombées que ce soient...).

Bois Service (Pinault Matériaux) fournit

le bois nécessaire, Terca (une fabrique en région parisienne) fournit et livre les briques de Vaugirard, Karm (agencement de magasins) offre les 3 miroirs. Négociations serrées pour le reste des matériaux (que je n'ai pas pu négocier en partenariat), de façon à réduire au maximum les coûts. Dans l'enthousiasme du départ je n'avais pas prévu les matériaux, et lors du choix des projets nous n'avions pas souhaité nous mettre de freins au niveau coûts, pour ne pas passer à côté d'installations intéressantes.

Heureusement que JL.Pajaud (Proviseur) et F. Griffaton (Responsable d'exploitation) me disaient : " on a dit qu'on le ferait, on le fait ! " Enfin par fierté et parce qu'il y allait de mon " honneur " de prof d'ESC " sérieuse et carrée ", j'ai lutté et je n'ai pas toujours bien dormi, il y a eu des périodes de doute, de stress. L'hiver a été chargé, mes 14h de cours hebdomadaire, les 8h d'animation au sein de l'établissement cumulées avec l'intendance, le relationnel, les démarches : partenariat, presse, les matériaux qui ne sont pas livrés à temps... et j'en oublie déjà. Bref environ 200h de travail sur l'année (y compris pendant les vacances) un travail nouveau et très différent pour boucler un budget glo-



Lors du vernissage, devant " loup y es tu ", Mmes Prêcheur et Louineau et Mrs Delisle et Masson

bal de 135000 F (95000 F trouvé hors LEGTA, 23000 F provenant de l'établissement 18000 F de participation de l'exploitation).

Les retombées : les élèves, le public, la presse ...

Les élèves et le personnel :

Les rencontres et les échanges ont été nombreux et riches. De forte intensité parfois, avec des aux revoir " déchirures ". L'art contemporain découvert sous cette forme a provoqué de nombreuses réactions négatives ou positives, peu sont restés indifférents.

Rares sont ceux qui ont rejetés, en tout cas pour les élèves de classes directement impliquées (2nde générale, 1ère et Terminal Bac Pro, 1ère et Terminale STAE).

Aux niveau des adultes, il y a bien entendu toujours quelques irréductibles, qui n'ont pas vu, ceux qui souhaitent ceci ou cela... Ou paradoxe pour de l'art en paysage (souvent relativement éphémère) il y a ceux qui souhaitent qu'on refasse " l'Alpha et l'Omega " !!!

Le public :

Difficile à évaluer car l'entrée est libre, des travaux au sein de l'établissement ont perturbé le balisage du

parcours. Mais on a vu des familles se promener. On a entendu des gens en parler. Il y a tous ces automobilistes qui ont vu " l'alpha et l'omega " (Images et Labourages " en empruntant la RN3 et qui se sont demandés ce que faisait le paysan dans sa parcelle.

La presse :

Toujours difficile à bouger, à déplacer. Mais quand un journaliste repart en disant " c'est 2 pages du magazine qu'il faut que je négocie au rédacteur en chef ! ", on a tendance à se dire " Bingo ! ".

Ténacité et persévérance font que pour une première, le bilan est plutôt positif :

- 3 passages aux Régionales de France 3
- 2 fois la Une du Républicain Lorrain
- Télérama n°2637, Paysages actualités, la presse professionnelle, 2 pages dans Passion Grand Est,....

Une exposition (3 semaines) dans le cadre des Forums de la FNAC à Metz (les 12 photos noir et blanc sont le travail de 3 étudiantes des Beaux Arts à qui j'ai confié un des suivis, car je commençais à saturer, les matières premières (papiers, pellicules, produits...) sont un partenariat avec un magasin de photo à Metz (Photo Palace)

Et puis il y a eu la labélisation " Patrimoine Rural " dans le cadre de la mission 2000 en France.

Voilà en résumé, un an de travail, d'efforts, de doutes récompensés largement par l'intérêt des élèves, les liens qui se sont tissés, la richesse des instants et des émotions partagés.

Le travail n'est pas terminé, la classe de Terminale Bac Pro doit encore faire " sa production MG4 ", des documentaires sur la mise en place des œuvres (suite à un suivi photo des élèves objectif image). L'action est reprise par l'équipe technique lorsqu'elle parle de Développement Durable.

Mais, et je pense que vous l'aviez deviné, le 25 et 26 Octobre nous accueillons 6 nouveaux artistes pour recommencer (je ne sais pas où j'en suis pour le budget 2001.) J'ai tout à faire ou à refaire. Mais quand on aime ...

Peut-être l'an prochain pour tenter de vous faire vivre et partager avec nous l'aventure de *l'Art aux champs*.

Doris Prêcheur, Professeur d'Education Culturelle, LEGTA de Courcelles-Chaussy



»» Petits bourgeois deviendront grands !

Les Bourgeois évoquent pour le commun des mortels le renouveau et la fin de l'hiver, ils sont synonymes en Région Centre de réveil musical : en effet le Festival des Bourgeois, rencontres des groupes musicaux des lycées agricoles de la Région Centre, a lieu chaque année dans un établissement différent.

Le 29 mars 2000, c'est le LPA d'Amboise qui accueillait la IVème édition du Festival dans la salle des fêtes de la Croix en Touraine.

Neuf groupes des lycées agricoles de Vendôme, Tours-Fondettes, Montargis, Châteauroux, Bourges et Amboise ont répondu présent à l'invitation de quatre élèves de Terminale BEPA, qui, dans le cadre d'un Projet d'Utilité Sociale (P.U.S.), avaient choisi d'organiser l'événement, en relation étroite avec le Réseau Centr'Acteurs (réseau des Enseignants-Animateurs en Education Socio Culturelle de la Région Centre).

Ces apprentis-producteurs ont pris leur tâche à bras le corps avec enthousiasme : ils ont dû, en respectant un cahier des charges rigoureux, négocier avec des partenaires privés et institutionnels :

- Mise à disposition à tarif préférentiel de la salle des fêtes de la Croix en Touraine, petite commune située à une dizaine de kilomètres du LPA Amboise.

- Demande de devis et choix d'un sonorisateur et éclairagiste professionnel.

- Demande d'élaboration d'un buffet froid par les cuisiniers de l'établissement et servi à la salle des fêtes pour les musiciens et accompagnateurs à l'issue du festival

(120 personnes).

- Réalisation d'un dossier de presse et contact avec les médias locaux (Nouvelle République du Centre Ouest, Radio France Tours, France 3 Tours, M 6 Tours, TF 1 Tours - ces dernières n'ont pas donné suite-).

- Constitution d'un jury d'horizons divers aux compétences musicales reconnues.

Un P.A.E. régional a été élaboré par l'enseignant d'E.S.C. afin d'équilibrer un budget conséquent (30 000 francs).

Les groupes se sont produits devant 250 spectateurs (la salle était comble !), chacun présentant deux titres, reprises ou créations dans des styles très divers (percussions-djembé, rock français, rap, chanson française, reggae). C'est le groupe GINKOBA, du LEGTA Tours-Fondettes, qui a été déclaré par le jury meilleure formation du IVème Festival des Bourgeois. Ils auront la charge d'organiser la Vème édition à Fondettes le 28 mars 2001 !

Notre festival grandit. Si l'aspect rencontres, échanges nous paraît toujours incontournable - nos élèves viennent se confronter aux autres -, il nous semble également important que cette journée

soit l'occasion pour les musiciens de progresser. Un travail en atelier par instrument, encadré par des musiciens professionnels, est à l'étude pour l'édition 2001 ainsi qu'un spectacle de qualité professionnelle pour clore le festival.

Oui, décidément, petits Bourgeois deviendront grands !

Sylvestre GREMY
Enseignant ESC
stagiaire au LEGTA de Vendôme

Lycéen reporter :

Le Lycée Professionnel Agricole d'Orthez a été récompensé par le jury de la Fondation pour l'Education à l'Environnement en Europe pour sa production exceptionnelle et variée, des enquêtes nombreuses... Quelle surprise pour la classe de Terminale Bac Pro qui s'apprêtait à passer les épreuves écrites ! Mais voilà comment tout ça a commencé...

Le LPA d'Orthez : meilleure équipe de reportage primée pour sa production exceptionnelle et variée, des enquêtes nombreuses... Quelle surprise pour la classe de Terminale Bac Pro qui s'apprêtait à passer les épreuves écrites ! Mais voilà comment tout ça a commencé...

Jeunes reporters pour l'Environnement, c'est quoi?

" Jeunes Reporters pour l'Environnement " est une campagne d'éducation à l'environnement destinée aux lycéens d'Europe.

Dans la peau de journalistes de terrain et encadrés par des enseignants, les lycéens réalisent des enquêtes sur une problématique liée à leur environnement local. Ils rédigent ensuite des articles rendant compte de leurs recherches.

Un premier niveau d'action invite les jeunes à réaliser des articles en français sur leur environnement direct ; le second niveau les encourage à rédiger leurs résultats d'enquête en anglais en intégrant des données comparatives des différents pays d'Europe.

La Fondation pour l'Education à l'Environnement en Europe met à la disposition des étudiants une agence de presse virtuelle sur Internet. Celle-ci offre aux apprentis journalistes une première publication et surtout l'occasion d'échanger des informations avec leurs homologues européens par le biais de forums de discussion. La Fondation pour l'Education à l'Environnement en Europe fournit également un ensemble de supports pédagogiques visant à orienter le travail des enseignants.

La recette du succès...

Réussir la conduite d'un projet Jeunes Reporters pour l'Environnement n'est pas une démarche simple... Le rôle de l'enseignant pilote est très important : organisation et bonne gestion du temps sont nécessaires.

Au Lycée Professionnel Agricole d'Orthez (64), on a participé à la campagne pour la première fois l'année dernière et on a obtenu de très bons résultats auprès des élèves. La classe de Terminale Bac Pro a reçu le prix de la meilleure équipe de reportage au jury français.

... la pluridisciplinarité !

Ce projet s'est échelonné sur 6 mois, du 8 novembre au 17 avril. Le temps consacré hebdomadairement était de 2 heures (1 heure en classe entière d'apport de connaissances et 1 heure de

suivi individualisé des 6 groupes. A cela, il faut rajouter la semaine d'étude de milieu, phase cruciale pour le lancement de l'enquête permettant aux lycéens de prendre des contacts avec les partenaires de leur environnement local.

Pourtant, il convient de constater que le système scolaire bloque souvent du fait de la gestion du temps. La principale contrainte a été de faire cadrer la disponibilité des professionnels avec celle des lycéens.

En amont, chaque groupe s'est documenté : réalisation, d'un dossier documentaire permettant de cerner le thème d'étude.

À partir du support documentaire, chaque groupe a défini sa problématique et ébauché son parcours d'enquête par une liste de contacts potentiels à établir.

La restitution orale s'est faite au cours d'une séance de pluridisciplinarité rassemblant les professeurs d'économie, d'écologie, de langue, la documentaliste, l'enseignant des nouvelles technologies, et moi même. Chacun des groupes a dû justifier le choix de son thème et argumenter en sa faveur. L'équipe pédagogique présente a alors validé la pertinence de la problématique. Il ne restait plus à chaque groupe qu'à préparer ses outils d'investigations dont questionnaires et entretiens furent les plus utilisés. Quant à l'enquête sur le terrain, ce fut un véritable temps fort de cette année scolaire !

JRE, avant tout le déficit d'une classe...

Toute la phase préalable à l'enquête fut une véritable partie de plaisir pour laquelle chacun s'est totalement investi. C'était en quelque sorte un pari pour cette classe que de mettre en place cette enquête. Par contre, le retour fut plus laborieux... Dépouiller les informations collectées, réaliser des synthèses écrites et les expédier aux personnes interrogées pour s'assurer de la compréhension sans interprétation... Pour des lycéens, c'est nettement moins attractif. Toutefois, l'intérêt fut relancé par la rencontre du journaliste de l'Eclair qui leur a expliqué la technique l'écrit journalistique et leur a donné le " mode d'emploi " pour transformer leur synthèse en véritable article de presse.

