

Retour à la ligne – Virginie Pringuet, David Moinard, entretien.

VP - « Qu'y a-t-il de commun entre marcher, tisser, observer, chanter, raconter une histoire, dessiner et écrire ? La réponse est que toutes ces actions suivent différents types de lignes»^[1].

L'anthropologue Tim Ingold poursuit le raisonnement de la ligne au lieu: « comment pourrait-il y avoir des lieux si les individus ne se déplaçaient pas ? » La vie sédentaire ne peut engendrer d'expérience du lieu, donner le sentiment d'être quelque part. Pour être un lieu, il faut que tous ces « quelque part » se trouvent sur une ou plusieurs trajectoires de mouvement qui proviennent ou s'orientent vers d'autres lieux » (p 9). Ces trajectoires sont autant de chemins (encore des lignes), sur lesquels les humains se forgent et élaborent des savoirs sur le monde qui les entoure et le décrivent dans les histoires (storylines) qu'ils racontent. Est-ce que cette analogie entre façon de produire des lignes et écrire, raconter des histoires pourrait faire écho à ton parcours personnel mais aussi professionnel, les deux étant certainement liés, depuis l'estuaire de la Loire jusqu'au Mont Gerbier-de-Jonc ?

DM - Tu as raison, toute cette aventure du Partage des eaux est une suite de lignes ! C'est d'abord, sans doute, la ligne du fleuve. J'ai travaillé pendant des années à la programmation artistique d'« Estuaire Nantes <> Saint-Nazaire » à cet endroit si particulier de la rencontre de la Loire et de l'Atlantique. Ici en Ardèche j'ai, littéralement, effectué un retour à la source ! Et c'est une ligne de rencontre qui m'a permis de véritablement faire connaissance avec l'Ardèche : ma relation à Gilles Clément. Lorsque nous l'avions invité à penser un projet dans le cadre d'« Estuaire » en 2009, il a conçu un « jardin du Tiers-Paysage » pour le toit de la base des sous-marins de Saint-Nazaire. Pour tenter de résumer en quelques mots cette notion de « Tiers-Paysage » formulée par Gilles Clément, il faut revenir à l'ancien régime qui comptait trois catégories de population : la noblesse, le clergé et le tiers-état. Même si le pouvoir se concentrait entre les mains des deux premières, la véritable richesse, en terme de diversité de personnes, d'intelligence et de pensée, se trouvait bien sûr dans le tiers-état puisqu'il concentrait l'immense majorité de la population. Ce que nous dit Gilles Clément, c'est qu'il en est de même pour le paysage : il y a le paysage que l'humain considère comme noble, celui qu'il « utilise » pour ses besoins propres, l'agriculture, la sylviculture, et celui qu'il délaisse, dont il ne se sert pas. Or c'est bien dans ces parcelles de paysage délaissées – le tiers-paysage donc – que se déploie la plus grande richesse en terme de biodiversité. Cette logique-là, il l'a mise en forme, il a mis en jardin au bout de l'estuaire à Saint-Nazaire. Il l'a aussi révélée en Ardèche sur l'invitation du Sentier des lauzes, cette association que je préside maintenant, qui s'entoure, depuis sa création en 2001, d'artistes pour réfléchir à l'évolution du paysage agricole de cette vallée cévenole suite à l'exode rural, aux changements de la population, à l'arrivée des néo-ruraux dans les années soixante-dix, à celle de résidents d'Europe du Nord dans les années quatre-vingt, etc. Alors que les paysans, anciens et nouveaux, se battaient comme des Sisyphe pour éviter la friche qui gagnait les terrasses, Gilles Clément est arrivé en disant certes, je comprends votre attachement à ces *faïsses* magnifiques, mais la friche contient également une richesse authentique, celle d'une nouvelle diversité qui s'installe peu à peu. Paysage anthropique, agricole, et tiers-paysage peuvent cohabiter. Si j'ai fait cette digression, c'est que, d'une certaine manière, c'est Gilles Clément et son tiers-paysage qui m'a conduit vers l'Ardèche !

¹ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles Editions, 2011, p.7.

¹ Ibid, p.9.