Au vu du travail réalisé, qui a fait l'objet d'une évaluation (ne perdons pas de vue la mission scolaire), il me semble que la majorité des élèves soit aujourd'hui

d'avantage sensibilisée à l'évolution de son environnement et aux difficultés d'en préserver l'équilibre.

Cette pédagogie de projet a également contribué à l'émergence de valeurs comme la solidarité ou la responsabilité, des compétences essentielles pour l'avenir personnel et professionnel de ces élèves : travail en équipe, communication, sens des responsabilités, capacité à décrypter les informations et utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication...

... et le soutien de partenaires de terrain.

Au cours de 5 jours sur le terrain, les élèves ont pu réaliser des rencontres capitales :

> Monsieur Faret de l'écomusée de la mer de Capbreton.

> Monsieur Bernard Lupuyau, ostréiculteur à Hossegor.

> Cati Cail de la Réserve naturelle de l'étang noir.

> M. Iban Chorhy et Mme Stéphanie Mansanares de La Lyonnaise des eaux d'Hossegor.

> M. Castéra, écologue, à Vieux Boucau.

> M. Chauchoy, maison forestière du Musée à Seignosse (ONF de Dax).

L'accueil qu'ils nous ont réservé fut très cordial. Quant aux cartes de presse JRE, elles permirent de crédibiliser le réalisme du travail !

La publication, la reconnaissance du travail accompli.

Les productions de groupe ont fait l'objet de deux publications à diffusion limitée.

Chacune des publications a fait l'objet d'une diffusion interne à l'établissement ainsi qu'auprès de nos différents interlocuteurs et partenaires. La journée porte ouverte du lycée fut l'occasion de présenter ce travail aux familles présentes. De plus, les publications ont été présentées au Salon des formations à l'environnement qui s'est tenu à Biron (64).

Quant à l'utilisation d'une publication extérieure, la classe est passée dans Sud-Ouest, quotidien régional, lors de sa visite à l'exploitation ostréicole de M. Lupuyau.

Ce type de projet se raisonne en trois temps : un temps pour réfléchir et définir la stratégie la plus adaptée, un temps pour agir et collecter les informations. Et, il y a enfin, un temps pour restituer

ABCédulaire pour un partenariat



DELTA PHOT jean claude Berland

Annie Burguet, professeur d'ESC au lycée agricole de Limoges, et Nadine Chausse, chargée des relations publiques au Festival International des Théâtres Francophones en Limousin, confrontent leurs points de vue sur le partenariat institué entre les deux structures depuis 1984.

Ce partenariat est exemplaire à plusieurs égards : sa durée (plus de 15 ans), la qualité et la variété des actions entreprises en commun, l'exigence de la réflexion sur la médiation artistique et culturelle, et les retombées sur le réseau des établissements du Limousin.

Nous leur avons proposé, dans une conversation ouverte, non pas de faire un bilan de cette collaboration, mais de pointer ce qui, selon elles, peut – ou non – favoriser ce dialogue fructueux mais fragile entre un établissement scolaire et une structure comme le Festival.

Annie Burguet :

La collaboration du lycée agricole avec le Festival est une vieille histoire, et, de notre point de vue, c'est une collaboration réussie, pour tout un ensemble de raisons. D'abord parce que nous travaillons de façon complémentaire, que nous avons pris l'habitude de nous rencontrer fréquemment, tout au long de l'année, et que nous nous concertons pour prendre en compte les contraintes et les exigences des uns et des autres. Et ça n'a été possible que parce que nous en avons la volonté...

Nadine Chausse :

... et que nous l'avons inscrite dans une convention de jumelage LEGTA/FIFL, avec deux axes : Théâtres et Ecriture, d'une part, Coopération Internationale de l'autre. Le fait de travailler toute l'année est effectivement important. Nous avons trouvé un vrai partenaire : l'établissement organise avec nous des rencontres avec les artistes, des ateliers, des stages, des expériences, accueille des compagnies et des spectacles, des classes culturelles... tout le contraire d'actions ponctuelles et sans lendemain.

Annie Burguet :

De notre côté, le partenariat est essentiel si l'on veut mettre en œuvre une formation du spectateur, et faire vivre aux élèves une aventure esthétique et politique.

Pour moi, enseignante, le problème est le suivant : comment amener des élèves de 16 à 20 ans, à la fréquentation du théâtre, et au-delà des lieux culturels, en prenant appui sur le Festival ? Et en conséquence, comment créer le désir d'aller voir un spectacle que je n'ai généralement

pas vu ? L'ensemble des outils de communication élaborés par les structures culturelles est illisible pour ce public, elle nécessite un vrai travail de reformulation. Mais comment reformuler sans dénaturer ? D'autant que le théâtre contemporain ne se donne pas comme un simple récit, que l'essentiel est dans l'épaisseur de l'écriture, et de la mise en scène.

Dans le cadre des activités scolaires volontaires, il est souvent difficile de retrouver les élèves pour confronter leurs points de vue après le spectacle, de mettre en place les références ou les clefs qui vont participer de la formation du goût esthétique et du sens critique... car après le spectacle, il faut vite rentrer à l'internat ou rejoindre le domicile familial. C'est pourquoi le travail le plus efficace se fait avec les classes, puisque nous pouvons préparer et exploiter l'événement lors des cours.

Nadine Chausse :

En reliant le partenariat à la question de la formation du (jeune) spectateur, tu interrogues également le rôle de chacun dans cette formation. Qui a la légitimité de former ? L'école, la structure culturelle, les artistes ? Je crois qu'il est impossible de déléguer la totalité de cette tâche à l'un d'eux, chacun ayant des compétences spécifiques. C'est peut-être grâce au partenariat qui inscrit la relation dans le temps, lui donne un cadre reconnu par tous que par nos volontés conjointes nous parvenons à trouver des complémentarités dans cette formation. La relation que nous avons établie depuis plusieurs années nous a permis de créer un espace de réflexion, de confrontations qui a généré toutes les aventures que nous avons tentées. C'est peut-être ce que

l'on appelle tout simplement une relation de confiance. Au final la rencontre a lieu entre les artistes et les élèves mais elle a nécessité cette médiation.

Annie Burguet :

C'est vrai que nous sommes passés entre 84 et 94, de l'élève qu'on "emmène" au spectacle, à la mise en place de dispositifs nombreux et variés et à la formation des enseignants : un cheminement qui témoigne de la réflexion sur la médiation et la volonté de démultiplication. Ce qui a signifié un élargissement des relations entre le FIFL et le réseau des établissements du Limousin, l'organisation de stages nationaux de formation continue d'enseignants de disciplines différentes. Ces stages ont pour vocation de permettre aux enseignants de s'approprier le Festival, d'en faire un réel lieu de découverte et de recherche, d'aller plus loin qu'une simple approche empirique, avec rencontres d'artistes, tables-rondes, travaux d'ateliers...

Autrement dit, on joue bien cette complémentarité dont tu parles en prenant en compte tous les aspects de la médiation.

Nadine Chausse :

Ce qui fait la richesse de ce travail et sa complexité est probablement la tentative de définir la place de chacun. L'artiste et l'enseignant se retrouvent dans une construction qu'ils ne maîtrisent pas totalement et c'est peut-être dans ces incertitudes que l'élève va oser s'aventurer sur des terrains qui lui sont inconnus et donc apprendre. L'artiste ne veut pas jouer le rôle pédagogique de l'enseignant, a peur d'être instrumentalisé ; l'enseignant n'est plus seul maître à



DELTA PHOT maire laure DEVAUX

bord dans sa classe, sait que la relation sera éphémère et cela peut conduire à une réserve ou à une rigidité peu favorables à la rencontre. Ce qui se joue échappe partiellement aux protagonistes et organisateurs et il n'est pas rare de voir un artiste surpris par ce qu'il vient de découvrir de son art à travers le regard des élèves. De la même façon des élèves montrent un aspect d'eux-mêmes totalement inconnu de leur enseignants. Notre rôle de médiateur est peut-être de donner des points d'ancrage suffisamment forts pour que chacun puisse inventer sa place dans la relation.

Annie Burguet :

C'est pourquoi dans ces stages nous avons toujours mis en avant les différentes formes pédagogiques qui pouvaient être construites autour du Festival : rencontre d'auteurs, de comédiens, études de textes d'auteurs contemporains, exploitation de ces textes en expression dramatique, analyse critique de spectacles... Et ça marche : on installe avec le monde artistique des relations plus claires, et on a vu, à la suite de ces stages, de nombreuses classes culturelles se développer autour du Festival. Aux Vaseix, peu à peu, l'établissement s'est mis à vivre avec le Festival : tous les personnels sont destinataires des informations, beaucoup parmi eux (enseignants, administratifs, ou Atoss) conviennent de la légitimité de la démarche, y participent concrètement (accueil, travaux pluridisciplinaires) ou font preuve de souplesse pour faciliter les sorties d'élèves (regroupement d'heures). De mon côté, dans la mise en œuvre de ma discipline mais aussi du projet culturel mis en place avec mes collègues d'ESC, nous travaillons à mettre en cohérence les projets de classe avec le Festival, et à ouvrir au maximum la vie associative sur votre programmation.

Nadine Chausse :

Là nous avons à jouer pleinement notre rôle d'accueil, de mise en relation afin de permettre la concrétisation des projets qui sont nés de notre travail commun. Les tarifs réservés aux scolaires vont dans ce sens et

sont inchangés depuis une dizaine d'années.

Annie Burguet :

En plus, l'association des élèves du lycée prend en charge la moitié du tarif : les spectacles sont ainsi à la portée de tous et la proximité du Festival nous en facilite l'accès. En revanche, si l'on veut faire une diffusion dans les autres établissements et le milieu rural, force est de constater que vos tarifs pourtant raisonnables sont hors de notre portée, compte tenu qu'il faut soit prévoir déplacements et hébergement des groupes scolaires s'ils viennent à Limoges, soit décentraliser et acheter les spectacles et animations en région. Les crédits régionaux actuellement versés au réseau sont en nette régression. La situation me préoccupe, tout particulièrement cette année ; nos partenaires, qu'ils soient de la DRAC ou du Conseil Régional, finiront par se poser des questions, malgré les relations de confiance établies avec le temps et il en a fallu de l'opiniâtreté et du militantisme, pour construire ces relations ! tout peu basculer très vite : la crédibilité de l'enseignement agricole, comme l'efficacité de nos actions. Sans doute ne mesure-t-on pas à quel point tout ce que nous avons construit dans cette longue collaboration reste fragile et vulnérable.

Interview de Joël N.Toreau

Une longue collaboration

Le partenariat avec le festival se développe depuis plus de quinze ans selon plusieurs axes. Quelques actions pour illustrer cette collaboration :

La formation du spectateur :

- Classes culturelles des Lycées agricoles de Brie-Comte-Robert et de Limoges Les Vaseix, 2 classes ont suivi les activités du Festival du 21 au 25 septembre 1995, rencontres avec les artistes du Festival et Armand Gatti.

- Lycée agricole de Limoges-Les Vaseix : rencontre avec Koulsy Lamko, auteur de " Tout bas... si bas ". Rencontre entre M'Hamed Benguettaf et une classe de " tourisme rural " à propos du spectacle " La Répétition".

Les ateliers

- Brèves d'Ailleurs (d'octobre 96 à mai 97)

La Maison du geste et de l'image (Paris) a passé dix commandes d'écriture de textes dramatiques pour ateliers-théâtre à 10 auteurs francophones.

En Limousin, trois Lycées participent à cette action et présenteront leur travail en mai 1997 à Paris.