Mais la ligne matricielle qui relie tous les projets sur lesquels je travaille, c'est sans doute la géographie. Mon premier acte, c'est toujours d'explorer la cartographie du territoire. Ça passe par des choses simples : acheter des cartes routières et des cartes IGN, des niveaux de précision différents qui donnent des types d'informations différents. C'est exactement ce que j'ai fait en abordant le territoire des Monts d'Ardèche et c'est cela qui m'a conduit à choisir une ligne justement comme fil conducteur du projet, celle du partage des eaux. Un de mes souvenirs les plus forts lorsque je travaillais à la conception du projet global, c'est quand j'ai tracé à la main sur une carte IGN le parcours de la ligne de partage des eaux, en observant très précisément la direction empruntée par chaque ruisseau et chaque rivière.

Lisibilité / visibilité des œuvres et des territoires

Je propose justement d'aborder à présent le parcours artistique des Monts d'Ardèche comme une carte ou comme un atlas (un ensemble de cartes) afin de questionner la dialectique entre lisibilité et visibilité des œuvres et des territoires.

La carte est toujours dans un écart par rapport à son référent, un écart pleinement constitutif que rien ne peut palier. Il n'existe aucune carte tout à fait adéquate (Goodman, 1972) car l'inadéquation est intrinsèque à la carte, si grande soit-elle. Ce qui pose aussitôt la question de l'échelle et du niveau de compréhension que la lecture de la carte permet, tout changement d'échelle correspondant à un changement du niveau d'analyse. Cette question du niveau d'analyse auquel on se situe par rapport à la réalité est particulièrement importante pour les géographes, mais elle est aussi explorée implicitement par les artistes qui en jouent dans leurs œuvres.

Le premier niveau d'observation de la carte que je te propose est celui de la vue aérienne, à l'échelle d'une région ou d'un pays (macro). Les œuvres envisagées à cette échelle peuvent être désignées comme des « œuvres-territoires ». Chacune d'entre elles ouvre des pistes de réflexion fertiles concernant les questionnements qui irriguent ta programmation artistique en termes d'identité et de définition d'un territoire (Parc Naturel Régional, ligne de partage des eaux). A ce niveau d'échelle correspond un niveau d'interprétation macro, politique, géohistorique ou encore géologique.

Ce niveau macro que tu évoques est intrinsèque au projet car être sur la ligne de partage des eaux, c'est être connecté au flux de l'eau. Nous appelons la terre la Planète bleue car du cosmos, c'est la couleur des océans, de l'eau donc, qui domine. Tout être vivant, dans l'évolution des espèces, provient de l'eau. Nos corps même en sont majoritairement composés.

Quand j'ai choisi la ligne de partage des eaux comme fil rouge du parcours, c'était justement ce niveau macro qui m'intéressait. Cette ligne de partage des eaux est une ligne géographique essentielle d'un point de vue géographique puisqu'elle sépare les grands bassins versants et qu'elle décide, du fait de l'érosion, d'un relief particulier de part et d'autre de cette ligne : un paysage doux et vallonné de plateau du côté Atlantique – l'eau parcourt des centaines de kilomètres pour atteindre l'océan – opposé aux pentes raides et aux vallées encaissées du côté Méditerranéen – moins de 100 kilomètres séparent la source de l'Ardèche de sa confluence au Rhône. J'ai ressenti une véritable émotion à me retrouver à ce point précis où l'eau se dirige d'un côté à mon pied gauche et de l'autre à mon pied droit ! C'est cette émotion que j'ai voulu partager en m'appuyant sur cette ligne que je qualifie souvent de magique en ce sens qu'elle nous transcende littéralement. Car en se situant là, très précisément, sur un point de la ligne propre à ce territoire, on est relié au monde, au cycle de l'eau, au lointain. Il y a peu d'endroits de ce type qui permettent non pas d'être simples contemplateurs de ce qui nous entoure mais bien partie intégrante, comme si le paysage devenait une extension de nous-même.

Plusieurs œuvres du parcours génèrent un tel sentiment. C'est le sens des meubles d'Eric Benqué dont la plupart sont situés exactement sur la ligne de partage des eaux. Eric a activement

participé au choix des sites. Le bois de châtaignier qu'il utilise, symbole des Monts d'Ardèche, sert d'assise au randonneur qui se relie symboliquement au cycle de l'eau. Il en est de même pour les mires de Gilles Clément et IL Y A : en pointant dans le grand paysage le passage de la ligne de partage des eaux, l'œuvre réinvente la table d'orientation qui devient en quelque sorte un outil optique de connexion au monde.