Création : dans ce cadre, l'atelier théâtre du Lycée agricole des Vaseix a créé " Le puits " de Jean Luc Raharimanana (Madagascar), sous la direction de Denis Lepage (Compagnie Paroles). La classe a rencontré l'auteur à plusieurs reprises avant de présenter son travail au Théâtre Paris-Villette dans le cadre des journées de la Maison du Geste et de l'Image, réunissant la vingtaine d'ateliers participant à " Brèves d'Ailleurs ". D'autres présentations ont eu lieu en Limousin et les Lycées Limosin (classe A3 de Limoges) et Fénelon (classe A3 de Paris) se sont retrouvés au 14ème Festival.

Après s'être rencontrées dans le cadre de "Brèves d'Ailleurs", ces deux classes ont présenté leur travail sur le texte de Serge Kribus " Comment s'en servir ?

" au LEGTA des Vaseix (en présence des stagiaires " Vivre le festival et se former ")

- Lycée Les Vaseix (1996) : dans le cadre des Journées nationales de coopération internationale, lecture scénique de " Tout bas...si bas ", de Koulsy Lamko, à la suite d'un atelier dirigé par la Compagnie Origamini et Koulsy Lamko.

- Atelier d'écriture sur le thème du multilinguisme, avec Filip Forgeau et la classe de Terminale BTA CS (2000). Mohammed Kacimi a coordonné cette opération pour le Festival : extraits de textes dans la presse, édition d'un livret, de sets pour les restaurant du chapiteau, textes " taggés " sur les palissades...

ABCédulaire

Artiste	A	Accueil
Bain culturel	B	Bonheur
Choix Création Contrat	C	Construction
Désir	D	Documentation
Elève - Expression - Echange	E	Engagement
Festival	F	Foisonnement
Groupe	G	Garantie (à combiner avec le Risque)
Harmonie	H	Horaires
Inventer - Idée	I	Invention
Jouer - Joie - Jumelage	J	Jauge
La « Kata », ça arrive !	K	Kilomètres (pour aller au théâtre)
Livre	L	Lire (le texte de théâtre)
Monnaie (il en faut !) - Magie	M	Malentendu
Négociateur - le théâtre comme Nourriture	N	Non
Objectifs - Oeuvre	O	Organisation
Partenariat - Politique	P	Préparation
Qualité	Q	Qualité
Relation - Risque	R	Rencontres
Sens - Savoir - Solidarité - Spectacle	S	Surprise
Temps - Théâtre	T	Tarif
Universalité - Utopie	U	Unique
Valeurs	V	Validité
Travail	W	Travail
Xén (étrange - étranger)	X	"Interdit au moins de..."
Les Yeux ouverts	Y	
un Zeste d'humour	Z	Zôê (vie)
Côté lycée agricole		Côté Festival

La formation des enseignants

- Trois stages nationaux ont été organisés : " Théâtres francophones et médiation " pour 15 enseignants de Lycées agricoles en 1994. Animé par Emile Lansman (éditeur et formateur, Communauté Francophone de Belgique), assisté de Jacques Bury. " Vivre le Festival et se former " en 1995 pour 15 enseignants de Lycées agricoles. Animé par Robert Angebaud, metteur en scène, comédien, et formateur (France), " Vivre le Festival et se former " pour 16 enseignants des Lycées Agricoles. Animé par Denise Schröpfer (metteur en scène, comédienne, universitaire).

-Des rencontres régionales du réseau des enseignants en ESC avec le festival.

Accueil de spectacles en établissement, avec par exemple :

- Diffusion de spectacles en réseaux : " Le Marché aux paroles " par le groupe Tuchenn au LEGTA Les Vaseix, au Foyer rural de Verneuil sur Vienne, et ASMA Les Vaseix. en 1998

-Dans le prolongement de l'action initiée par l'ANRAT en mai 98 le Festival

a proposé quatre " Levers de rideaux ", moments de théâtre avant les spectacles conçus par les élèves et les artistes affirmant l'existence de liens forts entre le théâtre et l'éducation. Avec une classe du Lycée agricole des Vaseix : en prélude à une représentation de " Lettre au directeur du théâtre " et de " A la gauche de Dieu ", mise en jeu d'un montage de textes sur le théâtre de M'hamed Benguettaf et Eugène Durif proposé par les auteurs et travaillé avec Eugène Durif et Annie Burguet.

- Diffusion de spectacles en réseaux : " A vous la nuit " par la compagnie Guimba National - Mali, au LEPA et dans la commune de Naves. " Blou " , groupe de musique d'Acadie, au LEGTA de Neuvic. " Atakoun " au LEGTA de Naves en 1999.

Coopération internationale

Ces échanges amenés par le festival et développés dans l'établissement permettent la naissance d'un projet de coopération avec le Burkina Faso depuis 1987 :

- Club UNESCO de l'établissement
- Option Education et développement

- Echanges lycéens-étudiants, mais aussi stagiaires du CFPPA des Vaseix avec le CFA de Matourkou, puis le CFA de Kamboincé, le GDA de Kamboincé et le village de Donsé (ASK de Donsé).

Si peu que ce soit...

Cornelia et Olivier Taffin



Proposer des ateliers de création et de réflexion dans les lycées agricoles de Champagne-Ardenne, tel est l'objectif général que Champ'Art, section culturelle du CRIPT Champagne-Ardenne, s'est fixé dans le cadre de la convention DRAC/DRAF. Parmi tous les domaines d'expression artistique, l'écriture se rapproche le plus des habitudes scolaires. Paradoxalement, c'est peut-être là que se cristallisent les plus grandes difficultés, tant les élèves se trouvent déstabilisés dans leurs habitudes d'apprenant-récepteur. Face à ce constat, l'écrivain intervenant doit faire preuve de détermination et de patience pour que les jeunes puissent vaincre l'appréhension de la page blanche, et prendre plaisir dans l'utilisation de la langue écrite.

Cornélia et Olivier Taffin vivent au quotidien le statut d'artistes en milieu rural ; c'est logiquement qu'ils ont été amenés à intervenir dans les lycées agricoles de leur département, la Haute-Marne. Trois années intenses d'écriture, de mises en valeur des écrits, et ce témoignage sur les finalités et les méthodes appliquées dans ces ateliers. Intervenir une année dans un lycée agricole, cela s'appelle " faire une expérience " et cela peut permettre

quelques réflexions intéressantes et bien étayées.

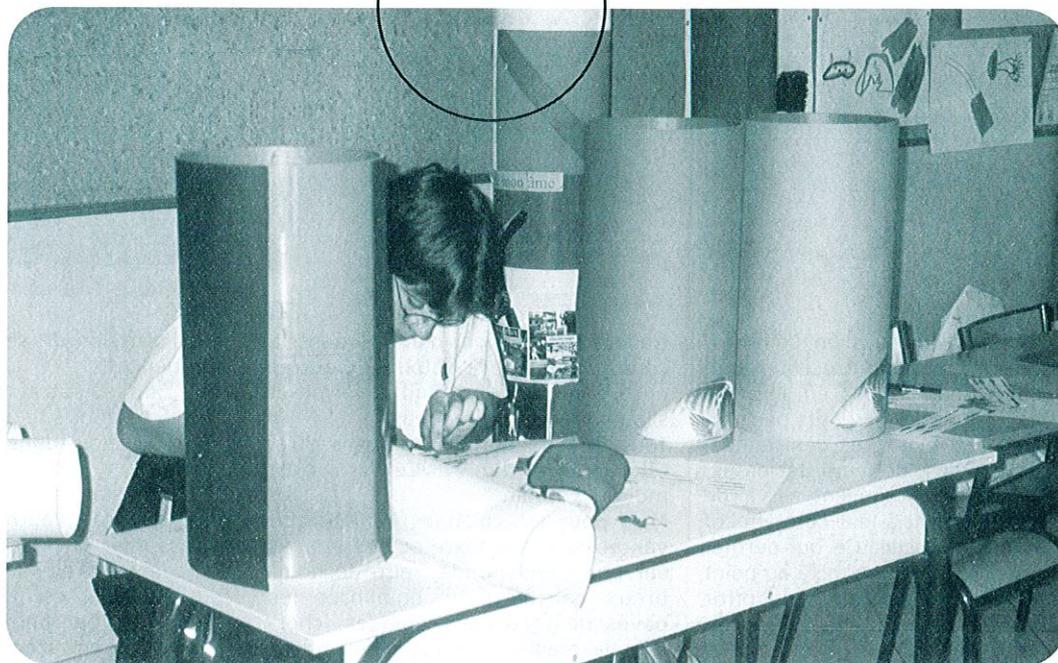
Intervenir quatre fois en deux ans dans deux lycées, cela peut se dire : " avoir de l'expérience ", et surtout, nécessairement, les réflexions ressemblent à un véritable bilan. Quatre interventions aux multiples facettes, puisque nous sommes, d'une part, auteur-metteur en scène, et, d'autre part, auteur-illustrateur. Dans tous les cas, il s'agissait de classes de troisième technologique, et une quinzaine d'élèves étaient concernés à chaque fois : A Chaumont, ce fut, en 97, 98 et 99 l'écriture de deux textes dramatiques originaux, mis en scène et représentés en fin d'année, tandis qu'à Fayl-Billot, ce fut en 98-99 l'écriture et l'illustration d'un livre par élève, et, en 99-00 l'écriture d'un texte cette fois mis en valeur et illustré par chaque élève sur une colonne.

Même si cela doit être dit avec une certaine pudeur, dans ces lycées professionnels, il faut partir d'un constat : les élèves de troisième technologique avec lesquels nous avons travaillé sont, pour la plupart en échec scolaire. Ce qui frappe toujours (et on ne s'y habitue pas!), c'est qu'ils ont renoncé au plaisir d'apprendre et que

si les professeurs leur proposent un projet sortant de l'ordinaire pour les ouvrir au monde, pour leur offrir une nouvelle chance, ils ne croient pas, eux, que ce projet changera leur rapport direct au seul apprentissage. Alors, à priori, l'intervenant extérieur est un étranger qui risque simplement de les déranger dans leurs habitudes : L'école, pour eux, est un service obligatoire, ils n'ont pas d'autre alternative que d'être là. Pour apprendre et être notés, un point c'est tout. Ils se demandent bien pourquoi deux individus de passage viendraient leur réclamer ou leur offrir autre chose... avec la bénédiction du prof !

Apparaissant comme les alliés objectifs de ce qu'ils considèrent comme une " trahison " de leur prof, ce sont dans ces premiers rapports délicats avec l'élève que nous devons puiser un élan, fixer un enjeu, contrôler notre équilibre malmené, retenir notre pouvoir rejeté.

A la frontière de deux mondes, celui de ces jeunes qui n'espèrent plus, et celui de ce prof qui lutte avec nous contre leur inertie-désespoir, les intervenants funambules que nous sommes cherchent un équilibre dans une communication qui d'abord se refuse.



Pourtant, nous avons besoin de cette rencontre avec l'élève, avec la réalité de sa différence et de son refus, de sa violence pour commencer à apprivoiser ce qu'il y a de sauvage et d'étranger en lui, en nous, entre lui et nous.

Toujours sur la corde raide, nous savons que notre force doit s'alimenter de ce contact refusé.

Ils nous regardent nous balancer sur notre fil, tout là-haut.

" Y croire ou ne pas y croire... ", telle est la question que nous nous posons et qu'ils semblent entendre... Car, justement, cette même question, ils se la posent confusément.

Ecrire un texte ? Inventer une histoire ? Dire simplement quelque chose ? Le projet paraît bien trop ambitieux pour eux : " J'ai pas d'idée. " " J'ai pas d'imagination ", entendons-nous dire dès la première séance de travail. Hélas, beaucoup de jeunes pensent que faire des efforts d'imagination, c'est " se prendre la tête ". Ils ne se doutent même pas encore que tout le monde a de l'imagination, qu'elle se cultive comme un muscle, que, sans elle, il est impossible de se projeter dans des actions, que sans elle, il ne peut y avoir de relation au monde constructive, parce que sans elle, il n'y a ni partage, ni chemin, ni trajet possible...