Le fait même que le plus long fleuve de France – cette Loire que j'ai précisément explorée à son estuaire puis à sa source ! – débute sa longue course sur le plateau ardéchois, à quelques mètres de la ligne de partage des eaux, nous renvoie de fait à cette échelle du macro. Olivier Leroi a parcouru les 1020 kilomètres du fleuve, passant sans cesse du macro au micro : des vues du ciel offertes par le film qu'il a réalisé du Gerbier à l'Atlantique, nous redescendons sur terre à la vision des photographies qu'il a commandées à Thibaut Cuisset prises à 50 kilomètres exactement les unes des autres.

La magnifique hypothèse formulée par Gilles Clément sur le Gerbier de Jonc, matérialisée dans sa Tour à Eau, participe à cette même logique *macropoétique*. Gilles nous a un jour raconté l'histoire de son ascension du Gerbier en fin d'été après une longue période de sécheresse. A sa plus grande surprise, il a vu de l'eau poindre à la surface de certaines roches du mont. Il en a conclu que le Gerbier fonctionnait comme les pièges à eau édifiés dans certaines zones semi-désertiques du globe, qui accumulent dans la pierre la chaleur du soleil et, grâce au choc thermique provoqué par les températures nocturnes, transforment l'humidité présente dans l'air en eau liquide. Il n'avait qu'un pas à franchir pour dire que c'est le Mont Gerbier lui-même qui génère la Loire, jetant par là-même le doute sur les trois sources revendiquées au pied du Gerbier, dans ce qu'Olivier Leroi appelle joliment la république des synonymes : l'authentique, la véritable et la cadastrale ! Or, le Mont étant coupé par la ligne de Partage des Eaux, la Loire irait ainsi d'un côté et de l'autre, reliant la Mer à l'Océan... À quelques battements d'aile du Gerbier, la Tour à Eau vient compléter ce dispositif naturel.

Les allers/retours entre micro et macro sont également magnifiquement à l'œuvre dans *Terre Loire* de Koïchi Kurita. Tu me parlais tout à l'heure des lignes de vie et de parcours. S'il y a une œuvre du parcours qui peut témoigner à la fois de lignes qui se croisent, se séparent et se croisent à nouveau, et des rapports d'échelle reliant intimement le macro au micro, c'est bien celle-là ! C'est grâce à une amie, Dominique Truco, alors commissaire de la biennale de Melle, que j'avais découvert ce travail extraordinaire – un projet de vie – en 2007. Cela fait aujourd'hui plus de vingt ans que cet artiste japonais arpente le monde (principalement le Japon et la France) en prélevant sur son passage des échantillons de ce que l'on foule habituellement du pied sans y prêter attention : la terre. Aujourd'hui, plus de 40 000 échantillons, dont les infinies nuances de couleurs nous révèlent la richesse qu'ils enferment, composent sa « bibliothèque de terres ». Je l'avais invité à réfléchir à un projet dans le cadre d'Estuaire et c'est à ce moment là qu'est née l'idée matrice de Terre Loire : collecter des terres le long du fleuve et de tous ses affluents. L'œuvre de Koïchi Kurita était prévue pour l'été 2009 mais pour plusieurs raisons, cela n'a pas été possible. A l'automne 2016, nous avons rendez-vous au Gerbier de Jonc avec Éléonore Jacquiau-Chamska, chargée de production artistique du Partage des Eaux et Dimitri Brun du Syndicat de la Montagne Ardéchoise. Un vent glacé soufflait sur le plateau et nous sommes allés nous réfugier dans le café au pied du Mont où nous étions à peu près seuls quand apparurent au seuil de la porte Kôichi et Kazuko sa femme qui l'accompagne dans tous ses projets. Passé l'étonnement émerveillé de la coïncidence, nous parlons avec effusion et Kôichi m'apprend qu'il est là pour collecter la dernière terre de son projet Terre Loire, celle de la source. Le soir même il m'envoie un mail qu'il intitule « Miracle à la source de la Loire » ! Pendant toutes ces années, le projet ne l'avait pas quitté et patiemment, au fil des invitations qui le menaient en France, il avait continué la collecte de ces terres de Loire jusqu'à trouver un producteur pour le finaliser, le château de Chambord. Mais jamais il n'avait pu présenter l'œuvre dans la forme qu'il imaginait dès sa genèse : une vaste cartographie des cours d'eau du bassin versant de la Loire dessinée au sol et parsemée des coupelles de terres positionnées à l'endroit exact de leur collecte. La concordance absolue de nos projets respectifs aussi bien que la rencontre « miraculeuse » ont fait de cette invitation une évidence. Cette œuvre magnifique de générosité et de pureté plonge le regardeur dans un voyage permanent entre un lieu exact qu'il imagine, celui où la terre a été prise, et la vaste géographie du fleuve qu'il

embrasse d'un seul regard. Et j'aime l'idée que l'œuvre a dû prendre le temps qu'il lui fallait pour exister.

Cette prise en compte de la temporalité d'une œuvre est une des grandes forces de l'action *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France, dont j'ai la joie d'être médiateur pour la région Auvergne-Rhône-Alpes depuis septembre 2018. Ce protocole imaginé par l'artiste François Hers entérine le changement de paradigme de la commande artistique. Jusqu'à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la commande artistique est toujours née d'un pouvoir en place, monarchique, religieux, politique. La commande classique dans l'espace public consistait principalement à rendre hommage, par la peinture ou la sculpture, à telle ou telle personne publique. Ce que nous dit François Hers, c'est que dans l'avènement des démocraties, le peuple est légitime à passer commande à l'artiste. C'est ainsi qu'il a imaginé ce protocole qui permet à tout citoyen de formuler le désir d'inviter un artiste à réagir à un contexte et des enjeux qui lui sont propres, de se faire accompagner par une personne – le médiateur – qui connaît l'art de son temps, pour aboutir à l'invitation d'un artiste et à la réalisation d'une œuvre spécifique. Dans ce processus – qui s'appuie sur l'échelle humaine dont nous parlerons tout à l'heure – il n'y a pas de temporalité pré-établie, chaque projet prend le temps qu'il lui faut pour advenir, ce qui à mon sens est une chance trop rare.

Le second rapport d'échelle, niveau de lecture est celui formé par l'œuvre et son lieu. Par exemple, avec des réalisations comme Annual Rings (frontière Etats-Unis/Canada, Maine/Nouveau Brunswick, 1968), Dennis Oppenheim a contribué au renouvellement du vocabulaire artistique en « activant » un lieu préexistant. Il grave ici dans la neige des lignes évoquant les cercles de croissance d'un tronc d'arbre coupé, mais transposés à une échelle monumentale. Ces lignes peuvent aussi évoquer un tracé cartographique et sa symbolique topographique. Les anneaux concentriques sont sectionnés par la rivière qui marque la frontière entre les États-Unis et le Canada, à l'endroit précis où elle recoupe la limite de deux fuseaux horaires. Oppenheim lance « un dialogue avec le temps réel » en établissant ici un jeu entre le temps très lent de la croissance végétale, transposé graphiquement dans un matériau éphémère – la neige. Cette logique du transfert est encore renforcée par le choix d'un lieu symbolisant le temps conventionnel des fuseaux horaires et caractérisé par le rythme rapide de l'eau de la rivière. A ce second niveau d'échelle, correspond un niveau d'interprétation intermédiaire (mezzo), une lecture ancrée dans le site (et les non-sites) de l'œuvre.

Cette œuvre d'Oppenheim que tu convoques me fascine à plus d'un titre, notamment dans la manière dont il fait fi de la frontière dite « naturelle » de la rivière alors que, de fait, elle a été décidée de manière arbitraire par des hommes ! Ça me rappelle la manière dont l'un des pères de la géographie moderne, Elisée Reclus, parlait des rivières et des fleuves comme de voies naturelles qui unissent plutôt qu'elles ne séparent.

Ce niveau « mezzo » dont tu parles, a d'une certaine manière guidé le choix des sites. En effet, quand on est sur la ligne de partage des eaux on est quasiment toujours en ligne de crête, confronté au lointain, au grand paysage. Le plateau ardéchois a ceci d'exceptionnel qu'il est un balcon sur la géographie du Sud-Est de la France ; en certains points par temps clair, dans un même regard sont visibles la chaîne des Alpes et le Mont Ventoux ! Pour moi, c'était très problématique, car ça ne me semblait pas pertinent de proposer à des artistes de se confronter à ces lointains, à des dimensions quasiment « inhumaines ». Je dis souvent que c'est le paysage qui m'a donné la réponse, puisqu'en arpentant cette ligne de partage des eaux, on s'aperçoit que dès qu'il y a une petite dépression géographique, un petit vallon, un endroit un tant soit peu protégé des vents, il y a toujours une trace humaine, une ancienne ferme, un vestige d'abbaye – je parle d'abbaye car elles étaient nombreuses sur le plateau et on connaît le talent des moines pour bien, très bien se placer dans le paysage ! Je me suis dit que cette présence humaine nous autorisait en quelque sorte à venir agir aujourd'hui, nous obligeait même. C'est comme ça que s'est peu à peu opéré le choix des sites car j'aime aussi l'idée d'un patrimoine vivant et d'un territoire ancré dans son temps. En France et dans le monde occidental en général, le rapport au patrimoine s'est quasiment inversé en quelques décennies. D'une