La nécessité pour le professeur de bien préparer le projet en en parlant aux élèves, l'effort investi de notre part, à ses côtés, pour établir à terme un rapport de sympathie, nous conduisent à présenter le travail avec précaution, sous forme de jeu. Avec un piège : Tout jeu possède ses règles.

Nous leur proposons de jouer pour le plaisir, pour le libre et le gratuit, hors compétition ! Décontenancés, c'est avec une certaine suspicion qu'ils reçoivent cette proposition. Certes, ils ne le formuleront jamais mais nous le sentons. En contradiction avec ce qu'ils ressentent intimement, présentant un rapport de force non avoué du fait même du système scolaire qui a pour but de les encourager à se normaliser pour se préparer à entrer dans le monde adulte, ils restent sur leur garde. D'autant plus qu'ils craignent l'échec : " Et si je perdais à ce jeu, est-ce que je serai capable de garder la face ? "

Alors, " tricheurs " presque démasqués que nous sommes à leurs yeux, c'est en utilisant des supports divers, photos, dessins, textes, que nous tentons de les encourager à faire de tous petits bouts de chemin, à parler, puis à écrire.

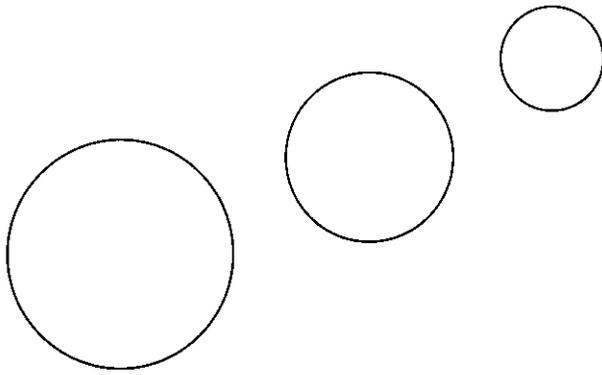
Surtout, pas question de grammaire ou d'orthographe. Du moment qu'ils

arrivent à s'exprimer et à se faire comprendre, nous sommes contents, ceci d'autant plus qu'ils sont déjà particulièrement réticents à simplement prendre la parole.

Alors, entre des jeux qui font avancer la construction et la prise de risque qui implique leur être profond, nous tentons sans cesse de dédramatiser les craintes et les faiblesses qui les retiennent de construire une base à leur liberté.

" A la façon d'un reporter dans le journal local, décrivez un événement qui s'est produit dans votre village ". En utilisant ce subterfuge d'un travail plus scolaire, ils sont semble-t-il d'avantage rassurés que lorsqu'ils doivent répondre à des questions directes comme " qu'en pensez-vous ? ".

Blessés, ils hésitent encore à emprunter les ponts que nous sommes en train d'échafauder pour eux et avec eux, entre deux rivages. L'enjeu du projet, n'est-il pas de nous faire revenir comme une force notre faiblesse commune et en sortir tous gagnants ? N'est-il pas de réussir, pour chacun, à tirer de soi quelque chose de sincère, de vrai, qui vaille vraiment la peine, pour que l'autre, en face, l'entende, le comprenne, et le partage même si c'est " l'insupportable " qui est exprimé ?



Car, au point où nous en sommes, nous n'avons pas d'autre choix que d'être ambitieux : Nous en sommes certains : les projets créatifs permettent d'être au plus près des jeunes, de leurs besoins, de leurs détresses, de leurs rêves et peuvent servir de réceptacles autant à leur côté affectif qu'à leur côté social. Ce qui permet en somme de faire une mise au point avec lui, et pourquoi pas, de lui offrir une base morale...

Même si la forme finale est toujours restée plus ou moins difficile à aboutir, même si tout au long d'une année d'intervention, la fragilité de notre statut, la méfiance permanente à l'égard d'un projet souvent mal compris nous ont quelquefois conduit à " faire du sur-place ", rien n'a pu commencer tant que cet accord tacite sur l'utilité possible de notre présence n'était pas installé.

Si nous nous sommes attardés ici sur le choc des premières interventions, sur ces " négociations ", ces mesures du territoire de chacun, c'est que le travail proprement dit n'a jamais pu commencer avant.

D'ailleurs, au fur et à mesure des années, cette période était de plus en plus courte. Notre expérience, bien sûr, mais aussi la transmission d'une classe à l'autre de l'intérêt de ces interventions à travers les résultats de l'année précédente.

Ainsi la première pièce de théâtre à Chaumont déclenchant l'admiration de tout l'établissement pour les auteurs-acteurs a largement contribué à " apprivoiser " la classe de l'année suivante beaucoup plus vite.

A Fayl-Billot, la création par chaque élève d'un livre leur a paru plus naturelle parce que l'objet livre est reconnu par tous, qu'il correspond aussi mieux à l'univers scolaire : Faire un livre, c'est savoir rédiger, présenter. Dans notre société, tout le monde a besoin de savoir faire cela, même s'il ne s'agit que d'un compte-rendu ou d'une lettre. Et puis, dans cet objet plus individuel plus facile à s'approprier, certains ont pu se valoriser à

travers l'illustration, d'autres dans la construction de l'histoire, d'autres encore ont su allier fond et forme et s'impliquer en profondeur.

Tous en étaient fiers, à juste titre. Chacun a pu dire : " Ce livre, c'est moi qui l'ai fait. "

Mais pour les colonnes l'année suivante, coller un texte et des images sur une forme ronde, faire de nombreux calculs pour équilibrer les pavés de textes et d'images, chercher la meilleure lisibilité des titres, des légendes, apporter du soin et de la réflexion à la réalisation manuelle, tracer à la règle, découper aux ciseaux ou au cutter, coller droit, sans plis ni cloque, tout cela fut beaucoup plus difficile à réaliser. Sans comprendre en quoi cet objet curieux qu'est un objet d'art pouvait les concerner, ils résistaient, pensaient qu'on voulait les manipuler, s'opposaient à l'aspect physique du travail, à mettre leur corps en mouvement et refusaient même les règles de la lisibilité.

Ils n'avaient pas vu que, plus tard, il leur faudrait apporter ce même soin à la présentation d'un dossier. Ils ont mis bien du temps à accepter l'aide des professionnels, mais lorsque chacun à son tour a compris que nous étions là justement parce qu'ils ne savent pas écrire aisément ou composer correctement une image et que nous pouvions les aider en respectant le " fond " de leur pensée, le travail de réappropriation a pu se faire.

Ils ont vu alors que nous n'étions " ni des tricheurs, ni des voleurs "... Certes un peu tard.

Toute la difficulté à s'intégrer dans la société s'est manifestée au cours de ces interventions. Nous avons dû lutter sans cesse contre cette idée préconçue dans les milieux ruraux, que " l'art ne sert à rien ".

D'autant que les parents, semble-t-il, d'après quelques échos que nous avons pu recevoir, soutiennent leurs enfants dans leur refus de se plier aux règles du jeu de la forme du projet. Une exposition de colonnes, ça ne sert à rien ! Plus jamais ils n'au-



ront l'occasion de se servir de cette expérience !

Faire du théâtre à l'école !?... N'importe quoi ! Ils ne sont pas à la maternelle ou dans une cours de récré !

Se sentir sûr de soi lorsqu'on parle, savoir regarder l'autre sans agressivité, assumer la prise de risque dans son contact avec lui... C'est pourtant tout cela qui est travaillé dans le théâtre et qui permet aux jeunes d'entrer " en scène " dans leurs propres vies.

Si peu que ce soit, les professeurs d'E.S.C. et nous-mêmes, devenant une indiscutable équipe de relais à trois têtes avons tout de même le sentiment d'une véritable réussite... possible à long terme.

Notre projet est devenu leur projet le jour de la présentation du travail au public et au-delà des " galères ", après les expositions des travaux ou les représentations de théâtre, on peut imaginer que le travail intérieur se poursuivra. Le simple fait qu'on ait voulu les " tirer vers le haut ", qu'on ait voulu croire en eux, a semble-t-il été perçu...

A suivre...

Cornelia et Olivier Taffin



Des forums d'information sur la coopération internationale et la mobilité en Europe

En avril 1998, la section Ingénierie Culturelle du CRIPTRA, avec le soutien de la cellule aménagement rural de la DRAF a créé une mission Europe dont l'objectif est essentiellement de constituer un lieu de ressources et d'animation sur les procédures européennes et la coopération internationale. L'année 2000 est celle du renouvellement de l'ensemble des procédures européennes, qu'elles soient culturelles, d'aide aux projets scolaires ou encore des politiques visant les jeunes.

Afin d'informer au mieux les jeunes de l'enseignement agricole public de la région ainsi que leur professeur, sur ces changements la mission Europe a lancé une initiative originale pour regrouper l'ensemble des acteurs de la coopération internationale et toucher directement le public cible.

Lors de cinq forums d'information, les jeunes (du BEPA au BTS) accompagnés par leurs professeurs ont pu s'informer sur des dispositifs de mobilité aussi divers que LEONARDO (programme européen pour la formation professionnelle), les aides de la région Rhône-Alpes (une des régions françaises leader - sans doute la plus généreuse - dans l'aide financière pour des stages ou des périodes de formation à l'étranger), les aides structurelles privées (organismes de placement en stage)...

La culture n'en est pas pour autant oubliée, puisque sous la forme d'ateliers préparatoires, différents concours à thématique européenne sont présentés aux classes participantes. Organisés par la région Rhône-Alpes, deux concours sont proposés aux enseignants, sur lesquels le CRIPTRA est impliqué dans la diffusion de l'information dans un premier temps.

Le concours " Un patrimoine pour l'Europe " a choisi pour thématique de sa troisième édition " L'eau et le patrimoine ". Après le patrimoine gothique en 1998 et le patrimoine fortifié en 1999, les élèves sont appelés à réfléchir sur cette thématique et à proposer au jury une réalisation (objet, plaquette, dossier...) sur un lieu de Rhône-Alpes illustrant le thème général ainsi qu'une mise en scène vidéo autour de ce lieu. En outre, ils doivent fournir une affiche illustrant un lieu puisé dans le patrimoine de l'une des régions partenaires de Rhône-Alpes .

Un second concours, dont la cible est uniquement les jeunes de l'enseignement agricole de la région est organisé par la Direction de l'Agriculture et du Tourisme du Conseil Régional. Durant l'année scolaire, " L'Europe en Herbe " (titre de ce concours) visera à faire travailler les jeunes sur des produits de leur région en les présentant dans un dossier détaillé dont ils tireront une plaquette publicitaire et à leur faire rencontrer des jeunes ayant expérimenté une mobilité européenne (sous la forme d'une entrevue filmée avec un jeune étranger en stage dans la région ou avec un jeune parti dans le cadre des Quatre moteurs).

Afin de développer les processus de mobilité et convaincre les jeunes de partir dans le cadre de leur cursus, les forums d'information - au plus près des élèves - semblaient le meilleur moyen pour leur fournir des bases sur les différentes possibilités qui sont à leur portée. Les concours de la Région demeurent un support pour transmettre cette envie de partir et connaître une première expérience à l'étranger puisque les premiers prix sont des voyages dans les régions partenaires.

Après la diffusion de l'information sur les possibilités de mobilité des jeunes, il semble aujourd'hui nécessaire d'accomplir un travail important tant au niveau régional que dans les établissements sur la préparation au voyage. Une réflexion devrait être menée sur les différences culturelles, la connaissance de l'étranger et l'éducation inter-culturelle, premiers pas vers la réussite d'un séjour à l'étranger.