considération très limitée, on est passé à une forme de sacralisation où le souci de la conservation domine largement. Or, l'histoire est constamment en train de s'écrire ! J'ai une vraie fascination pour le fameux *Yi Jing* chinois, considéré comme le plus ancien texte sacré de l'humanité. On le traduit en français par le « livre des mutations » car son point de départ est d'affirmer que rien n'est figé, la vie est une suite constante d'évolutions. C'est pourquoi je suis réticent à une vision purement conservatoire du patrimoine. À mon sens, c'est lui accorder plus de respect que de l'ancrer dans son temps, c'est de cette manière qu'il peut être rendu visible, lisible, vivant. L'art d'aujourd'hui a cette formidable capacité à réveiller des vestiges du passé.

Ainsi, tous les sites proposés aux artistes ont un lien avec l'histoire humaine : une ancienne chartreuse pour Stéphane Thidet, un vestige d'abbaye cistercienne pour Felice Varini, une tour de guet pour Gloria Friedmann et une abbaye vivante pour Kôichi Kurita.

Et ce niveau intermédiaire que tu appelles *mezzo*, point de rencontre entre les échelles micro et macro, est présent dans chacune des œuvres. J'ai déjà parlé de Kôichi Kurita. D'une toute autre manière, Stéphane Thidet lui aussi fait faire des allers-retours entre les différentes échelles au regardeur : il s'ancre dans la réalité de cette façade, unique vestige de l'imposante chartreuse autrefois en place, et y inscrit grâce aux grands miroirs qu'il installe dans les ouvertures, autant le brin d'herbe de la prairie qui nous fait face que la course des nuages dans le ciel ou les grands arbres qui coiffent la colline à laquelle nous tournons le dos. La trame régulière proposée par Felice Varini à Mazan répond à la même logique d'expansion : à l'unique cercle parfait tracé à la feuille d'or en un point précis répondent un ensemble de fragments de cercles qui laissent imaginer que l'œuvre pourrait se déployer à l'infini à mesure que le bâti augmenterait dans le temps.

L'histoire du choix du site avec Gloria Friedmann est un peu différente et c'est en ça qu'elle me plaît beaucoup ! C'était la première fois que je travaillais avec cette artiste dont une des œuvres, *Le Carré Rouge*, est dans mon « panthéon » personnel car je la considère comme pionnière d'un certain type d'intervention artistique dans le paysage. Le site que je lui ai proposé était la tour de Borne, un fabuleux donjon érigé le long d'une paroi rocheuse au creux d'une gorge spectaculaire, le genre de site qui coupe le souffle par sa force tellurique. Gloria Friedmann a choisi le lendemain d'arpenter les crêtes au-dessus du site de Borne, en empruntant le GR qui suit ici exactement la ligne de partage des eaux. Repérage mémorable à plus d'un titre, sans équipement après une chute de neige de la nuit précédente ! Elle a délibérément choisi de se confronter au grand paysage tout en faisant explicitement référence à la tour de Borne qui, bien qu'invisible du site, la dominait pourtant. A la manière de son carré rouge, Gloria Friedmann opère dans la nature une intrusion humaine très forte, complètement assumée, un monolithe bleu dont l'apparition repose sur le temps. *Le Phare* s'appréhende en effet par la marche : on l'aperçoit de très loin, on s'en approche peu à peu, il agit comme un signal dans le lointain, on le perd de vue puis il apparaît d'un coup, en sentinelle hiératique. Mais l'extraordinaire de cette œuvre, c'est que finalement elle disparaît complètement ! Puisque le randonneur est invité à y pénétrer pour y atteindre le sommet pourvu de fenêtres à 360 degrés, l'artiste le plonge dans la contemplation de ce qui l'entoure et au-delà car même si, de fait, il ne voit pas l'Atlantique ni la Méditerranée, il les devine, pris dans l'imaginaire que lui procure ce seul phare en France commun à la mer et à l'océan ! J'aime vraiment cette idée d'une œuvre qui est une véritable intrusion dans la nature, et qui finalement s'efface complètement au profit du paysage et lui offre différents niveaux de lecture.

En racontant l'histoire de cette œuvre, je repense aussi à Felice Varini car c'est ce site de la Tour de Borne que je lui ai proposé en premier, alors que je travaillais encore à l'écriture du projet global. Ce n'est pas anecdotique car c'est ce site qui a motivé le choix pour l'artiste, pour la première fois de sa carrière, de la feuille d'or. Je décrivais tout à l'heure la caractéristique éminemment minérale de la Tour et des gorges de la Borne. C'est pour répondre à cette caractéristique qu'il a choisi une matière minérale pour son projet, l'or. De plus, à cet endroit de la géographie française, la ligne de partage des eaux est une véritable frontière climatique. Le plateau ardéchois, côté Atlantique de la ligne, a un climat froid aux hivers particulièrement longs et rigoureux, au contraire de l'autre côté où l'influence méditerranéenne très forte fait pousser la vigne, le chêne vert et l'olivier. A quelques kilomètres de distance, deux types de climats quasiment opposés se confrontent et créent des

phénomènes climatiques très particuliers à ces territoires, comme les épisodes cévenols, ces pluies diluviennes qui s'abattent à l'automne du fait de la rencontre de l'air froid et de l'air chaud ou la burla, en hiver, un vent glacial qui transporte la neige jusqu'en vallée et crée sur le plateau des congères impressionnantes. Les changements de la lumière y sont incessants et c'est aussi ces phénomènes qui ont poussé Felice Varini à choisir une matière apte à capter ces variations. Finalement, quand il s'est avéré techniquement impossible de faire l'œuvre telle qu'il l'avait conçue pour le site de Borne, je lui ai proposé l'abbaye cistercienne de Mazan pour lequel il a pensé une œuvre totalement différente mais en conservant l'or comme médium. Lui-même dit que s'il avait directement pensé une œuvre pour Mazan l'Abbaye, il n'aurait peut-être pas pensé à utiliser cette matière même si, après coup, le choix de rester sur l'or lui est paru évident du fait que les ruines de l'abbaye sont aussi composées d'un très grand nombre de minéraux différents, roche volcanique, granite, schiste, grès, etc. Tout ça me fait dire que, bien qu'elle ne fasse pas partie intégrante d'une œuvre, nous devons beaucoup à la Tour de Borne !

Le troisième rapport d'échelle (micro) correspond à celui de l'échelle humaine, celui des réseaux de relations et des interactions agissant au cœur des œuvres, du réseau de personnes et d'objets techniques impliqués dans leur fabrication, dans leur production et leur communication. Pourrais-tu me raconter un processus de commande et de production d'une œuvre du parcours (réalisée ou non) qui te semble offrir ce niveau de lecture, celui de l'expérience, des relations interpersonnelles, du travail de « description des relations sociales qui tournent autour des objets d'art » (Gell, 2009, p. 31).