I. GANDILHON

Contact :

Mission Europe CRIPT Ingénierie Culturelle Rhône-Alpes -
LEGTA de Cibeins - 01600 MISERIEUX - 04 74 08 88 25

Le multimédia au service des initiatives et du développement local

Culture et Promotion

Initiation au voyage

115 initiatives de femmes en milieu rural

Ce cédérom met en scène les expériences de femmes françaises et européennes. 115 portraits sont présentés dans un univers audiovisuel permettant un voyage. L'utilisatrice est guidée sur un parcours poétique, par le hasard des rencontres, par ses choix sur les domaines d'activités entreprises ou la nature des territoires où sont nés ces initiatives par des liens qualitatifs qui relient les personnes entre elles.

En présentant le parcours de ces 115 femmes, qui ont changé leur vie Culture et Promotion veut "sensibiliser" (c'est aussi "dire du sens avec du sensible"). Ces récits ont pour objectif de donner confiance à d'autres femmes, pour les inciter à prendre de nouvelles initiatives, les accompagner dans le changement pour vivre autrement... Ils doivent aussi inciter les différents acteurs du développement local, femmes et hommes, à regarder et à construire la société de demain.

Cet un outil conçu pour être utilisé dans un cadre pédagogique (centre de formation ou d'orientation, centre de ressources, lieu d'accueil et de conseil...). La présence d'un accompagnateur est indispensable. Il oriente les utilisatrices, il introduit la séance de travail, présente le cédérom, laisse les personnes voyager seules ou à plusieurs, mais il reste disponible pour guider, aider, conseiller à la demande.

Disponible en version Mac et PC



Les sentier du développement local

Culture et Promotion a conçu un logiciel (1) adaptable à différents territoires ruraux qui permet la mise en scène de diagnostic et de projets locaux et la mise en oeuvre de démarche participative de développement local. L'agent de développement élabore et met en scène le diagnostic et/ou le projet du territoire (l'outil lui permet de graver le cédérom de son territoire). Il les propose aux hommes et aux femmes qui y vivent. Ceux-ci s'approprient les informations, contribuent à leur évolution, prennent positions, transmettent leurs contributions en temps réel et consultent les contributions des autres participants.



(1) logiciel interactif multimédia sur CD Rom (PC) et liaison Internet

Ces deux cédéroms sont disponibles à Culture et Promotion, 28 rue Godefroy Cavaignac 75011 Paris
Tel : 01 40 09 68 10/fax : 01 40 09 76 38/ E.mail : culture.promotion@globenet.org

“Apprendre à lire les images en mouvement”

Jean-Paul Achard

C'est le titre du coffret pédagogique coproduit par l'association "Sauve Qui Peut le Court Métrage" (les organisateurs du Festival de Clermont-Ferrand) et le CRDP d'Auvergne. Prolongement de l'action culturelle engagée par le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand en partenariat avec l'éducation, la culture et les professionnels du cinéma, ce coffret présente un certain nombre d'atouts qui en font un outil pédagogique particulièrement intéressant. Outre le fait qu'il offre un film de qualité dans son intégralité, c'est surtout à travers les outils d'analyse filmique qu'il présente le plus grand intérêt. Associer textes, dessins, voix, sons et autres extraits filmiques avec une œuvre considérée dans sa globalité, cela permet à la fois de travailler sur un film dans sa singularité tout en faisant ressortir les aspects plus généraux propres à l'analyse filmique.

Le film :

“Les pinces à linge” de Joël BRISSE - court métrage de 22 minutes - produit en 1997 - primé dans de nombreuses manifestations en France et à l'étranger (Prix SACD/Meilleure première œuvre au Festival de Clermont-Ferrand en 1998, nommé aux Césars en 1999...). Ce court métrage a rencontré un succès certain auprès du public jeune. Par son histoire (tranches de vie et premiers émois amoureux d'un collégien aveugle) et sa structure narrative, il peut être analysé et exploité sous des angles divers et variés.

Le cédérom :

- Il comprend également l'ensemble du film découpé en 11 séquences. Chacun des plans est référencé et s'accompagne d'un texte donnant un premier accès à la compréhension de l'image filmée.
- De multiples thèmes transversaux relatifs aux personnages, à leurs relations ou à certains traitements filmiques permettent d'explorer plus en avant la matière filmique et d'en approfondir l'analyse.
- Toutes les notions de base relatives aux codes cinématographiques sont abordées et illustrées par d'autres extraits de courts métrages de jeunes réalisateurs (Erick Zonka, Cédric Klapisch...)
- Une rubrique est consacrée aux aspects concrets de la production filmique : préparation, tournage et post-production. Rubrique agrémentée par les dessins de préparation de Joël Brisse, des photos de tournage...
- Différentes pistes d'analyse sont proposées. Il s'agit de montrer comment le réalisateur traduit en images et en sons, une idée, des caractères, des rapports... Cette analyse filmique est illustrée par un montage vidéo de la séquence, commentée par l'analyste et le réalisateur.
- Une partie est consacrée au travail en amont et montre comment, pour ce film, on est passé de l'idée à l'image, en passant par l'écriture, le casting, le repérage des lieux.....
- Un lexique détaillé, accessible à partir de liens hypertexte, complète cet ensemble.

Les élèves du secondaire peuvent être directement intéressés par cet outil pédagogique, tout comme les enseignants, animateurs de médiathèques, de cinémathèques, et autres acteurs culturels travaillant autour de l'image et de l'audiovisuel.

Prix et adresse :

Coffret (film + CDR) : 200 F (165 F pour les membres de l'éducation nationale et de l'enseignement agricole) + 25 F de frais de port. - libre de droits d'utilisation pour toute situation pédagogique ou culturelle.

Adresse de commande : Festival du court métrage de Clermont-Ferrand

La Jetée - 6 place Michel de l'Hospital
63058 Clermont-Ferrand Cedex 1

Commentaires :

Dans les années 70 - 80, nous avons vu passer un certain nombre de films pédagogiques consacrés à l'analyse du langage de l'image et de l'audiovisuel. Bien souvent simplificateurs et construits autour d'un vocabulaire obligé, ils ont conduit parfois à des visions figées (type grille d'analyse), frôlant parfois la caricature. Ils avaient néanmoins le mérite d'exister et de jeter les bases générales d'une démarche d'éducation à l'image.

Dans un passé plus récent c'est surtout la quasi absence de ce type de produits qui était remarquable. Il faut dire que l'évolution des théories de l'analyse de l'image, et de la sémiologie du film en particulier, incite à davantage de distance dans les énoncés de vulgarisation, d'où une certaine réserve se traduisant par une raréfaction des productions pédagogiques. Il faut donc saluer cette initiative comme un renouveau dans la volonté de développer des outils éducatifs sur l'analyse filmique. Ce renouveau réside, à mon avis, dans la juste proportion que les auteurs ont su trouver entre les dimensions analytique, culturelle et interprétative... et c'est sans doute parce que l'équipe à su réunir autour de ce projet : réalisateurs, pédagogues et analystes... que cet équilibre a pu être trouvé et que le propos a, à la fois, valeur générale tout en étant circonscrit à un objet particulier.



Jean-Paul Achard
ENESAD

» » Dire, faire contre le racisme

12 films, le racisme au quotidien

L'initiative... lutte contre le racisme

Parce que nous pouvons tous être pris en flagrant délit de rejet de l'autre et que le racisme commence là, d.f.c.r a choisi de débusquer ces instants ambigus, d'en parler, d'en débattre. C'est par l'intermédiaire d'un appel à scénarios de films courts auprès des 16/26 ans que nous avons voulu d'abord sensibiliser la jeunesse : leur donner la parole, écouter leurs idées, entendre leurs témoignages.

Le racisme est un sujet délicat. C'est pourquoi nous avons pris le parti de confier la réalisation à des cinéastes confirmés. L'intérêt du projet est de confronter les idées proposées par les jeunes à une démarche professionnelle. Cette série aborde le racisme sous des aspects différents afin de mieux l'identifier et de mieux le reconnaître.

Etre présents dans les festivals, auprès des associations antiracistes, dans le milieu scolaire afin d'interpeller, de confronter l'approche de chacun du racisme et d'en débattre : tel est le coeur de notre action.

Dire, faire contre le racisme est une association loi 1901 créée en juillet 1997, elle est à l'initiative de cette série.

Parrains de l'association

Khémaïs Chammari (ancien vice-président de la FIDH), Pierre-André Taguieff (directeur de recherche au CNRS), Chérif Khaznadar (directeur de la maison des Cultures du Monde), Didier Motchane (fondateur du CERES), Edgar Morin (directeur de recherche au CNRS), Brigitte Stephan (ancienne directrice de l'action culturelle de la FNAC), Richard Sereo (LICRA), Mouloud Aounit/Catherine Ballesterio (MRAP), Malek Boutih (SOS Racisme).

Les films

Cyrano de Vincent Lindon, *Lettre à Abou* de Emilie Deleuze, *Maman, regarde!* de Paul Boujenah, *Mohamed* de Catherine Corsini, *Pas d'histoire* de Philippe Lioret, *Petits riens* de Xavier Durringer, *Poitiers, voiture 11* de François Dupeyron et Yves Angelo, *Pimprenelle* de Yamina Benguigui, *Relou* de Fanta Régina Nacro, *Sans l'autre t'es rien* de Philippe Jullien, *Tadeus* de Jean-Pierre Lemouland et Philippe Jullien, *Le vigneron français* de Christophe Otzenberger.

Diffusion et distribution de la série

Projet "En 2000, sans autre t'es rien" en Ile-de-France : de janvier à juin 2001, projection en vidéo par l'association

Il s'agit de montrer les films dans des lieux variés et représentatifs en Ile-de-France. Les projections seront encadrées par l'association (comité de parrainage, réalisateur, auteur...), qui recueillera en vidéo les débats occasionnés par les films ; ces témoignages seront rassemblés et montés afin de transmettre leurs approches du racisme.

Interventions du même type au niveau national : à partir de septembre 2001

Ces interventions seront les mêmes que celles effectuées en Ile-de-France mais elles se feront sur commande des établissements.

Projections en 35 mm pour les scolaires en salles de cinéma : à partir de janvier 2001

L'association essaiera avec son distributeur Gébeka Films de mettre en relation les demandes des enseignants et des animateurs et les exploitants des salles de cinéma.

Cassettes vidéo VHS : à partir de septembre 2001

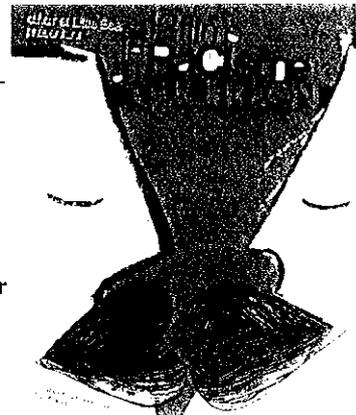
Le prix sera à définir ultérieurement. Les cassettes seront à disposition par correspondance pour toute personne ou établissement qui le souhaitera.

Contacts

Laetitia Arlix - Nancy Gille

d.f.c.r. 138, rue de Vincennes 93100 Montreuil

Tel : 01 42 87 62 72 / Fax : 01 42 87 38 97 / e-mail : dforczld@infonie.fr



>> Action socio-culturelle en chantier

J.N.Toreau

L'incrédulité aux choses grandes et belles, c'est-à-dire d'une utilité universelle, est souvent leur seule impossibilité. On commence par dire : cela est impossible, pour se dispenser de le tenter, et cela devient impossible, parce qu'on ne le tente pas.

Fourier

Parmi les " chantiers " ouverts dans le cadre de la réflexion engagée dans l'enseignement agricole, figurent les " Place et rôle de l'éducation socio-culturelle ", et " Actualiser et redéfinir la mission de participation à l'animation du milieu rural ". Enfin ! serait-on tenté de dire.

Non que l'ESC ait perdu son sens, ou que les acteurs soient en panne : mais les questions qui agitent depuis longtemps les acteurs du système d'enseignement, du local au national, n'ont jamais pu être clairement débattues ni clarifiées, et ont donc tendance à se régler au coup par coup, en fonction des engagements personnels ou des rapports de force. Dans cet état de confusion, il arrive que les concepts et les idées se brouillent, que les principes se perdent en route, que se multiplient les affirmations incantatoires des institutions ou les initiatives marginales des individus.

Dans ce débat, le réseau national Action Culturelle a pris position, en tentant de se constituer en outil de réflexion, en phase avec ce qui se joue à la fois dans le corps social et dans le monde des arts. La question de l'action socio-culturelle ne peut aujourd'hui se poser comme hier ; des schémas anciens vieillissent, d'autres s'inventent... Si, comme nous le croyons, nous assistons aujourd'hui à une " remise en question du rôle que tient l'art dans la société, et ce par un mouvement conjoint des acteurs de l'action culturelle et du monde artistique lui-même ", alors il faut en tirer les conséquences dans l'action que nous menons. Nous y reviendrons.

Écartons d'emblée deux malentendus exprimés par ici ou bien par là (par malentendus, nous entendons toute approximation, qu'elle soit naïve ou savamment entretenue), et rappelons que les professeurs d'ESC engagés dans la réflexion du réseau n'ont pas - traîtreusement - l'intention de brader les idéaux de l'éducation populaire, pas plus qu'ils ne souhaitent -sournoisement- circonscrire le champ de l'ESC à celui de l'éducation artistique. Pour le comprendre, une analyse de contexte s'impose, ne serait-ce que pour rappeler quelques évidences.

1. Le réseau s'inscrit dans le cadre de la mission d'animation rurale des établissements, et sa vocation est de s'intéresser à l'action culturelle et aux partenariats. C'est le bureau FOPDAC qui l'a encouragé, suite à la convention agriculture-culture et à la naissance de réseaux culturels régionaux soucieux de mettre en commun leurs réflexions. Dans ce cadre, le réseau national n'a pas pour mission de travailler seulement avec les professeurs d'ESC. De nombreuses réflexions ont été - et sont - conduites avec d'autres collègues des établissements (enseignants de français, de disciplines techniques ou scientifiques...). Autrement dit, si le réseau ne recoupait que l'ESC, ce serait en contradiction avec ses objectifs. Ce qu'il s'est bien gardé de faire. Mais, parce que les professeurs d'ESC sont très fortement impliqués dans l'action socio-culturelle, il est logique de les trouver en pointe dans le réseau et de les voir s'exprimer sur l'action culturelle.

2. Le réseau n'a pas vocation à parler au nom de l'ensemble des ESC ni celle de couvrir tout le champ de l'ESC. Aucun fantasme d'hégémonie donc, ni O.P.A., ni récupération... Ce qui n'empêche pas de constater qu'hors de ce réseau, pour les raisons indiquées plus haut, aucun dispositif ne relaie la réflexion des collègues et des partenaires du système sur leur

métier, ou la fonction d'animation. A une époque, le chantier ouvert sur les ALESA aurait pu permettre d'avancer sur la fonction d'animation. Où en est-on aujourd'hui?... Quant à l'opération Pygmalion " Éducation artistique et Action culturelle ", le temps a manqué pour mutualiser l'innovation, mais a permis au passage la création d'une conférence intranet. Seule aujourd'hui l'inspection d'ESC, dans le cadre de sa mission d'évaluation, fait des analyses et des propositions relatives à l'animation socio-culturelle.

3. Le réseau s'est affirmé dans son engagement avec le mouvement de l'éducation populaire, dans ce qu'il a de meilleur, en sachant pointer les errances et les dérives qui ont pu trahir l'esprit et la lettre de cet idéal (l'inspection pointe d'ailleurs régulièrement des pratiques d'actions culturelles qui dévient de leur principe). Ce point appelle deux remarques. A aucun moment on ne peut prétendre faire notre travail de pédagogue en bradant l'exigence de qualité : il ne s'agit évidemment pas d'" élitisme " ; qu'on se souvienne du mot d'ordre de Vitez, qui réclamait un " théâtre élitaire pour tous ". Par ailleurs, le réseau a toujours sollicité les collaborations avec les fédérations d'éducation populaires et le ministère de la Jeunesse et des Sports ; il suffit de relire les sommaires des dossiers de cette revue : ce lien très fort avec la " famille " de l'éducation populaire est un élément essentiel de la philosophie du réseau. Inscrire la médiation culturelle dans la médiation sociale, c'est affirmer la place du développement culturel dans les dynamiques sociales. Les incantations ne suffisent pas, les réponses toutes faites non plus, les pratiques bricolées, non structurées, et non évaluées encore moins : il faut un vrai travail de recherche qui articule réflexion et action. C'est pourquoi Champs Culturels fait régulièrement appel aux chercheurs pour aider à approfondir la réflexion, aux enseignants pour expliciter les pratiques.

4. Le réseau s'inscrit dans le cadre de la convention avec le ministère de la Culture, cadre jugé parfois comme un facteur limitant, en ce sens qu'il nous imposerait de passer sous les fourches caudines de notre partenaire. Il va de soi que nos collègues de la Culture ont, comme nous, des critères pour valider des projets, ainsi que des contraintes budgétaires, et que la convention est un lieu d'échange, non une chambre d'enregistrement. Comme dans toute démarche de concertation, la convention autorise le montage d'actions en commun, mais, d'une part, toutes les actions socio-culturelles ne relèvent pas systématiquement de la convention, d'autre part il est tout à fait possible d'agir hors de la convention. Autrement dit, le réseau ayant pour rôle de mettre en avant les collaborations inter-ministérielles, et de donner des outils pour la réflexion et l'action, il n'aborde pas ce qui ne relève pas de la convention, sinon à la marge. Il est dans son rôle de montrer qu'au-delà même de la reconnaissance mutuelle des acteurs des deux ministères, le bénéfice de la convention l'emporte de très loin sur les difficultés qu'implique toute collaboration.

Ce rappel étant fait, le questionnement de fond demeure. Revenons donc sur la réflexion ouverte par Prospea.

Ce qui manque aujourd'hui, c'est bien, à l'évidence, un vrai projet éducatif qui réaffirme la place de l'action socio-culturelle dans l'enseignement agricole, et une vraie ambition sur le terrain de l'animation dite " rurale ". Souhaitons que

ce " chantier " longtemps annoncé, toujours différé, permette enfin de dresser un état des lieux objectif, de tracer des perspectives qui répondent aux attentes et, surtout, qui se traduisent par des engagements. Ce dernier point est en effet capital : on peut toujours affirmer des principes, les inscrire même dans la loi, les parsemer dans des discours officiels, et se refuser à les inscrire durablement dans les faits, voire accepter qu'ils ne soient pas relayés par l'appareil au nom de l'autonomie des politiques régionales ou locales. C'est ce système à double contrainte, évoqué dans un précédent article, qu'il faut faire évoluer.

L'analyse est d'ailleurs confirmée dans le document de synthèse Prospea :

" De nombreux exemples d'implication dans l'animation sont ... donnés ; mais ils sont le fait d'individus plus que de l'institution, souvent prolongement des programmes d'enseignement, parfois véritable coopération à un ambitieux projet d'action culturelle. Cette coopération relève souvent de l'engagement personnel, rarement de la stratégie d'une structure ou d'une implication collective. Pourtant, des élus locaux, des représentants d'autres services de l'État (environnement, culture, jeunesse et sports...), des associations expriment leur souhait de coopérer à l'animation culturelle, sans d'ailleurs se limiter au rural. "

Donnons donc au mot " projet " tout son sens : quand la loi appelle à mettre en œuvre une mission sans qu'il soit donné les moyens, ni qu'on ait prévu de dispositif d'évaluation, ce n'est pas un projet, mais au mieux, une divagation, au pire une incohérence. Pour que le projet de l'ESC - comme celui de la mission d'animation - se construise durablement, encore faut-il reprendre tous les acquis de l'animation socio-culturelle des établissements, dresser des perspectives à la hauteur des valeurs éducatives qui sont en jeu, et contractualiser les engagements réciproques des décideurs et des acteurs.

La première étape consisterait alors à donner tout son sens à l'action socio-culturelle des établissements agricoles en l'inscrivant à la fois en référence au " développement personnel des élèves, étudiants, apprentis et stagiaires " (loi d'orientation agricole de 1999), donc sur le terrain de l'éducatif ; et en lien avec la réflexion contemporaine sur l'action culturelle, telle qu'elle est aujourd'hui pensée et mise en œuvre. On aurait tort, en effet de circonscrire cette réflexion dans le champ de l'enseignement agricole, alors que l'action culturelle est sans doute elle-même en pleine reconstruction : " Quelque chose émerge dans ce pays, qui vient marquer une nouvelle étape de son développement culturel. " remarquait Catherine Trautmann en 99.

Les institutions culturelles ont pour mission la mise en œuvre d'une véritable démocratisation culturelle, c'est-à-dire une conception de l'action culturelle qui ne ferait plus l'économie du social, qui ne dévaloriserait plus systématiquement les pratiques qualifiées péjorativement de " socio-culturelles ", qui ne serait plus seulement " descendante ", qui abolirait cette échelle qui impose une culture à deux vitesses, le " in " et le " off ", et donc produit de l'exclusion culturelle. D'autant que du côté du monde de l'art, la réflexion sur les fonctions sociales de l'art, et de très nombreuses initiatives artistiques investies dans le champ social ont en commun de fonder une esthétique sur des positions éthiques : aller vers les territoires, les publics, réinventer les pratiques d'intervention...

Des stratégies de médiation, que nous connaissons, bien s'affirment aujourd'hui : partir des pratiques culturelles des gens, des groupes sociaux ancrés dans les quartiers ou les territoires ruraux, surtout pas pour renforcer les conventions et les stéréotypes - car une expression artistique se doit

d'être émancipatrice - mais pour créer des situations qui permettent, dans la confrontation avec l'autre, la reconstruction d'un soi. Il ne s'agit pas de renforcer les " identités culturelles ", mais de créer des moments forts d'ouverture, de projection de soi dans la rencontre avec l'autre.

On le voit : si l'action culturelle ne se contente pas d'imposer les normes établies par le " haut-clergé de la culture ", si elle prend toute sa place dans le rapport dialectique entre le monde et moi, alors elle trouve pleinement son sens dans la construction de la citoyenneté dont elle devient un " principe actif " .

On ne peut évidemment que se réjouir de l'émergence de cette " nouvelle pensée " - pas si nouvelle en réalité, car on y reconnaît pour l'essentiel ce qui a motivé le projet de l'éducation populaire, et de l'ESC, mais nouvelle parce qu'autour d'elle convergent des réseaux d'institutions culturelles, d'artistes et de médiateurs. C'est aussi, depuis sa création, le combat de notre réseau.

Les groupes avec lesquels nous travaillons sont de moins en moins homogènes du point de vue de leur origine (urbains / ruraux), ils sont donc traversés par des références différentes, mais ils ont en commun d'être aspirés par la culture de masse, de s'être construits dans une attitude consumériste, d'avoir souvent le sentiment d'être refoulés par les mécanismes institutionnels (école, culture...), et de baigner dans le non-sens politique puisque " les guignols ont bien raison ". Le développement culturel doit être compris dans sa dimension essentielle : la construction d'un sujet citoyen. Cela suppose de faire de l'élève un témoin - témoin d'abord de sa vie, mais aussi témoin de son siècle et de son histoire, témoin de la culture de masse et des " paroles manipulées ", témoin de l'art de son temps et des débats éthiques... bref de tout ce qui peut l'informer dans son jugement. Mais cela suppose aussi, dans le même mouvement, d'en faire un sujet doué de parole : une parole à construire, ce qui signifie d'une part explicitation des représentations, accès aux ressources expressives, ouverture aux langages artistiques, et d'autre part reconnaissance par les institutions de cette parole socialisée.