Ce rapport d'échelle dont tu parles me tient beaucoup à cœur. Il est indispensable à un projet qui se déploie hors des lieux consacrés à l'art, là où les gens vivent, travaillent, visitent. J'en ai déjà parlé au sujet de Kôichi Kurita et des *Nouveaux commanditaires*, je pense que chaque œuvre a sa propre temporalité. Celle-ci a mis dix ans à se concrétiser sans que ni lui ni moi ne puissions anticiper cette réalisation. On peut très bien se donner les moyens d'avancer sur un projet avec une échéance précise en tête, mais jamais on ne peut forcer les choses, et ce pour une simple raison : une œuvre entraîne dans son sillage un nombre très conséquent d'acteurs. J'ai l'habitude de dire que certes, une œuvre se conçoit dans l'esprit d'un artiste, mais ensuite elle se fabrique ! ça sous-entend un grand nombre de rencontres avec des personnes liées à l'ingénierie, à la technique, aux autorisations, au foncier, etc. Pour qu'un projet existe, il faut faire en sorte d'avoir les bonnes personnes au bon endroit au bon moment. C'est ce qui s'est passé ici pour l'ensemble du projet. Si le Parc des Monts d'Ardèche n'avait pas eu la volonté de mettre en œuvre un projet artistique ambitieux pour répondre à l'ouverture de la Caverne du Pont d'Arc, je n'aurais pas été invité à concevoir ce projet. Et si ce projet avait été conçu hors-sol, sans rapport intime avec ce territoire, il n'aurait pas suscité la bienveillance et l'ouverture des élus et des habitants de la Montagne. Tout est lié, forcément, dans ce type de projet. Dès l'écriture du projet, j'ai proposé que ça soit l'équipe du parc qui le mette en œuvre car elle avait la légitimité à le faire que moi, en tant que personne, je ne pouvais avoir. Et comment rêver d'une meilleure équipe ? Une présidente, Lorraine Chénot, convaincue de la manière dont l'art et la culture peuvent faire société, une chargée de mission culture, Marie-Françoise Perret, à la connaissance aigüe du territoire et de ses acteurs, une chargée de production artistique, Eléonore Jacquiau Chamska, spécialement recrutée pour ses compétences dans la fabrication de l'œuvre d'art, enfin une équipe aux connaissances précieuses en terme de biodiversité végétale, animale, géographique, d'éducation, de communication, etc. Sans eux, c'est simple, rien ne se serait fait, les relations interpersonnelles dont tu parles sont donc nécessaires à l'avènement d'un projet.

Il en est de même pour chacune des œuvres et c'est sans doute une bonne idée comme tu le suggères d'illustrer ça par une œuvre qui ne s'est pas réalisée. J'avais retenu un site, la Vestide du Pal, qui est ce qu'on appelle un maar, terme géologique qui correspond à un ensemble de cratères qui se sont effondrés. C'est impressionnant de découvrir ce site quand on vient du versant méditerranéen car après avoir gravi les flancs d'une montagne très escarpée, on se retrouve soudainement dans un

paysage parfaitement plat. Son histoire est aussi assez incroyable puisqu'on estime que c'était un lieu de transhumance naturelle que les animaux sauvages empruntaient entre le Rhône et le Massif Central bien avant l'arrivée des hommes et de leurs animaux d'élevage. J'ai invité ici des artistes, les frères Chapuisat, à venir penser une œuvre. Une esquisse de projet est née qu'on a présenté, comme d'habitude, à des élus, à un groupe d'habitants, aux propriétaires fonciers. Ces derniers, des agriculteurs qui exploitent la Vestide, nous ont opposé un refus catégorique, n'ayant aucune envie qu'un public plus nombreux vienne arpenter ces terres. Je me suis écrit ma propre histoire de ce refus, elle est peut-être fautive mais c'est la mienne, donc j'y crois : comme je le disais, nous sommes dans la Vestide sur des terres plates, caractéristique bien rare dans les environs ! Qui plus est, la terre volcanique y est fertile. Comment ne pas entendre la réticence à accueillir du monde exprimée par ces agriculteurs ? On ne peut pas ne pas considérer ce point de vue qui a autant de valeur que n'importe quel autre et on a donc fait le choix, indispensable à mon sens, de ne pas insister. Ce qui n'empêche pas de poursuivre les échanges avec eux ! D'ailleurs, ils ont exprimé au parc qu'ils ne seraient pas contre l'idée qu'un belvédère soit un jour édifié sur les flancs de la Vestide. Les solutions proviennent toujours de l'échange et de la discussion.

Mais lorsqu'un obstacle paraît infranchissable, ici en lien au foncier, mais qu'on a aussi rencontré dans l'ingénierie du projet d'œuvre de Huang Yong Ping à proximité de Notre-Dame-des-Neiges, il est contre-productif de vouloir forcer les choses à tout prix. Cela peut signifier, tout simplement, que l'œuvre n'a pas trouvé sa place, ou que la temporalité qu'on a voulu lui imposer n'était pas la bonne. Au contraire, quand les contraintes se découvrent et s'amalgament peu à peu à la conception de l'œuvre, elles l'enrichissent le plus souvent, lui donnent une dimension nouvelle que ni l'artiste ni personne n'avait pu anticiper, et participent ainsi à son ancrage dans son site.