Qu'on ne s'y trompe pas : la violence n'est pas chez des élèves qu'il s'agirait de policer ; elle est dans une tendance de l'école à instrumentaliser socialement l'élève en visant son " employabilité ", et dans un univers médiatique qui confisque la parole. Souhaitons que l'école cherche, selon la formule de Jacquard, " non plus préparer les jeunes à entrer dans la société, mais les préparer à construire une société nouvelle " .

S'il faut entendre le " socio " de " socio-culturel " au sens de " tissu de relation qu'entretiennent des gens dans des territoires donnés ", alors il faut bien comprendre " socio-culturel " comme le champ même de la médiation culturelle et artistique. Voilà le véritable " chantier " qui mobilise le réseau et la grande majorité des personnels d'éducation socio-culturelle : et c'est une " chose grande et belle, c'est-à-dire d'une utilité universelle " .

J.N.Toreau - Formateur
ENFA - Ecole Nationale de Formation Agronomique

Moi qui déteste les fautes de frappe et autres coquilles qui arrivent toujours à se glisser et à passer inaperçues malgré de multiples lectures, j'ai été agréablement surprise de voir qu'une de ces irrédutibles " boulettes " a donné lieu à une grande créativité littéraire de la part d'un de nos lecteurs. Pour saluer cet exercice de style réjouissant, nous inaugurons dans *Champs Culturels* une rubrique courrier des lecteurs.

Marie-Noëlle Brun

Champs culturels et exploitation

Courrier d'un lecteur

L'exploration systématique des Champs Culturels 11 m'a fait découvrir dans la page 80, accolée au terme " développement ", une création bouleversante : " exploitation ". Cette énonciation surréaliste, performance inédite de lapsus cybercalami, est plus limpide que toutes les dissertations – hypercolations de " spécialistes " qui, pour persuader les autres que jamais ils ne pourront accéder à ce niveau de savoir-pouvoir, s'échinent à écrire en langue doc et en abscon et donc à laisser des champs culturels indéfrichables et indéchiffrables.

Exploitation au contraire est lumineux, simple, enthousiasmant, intelligible et intelligent.

Quelle trouvaille pour l'éducation socio-culturelle que cette exploitation ! L'utopie est à portée de main, l'âge d'or peut renaître. *Exploitation* donne dans tous ses constituants à penser un nouveau projet.

Expo : présenter aux regards et aux réactions de tous et toutes. *Expo*. C'est aussi s'exposer, prendre des risques. C'est expliquer et argumenter mais c'est encore placer en exposant et donc exprimer la puissance du nombre.

Si *expoli* a quelque ressemblance avec spoliation, est-ce celle du patrimoine artistique dont on a ôté les ornements ou s'agit-il de la disparition de valeurs auxquelles l'éducation populaire était attachée ?

Que de reflets dans le *poli* ! L'élégance, la culture, la civilité refoulant dans les ténèbres le débraillé, la grossièreté, la sauvagerie.

Polit appelle politique, et donc la vie de la cité, les règles de conduite mais aussi le bien commun et l'intérêt général, l'art de gouverner, les droits en vertu desquels un citoyen, une citoyenne participe aux décisions qui le, qui la, concernent.

Merci à l'inventeur d'*exploitation* de nous emmener si loin de l'exploitation et d'ouvrir à tous et à toutes, simplement, lisiblement, le chemin de l'utopie démocratique culturelle.

René Mabit

Paul Harvois :

L'homme qui plantait des arbres

Automne 1998. La route grimpe entre les serres, sur le flanc sud du mont Lozère, aux confins du parc national des Cévennes. Le paysage désertique et grandiose de ce parcours initiatique m'impressionnait autant que la rencontre : après 30 ans d'enseignement agricole dont 10 ans comme inspecteur de l'éducation socioculturelle j'allais voir et rencontrer pour la première fois Paul Harvois, l'ancêtre, le fondateur, avec le sentiment d'une faute impardonnable pour cette quête tardive de mémoire...

La route devenait plus étroite, entre schiste et granit, de celle qu'on emprunte rarement, où l'herbe affleure au milieu. Puis enfin, tout au bout du chemin, le hameau solitaire, avec ses toits de lauze, au milieu d'un site exceptionnel, où Paul Harvois habitait seul, la plus grande partie de l'année.

La rencontre avait été chaleureuse, dans un intérieur cévenol rustique et patrimonial. En servant le sanglier en daube qu'il m'avait fait l'honneur de me préparer, il jugeait l'homme, sans que je puisse savoir s'il songeait à l'usurpateur ou au disciple attardé.

La rencontre avait été préparée. Il me dit qu'il comprenait bien ce que nous voulions faire, le sens de l'action culturelle, à laquelle il était attaché. Mais il s'agissait tout de même d'autre chose...

Le récit fut précis, de l'histoire de la création du corps des animateurs et professeurs d'éducation socioculturelle, cette " institutionnalisation de l'utopie ". Les idéaux affinis pendant la Résistance, les liens avec Edgar Pisani, à demi mot l'action maçonnique, l'obstination pour créer un dispositif global de promotion dans l'enseignement agricole, le miracle de la création d'un nouveau corps dans la fonction publique... Les hommes et les femmes de la première heure, qu'il avait patiemment choisis, sélectionnés par " l'expérience réussie " et semés aux quatre coins du terroir, comme des chevaux de Troie pour " changer les rapports enseignants-enseignés ". Et puis très vite, " l'ennemi : l'Institution ", et les petites et les grandes trahisons...

Il me redit l'espoir de " l'homme global ", par la promotion collective, professionnelle et socioculturelle. Le rôle de l'éducateur, qui doit " entendre et donner ; celui qui apprend à être ", et les vertiges de la spécialisation, cet ennemi des temps modernes.

Le bâtisseur me fit ensuite visiter le hameau, qu'il s'était ingénié à reconstruire en respectant les traditions, et le jardin dans la pente, avec le système ingénieux d'irrigation. Il me réservait le plus beau pour la fin : les arbres, des centaines d'espèces, qu'il plantait sans relâche, et qu'il ramenait là au gré de ses voyages, pour y introduire un peu des parfums du monde...

Je venais de travailler sur la nouvelle de Jean Giono, et sa géniale adaptation en film d'animation par Frédéric Back " l'homme qui plantait des arbres ".

Les similitudes étaient troublantes entre cet homme, qui me montrait ses plantations obstinées à l'orée de sa vie, et celui de la parabole de Giono, Elzéard Bouffier, le berger démiurge et solitaire, qui consacrait sa vie, envers et contre tous, à planter un par un les arbres pour faire de la rocaille et du désert une terre promise. La même obstination au travail, dans une écologie de la terre, une foi immense dans l'avenir et dans le pouvoir de l'homme, même solitaire.

Comme lui, il plantait des arbres dans la montagne, comme il avait planté les hommes une vie entière, dans le terreau toujours fertile de l'humanisme...

Paul Harvois, créateur de l'éducation socioculturelle, est décédé le 22 novembre 2000.

Jean-Pierre MENU

Inspecteur de l'éducation socioculturelle

Ministère de la Culture et de la Communication
DELEGATION AU DEVELOPPEMENT ET A L'ACTION TERRITORIALE

Ministère de l'Agriculture et de la Pêche
DIRECTION GENERALE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA RECHERCHE

<p>Délégation au Développement et à l'Action Territoriale 2, rue Jean Lantier - 75001 PARIS Tél.01 40 15 78 49 - Fax.01 40 15 78 00</p> <p>Direction Générale de l'Enseignement et de la Recherche 1 ter avenue de Lowendal - 75349 PARIS 07 SP Tél. 01 49 55 80 69 - Fax. 01 49 55 56 17</p>	<p>Circulaire DDAT</p> <p>Circulaire DGER/POFEGTP/C2000-2005</p> <p>Date : 25 AOUT 2000</p>
---	---

La Ministre de la Culture et de la Communication
Le Ministre de l'Agriculture et de la Pêche

à

Madame et Messieurs les Préfets de Région

<p>Objet : Education artistique et culturelle dans l'enseignement agricole</p> <p>DATE DE MISE EN APPLICATION : immédiate</p>

PLAN DE DIFFUSION	PLAN DE DIFFUSION
<p>Pour exécution</p> <ul style="list-style-type: none"> - Messieurs les Préfets de région 	<p>Pour information</p> <ul style="list-style-type: none"> - Administrations centrales des ministères de la culture et de la communication et de l'agriculture et de la pêche - Directions régionales des affaires culturelles (D.R.A.C.) - Directions régionales de l'agriculture et de la forêt (D.R.A.F.) - Directions de l'agriculture et de la forêt (D.A.F.) - Services régionaux de la formation et du développement (S.R.F.D.) - Services de la formation et du développement (S.F.D.) - Inspection de l'enseignement agricole - Etablissements publics nationaux et locaux de l'enseignement agricole - Etablissements d'enseignement supérieur - Inspection générale de l'agriculture - Enseignement privé - Syndicats de l'enseignement public

CIRCULAIRE CULTURE/AGRICULTURE

**L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE
DANS L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE**

Le ministère de la culture et de la communication et le ministère de l'agriculture et de la pêche affirment leur volonté d'oeuvrer ensemble pour la démocratisation culturelle, qu'ils considèrent comme l'une des missions fondamentales du service public d'éducation, en développant la dimension artistique et culturelle au sein de l'enseignement agricole.

Les deux ministères veulent ainsi, dans le cadre des dispositions de la loi n° 88-20 du 6 janvier 1988 sur les enseignements artistiques et de la loi d'orientation agricole n° 99-574 du 9 juillet 1999, renforcer un partenariat mis en place par la convention Culture/Agriculture conjointe du 25 juillet 1984 renouvelée le 17 juillet 1990.

Ils souhaitent également élargir et approfondir leur collaboration avec les collectivités territoriales en matière d'éducation artistique et culturelle, d'animation culturelle du milieu rural et de formation initiale et continue des intervenants. Ils considèrent notamment comme une priorité de former au partenariat les enseignants, les responsables d'établissements et les professionnels de la culture associés aux projets d'éducation artistique et culturelle.

Les Directions régionales de l'agriculture et de la forêt (D.R.A.F.), et les Directions régionales des affaires culturelles (D.R.A.C.) s'attacheront à développer les actions existantes et à décliner les axes prioritaires explicités dans la présente circulaire selon la spécificité de chaque région.

A. DÉVELOPPER LA DIMENSION CULTURELLE DANS L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE

1. La dimension culturelle dans les projets d'établissements

La dimension culturelle représente l'un des volets de l'éducation socio-culturelle (circulaire n° 2013 du 26 janvier 1979), dans les missions de l'enseignement agricole ainsi que dans les programmes de formation s'adressant à tous les personnels.

Sa prise en compte, dans le cadre fixé par la loi d'orientation agricole, doit se traduire par le développement de l'éducation artistique et culturelle, la diffusion de l'information culturelle et les activités culturelles de l'établissement sur son site et dans son environnement.

Le dispositif à mettre en œuvre doit constituer un ensemble d'actions cohérent qui s'inscrit dans les projets d'établissements.

Les D.R.A.C. aideront les établissements à instaurer des actions en partenariat avec les artistes et les institutions culturelles : compagnies dramatiques ou chorégraphiques, centres d'art, fonds régionaux d'art contemporain, musées, orchestres ou ensembles instrumentaux, cinémas, bibliothèques, festivals... Ce partenariat peut prendre différentes formes : accueil de manifestations, actions de formation, stages en entreprise culturelle...

2. Les lieux de pratiques culturelles et artistiques

La plupart des établissements agricoles sont dotés d'équipements, parfois anciens, consacrés aux loisirs et aux pratiques culturelles. Il s'agit aujourd'hui, en concertation avec les collectivités territoriales compétentes, de conforter ces équipements par des réaménagements ou des constructions nouvelles en les dotant de matériel performant.

On veillera à respecter leur spécificité et leur bonne adéquation avec les pratiques qui s'y déroulent : amphithéâtres pour la diffusion de spectacles ou la pratique théâtrale, salles de répétitions musicales, auditoriums, laboratoires photographiques, ateliers d'arts plastiques, salles d'expositions, de montage vidéo, de projection, de multimédia, etc.

Parallèlement, une attention particulière sera portée à la création ou au réaménagement des lieux d'accueil pour les jeunes dans les structures culturelles (lieux d'art contemporain, musées, théâtres...)

3. La mission d'animation rurale

Leur mission d'animation rurale, explicitement reconnue par la loi comme une des cinq missions de l'enseignement agricole, fait des établissements d'enseignement agricole des partenaires privilégiés pour les D.R.A.C. et leurs services, ainsi que pour les institutions culturelles et les associations d'éducation populaire.

Cette mission s'exercera particulièrement par l'information culturelle et la diffusion des œuvres et documents.

Les partenariats mis en œuvre pourront prendre des formes variées (opérations conjointes, jumelages, inscription dans des réseaux, mutualisation de ressources, etc.) et faire l'objet de conventions particulières.

B. FAVORISER LES PARTENARIATS

D'une manière générale, les établissements d'enseignement et de formation professionnelle agricoles et les structures culturelles mettront en place des procédures permettant aux jeunes et aux adultes en formation, de développer et d'approfondir leurs pratiques dans tous les genres artistiques et de fréquenter les œuvres et les équipements culturels.

Seront particulièrement encouragés :

- les projets en partenariat avec des artistes et des institutions culturelles,
- les croisements des langages artistiques, la découverte de nouvelles expressions artistiques, les pratiques liées aux nouvelles technologies de l'information et de la communication,
- les actions de sensibilisation au patrimoine matériel et immatériel favorisant l'approche par les jeunes des cultures locales, des documents, des œuvres, des monuments, des sites, des paysages et de l'urbanisme, en collaboration avec les services professionnels compétents (archives, CAUE, SDAP, monuments historiques, musées, etc...),
- l'accueil en résidence d'artistes désireux de conduire leur travail de création sur des durées suffisantes pour permettre que se nouent de réelles relations de dialogue et d'échanges avec les publics en formation, les équipes pédagogiques et le milieu environnant,
- des projets culturels favorisant les échanges internationaux et la rencontre avec des artistes et des œuvres de pays et de continents différents,
- les formations au montage et à la gestion de projets culturels incluant une information sur le fonctionnement des services administratifs et institutions culturelles, et une meilleure connaissance des acteurs et partenaires.

C. FORMER DES PERSONNELS

Le développement d'actions culturelles et artistiques de qualité, leur prise en compte dans les projets d'établissements et l'instauration de partenariats nécessitent que la communauté éducative (équipes de direction et personnels des établissements) soit sensibilisée à la pratique artistique et culturelle grâce à des actions de formation initiale et continue.

La formation initiale et continue des personnels doit prendre en compte la dimension culturelle et artistique, quelles que soient la discipline enseignée et la nature des responsabilités exercées dans l'établissement, pour les inciter à utiliser les ressources du territoire et envisager des collaborations avec les professionnels de l'art et la culture, dans un réel souci d'ouverture pédagogique.

Une sensibilisation aux pratiques artistiques et culturelles et à leur valorisation sera proposée aux membres des équipes pédagogique et de direction ainsi qu'aux ingénieurs dans le cadre de leur formation initiale et de l'accompagnement à leur prise de fonctions.

Dans le cadre de la formation initiale seront proposés :

- des ateliers de pratique facultatifs, dans les divers domaines artistiques et culturels (théâtre, arts plastiques, danse, audiovisuel, cinéma, musique, architecture...),
- des stages en entreprise culturelle (bibliothèques, théâtres, musées, fonds régionaux d'art contemporain, structures culturelles en milieu rural...),
- l'organisation de manifestations en liaison avec des équipes artistiques et culturelles et des centres de diffusion de la culture scientifique,
- plus largement, l'organisation de séquences d'information et de formation sur la mission d'animation du milieu rural (fonctions, modalités, partenariats...).

La formation initiale et continue des professeurs d'éducation socio-culturelle fera l'objet d'attentions particulières, dans la mesure où ceux-ci sont chargés dans les établissements de coordonner un projet concerté pour l'animation et le développement culturel, et qu'à ce titre, ils sont les interlocuteurs privilégiés des professionnels de l'art et de la culture.

Leur formation doit aborder :

- la méthodologie et la conduite de projets culturels et artistiques, en liaison avec les partenaires concernés,
- la mise en œuvre d'options obligatoires ou facultatives, d'ateliers de pratiques artistiques, d'ateliers de pratiques sociales et culturelles (note de service DGER/POFEGTP n°99-2072 du 1er juillet 1999),
- l'articulation entre les actions de formation et les actions d'animation rurale, en relation avec les partenaires territoriaux.

Plusieurs organismes sont appelés à intervenir : les établissements publics nationaux intervenant dans la formation des personnels, les établissements supérieurs d'enseignement agronomique ainsi que les délégations régionales GRAF (Groupements régionaux d'animation et de formation). Dans le cadre de leurs missions de service public, il pourra être fait appel aux écoles d'art et institutions culturelles ainsi qu'aux services du ministère de la culture et de la communication.

D. MISE EN ŒUVRE

Les D.R.A.C. et les D.R.A.F. sont conjointement chargées de prendre les dispositions nécessaires à la mise en œuvre des orientations définies ci-dessus.

Elles détermineront le cadre de leur coopération et le contenu des actions qu'elles mèneront conjointement dans des conventions annuelles qui auront vocation à s'inscrire dans le cadre général de la convention Culture/Agriculture.

Un rapport d'évaluation sera produit chaque année.

Elles mettront en place des comités de pilotage chargés de les assister dans la conception, la mise en place et l'évaluation des projets. Dans un souci d'harmonisation, ces comités de pilotage pourront se joindre, sur proposition des Préfets, aux commissions académiques et aux groupes de pilotage régionaux pour l'éducation artistique et culturelle réunis par les Préfets et les Recteurs.

Au niveau national, et en coopération avec les commissions interministérielles instituées par les ministres chargés de la culture et de l'éducation, un comité de suivi interministériel, conduit par la DDAT et la DGER, sera placé auprès du groupe de coordination prévu par la convention nationale Culture/Agriculture (article 4). Il assurera la mise en œuvre de ces dispositions et l'évaluation des actions entreprises.

Fait à Paris, le

Le Ministre de la Culture
et de la Communication



Le Ministre de l'Agriculture
et de la Pêche



LA CIRCULAIRE "ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE" LE POINT DE VUE DU MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE – DGER

La signature, le 3 Août 2000, de la circulaire "éducation artistique et culturelle" par Madame Tasca, ministre de la Culture et de la Communication et par Monsieur Glavany, ministre de l'Agriculture et de la Pêche témoigne de l'importance accordée à ce domaine.

En effet trop souvent, les porteurs de projets culturels des établissements d'enseignement agricole ont l'impression de devoir s'adapter à des textes ne tenant pas compte des possibilités et des spécificités de notre enseignement.

C'est pourquoi cette circulaire complète celle signée entre le Ministère de l'Education Nationale et celui de la Culture le 22 juillet 1998 tout en permettant de bien prendre en compte les cinq missions de l'enseignement agricole que la loi d'orientation du 9 juillet 1999 a redéfinies :

- assurer une formation générale, technologique et professionnelle initiale et continue,
- participer à l'animation du milieu rural,
- contribuer à l'insertion scolaire, sociale et professionnelle des jeunes et des adultes,
- contribuer aux activités de développement, d'expérimentation et de recherche appliquée,
- participer aux actions de coopération internationale.

Destinée à favoriser les partenariats entre l'enseignement agricole et les acteurs des domaines artistiques et culturels, elle s'inscrit pleinement dans le cadre de la convention Culture-Agriculture du 17 juillet 1990.

Ce texte doit être un outil facilitant le rapprochement entre les agents de l'enseignement agricole au niveau régional et local, et les chargé(e)s de missions des Directions Régionales des Affaires Culturelles.

Les préoccupations permanentes, lors de la rédaction de cette circulaire, furent de se référer à "l'existant", d'ouvrir des pistes possibles de réalisations et de favoriser un partenariat entre les deux ministères au niveau local et régional, mais aussi avec les partenaires habituels des établissements agricoles que sont les collectivités territoriales et le monde associatif.

L'éducation artistique et culturelle s'inscrit dans une logique de formation enracinée dans une dynamique locale. Elle encourage des projets complexes, multiples, qui peuvent concerner différents niveaux allant de la classe, de l'établissement, aux niveaux régional, national voire international.

Parce que je considère que l'éducation artistique et culturelle concerne les élèves, apprentis, étudiants et adultes de l'enseignement agricole ainsi que l'ensemble des personnels de l'enseignement, je souhaite qu'elle s'inscrive dans les projets d'établissement ainsi que dans la conception du volet de formation prévu pour ancrer la dimension culturelle de façon durable dans les pratiques des acteurs.

Jean-Claude Lebossé
Directeur Général de l'Enseignement et de la Recherche



Ministère
Délégation
au développement
et à l'action territoriale

LA CIRCULAIRE " ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE " LE POINT DE VUE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE - DDAT

L'aménagement culturel du territoire, qui a mis ces dernières années le développement urbain et périurbain au premier rang de ses préoccupations, doit aujourd'hui porter une attention renforcée sur les zones rurales, dans lesquelles vit, il faut le rappeler, plus d'un quart de la population française.

Le monde rural, trop souvent considéré comme stable dans sa diversité, est en réalité en profonde mutation culturelle. La mobilité des populations avec l'arrivée de "nouveaux ruraux", venus des villes, la menace que la mondialisation fait peser sur les identités locales, l'uniformisation des comportements par la télévision, l'éloignement des ressources culturelles sont quelques uns des facteurs d'évolution qu'il faut analyser, accompagner, ou corriger.

Le ministère de la culture veut prendre toute sa part dans ce travail, ainsi que l'a indiqué Catherine Tasca dans le discours qu'elle a prononcé au Parc naturel de la Brenne.

La circulaire conjointe sur l'éducation artistique et culturelle signée l'été dernier va dans ce sens. Inspirée pour la plupart de ses articles de la circulaire Éducation/Culture du 22 juillet 1998 elle a pour premier objectif d'établir le partenariat avec les lycées agricoles au même plan que celui qui est instauré avec les lycées d'enseignement général.

Elle ajoute une disposition à mes yeux essentielle : la prise en compte de la mission d'animation rurale impartie aux établissements d'enseignement agricole.

En effet, ces établissements ont vocation à devenir des partenaires à part entière du ministère de la culture sur leurs territoires d'implantation, dont la plupart souffrent notablement de sous-équipement culturel. Appelés à s'ouvrir sur leur environnement et dotés pour beaucoup d'entre eux de locaux de travail et de représentation, ils peuvent jouer un rôle essentiel en matière de diffusion, de création, et de formation, et devenir ainsi des espaces de projet, des lieux de vie, et des creusets de rencontre et de transmission entre les générations.

Ce texte, qui vient compléter la convention de 1990, devrait permettre de généraliser peu à peu à l'ensemble des établissements agricoles les expériences nombreuses qui ont été menées par les pionniers de l'éducation artistique. Il devrait également aider les lycées qui le souhaitent à devenir non seulement des centres de ressource ou des relais culturels sur leur site, mais de véritables établissements d'action culturelle participant pleinement à l'aménagement du territoire.

Anita WEBER
Déléguée au développement et à l'action territoriale

Directeur de la publication : Jean-Claude Lebossé
Direction générale de l'enseignement et de la recherche
FOPDAC bureau des missions de développement et des exploitations
des établissements
réseau action culturelle en milieu rural
1 ter avenue de lowendal 75349 PARIS 07SP
Responsable de rédaction : Marie-Noëlle Brun
Conception graphique : Linda Ara



Délégation
au développement
et à l'action territoriale