L'ingrédient essentiel à ce type de projet, c'est la sincérité, elle aide à trouver l'endroit de convergence de points de vue *a priori* différents. Je me souviens par exemple du moment où Stéphane Thidet, a rencontré des habitants du Béage, la commune où se situe la chartreuse de Bonnefoy. Certains d'entre eux étaient très réticents – je dirais même effrayés, la peur est un sentiment qu'on partage tous ! – à l'idée qu'un artiste intervienne sur *leur* chartreuse (je n'en ai pas parlé tout à l'heure, mais le patrimoine développe aussi un sentiment d'appartenance très fort). C'est par le simple dialogue entre l'artiste et ces habitants que cette peur a pu être dépassée. Il a simplement exprimé son intention, décrit le regard qu'il avait posé sur cet édifice qu'ils connaissaient si bien, puis le cheminement qu'il avait fait pour aboutir à l'œuvre, les échanges de points de vue ont eu lieu et en fin de rencontre, les habitants lui ont dit : ne changez rien !

Un énorme travail de médiation a été engagé par l'équipe du parc. Comme pour Stéphane, pour chaque œuvre a été convié un petit groupe d'habitants de la commune concernée, pour à chaque fois dialoguer avec l'artiste, lui donner des informations, suivre le processus de création. Les « gardiens du phare » de Gloria Friedmann, à qui l'artiste a délégué la composition de la bibliothèque qui a pris place dans l'œuvre, en sont issus. Des journées de formation à l'histoire de l'art ont été organisées avec un grand succès pour les restaurateurs de la Montagne Ardéchoise, les propriétaires de gîtes, de chambres d'hôtes, d'hôtels, les agents d'accueil des offices de tourisme, les guides-accompagnateurs de moyenne montagne. Un projet pédagogique orchestré par un artiste, Harold Guérin, a généré la participation de 300 élèves de la primaire au lycée. Nombre d'entreprises locales ont participé à l'édification des œuvres. Intrinsèquement, une œuvre est une aventure collective en puissance et partager ce moment de la « fabrication », c'est faire naître un grand nombre d'histoires. Lorraine Chénot rappelle souvent les grandes missions d'un parc naturel régional que sont 1/ la protection et la gestion du patrimoine naturel, culturel et paysager 2/ l'aménagement du territoire 3/ le développement économique et social 4/ l'accueil, l'éducation et l'information 5/ l'expérimentation, l'innovation. Un projet de création artistique comme le Partage des Eaux remplit précisément chacun de ces objectifs.

De la géopoétique à la géopolitique

Les artistes ayant participé à ces deux premières éditions de « La ligne de partage des eaux » envisagent le territoire et plus globalement la géographie comme terrain pour l'art, selon une procédure inverse à celle qui a longtemps consisté à penser l'art comme objet d'étude, terrain d'enquête pour l'histoire de l'art et plus généralement pour les sciences humaines et sociales. Ces pratiques contemporaines inscrivent ainsi l'art dans une recherche extradisciplinaire (Brian Holmes, 2007) renouvelant les questionnements scientifiques hors du « lieu propre » des champs disciplinaires. L'art est envisagé dans ta démarche curatoriale moins comme une discipline ou un domaine d'expertise que comme un lieu, un site, un environnement où s'invente de façon collective « une nouvelle écologie des savoirs^[3]», au travers de rencontres, de mise en réseaux de savoirs hétérogènes, de techniques créatives de descriptions, d'écritures, de narrations, de mises en récit.

Ce sont autant de tentatives de décloisonnement et d'hybridation des savoirs que tu qualifies de « géopoétiques ». Selon toi, quels modes singuliers de connaissance ces artistes produisent-ils ?

J'apprécie énormément les mots que tu mets sur ma démarche. Je réfute l'idée d'être un expert, un spécialiste. Nos sociétés ont fait l'erreur de cloisonner les domaines d'expertises notamment dans le domaine des sciences. Or le monde n'est fait que d'interactions, tout a une influence sur tout ! Il n'y a pas une réalité mais autant de réalités qu'il existe de contextes et de niveaux de lecture de ces contextes.

Toutes les œuvres du parcours me tiennent bien sûr à cœur, mais une a un statut particulier dans la manière dont elle fait sienne « l'écologie des savoirs » dont tu parles. Il s'agit de la GeoPoetic Society. Cette œuvre n'est pas matérialisée dans le territoire puisqu'elle prend la forme d'une application embarquée. Elle est donc littéralement invisible mais, en bons alchimistes (c'est je pense ce que sont les artistes en général, dans leur capacité à *révéler*), Anne de Sterk, Frédéric Dumond et Eric Watt rendent visibles différents niveaux de réalité de ce territoire. En convoquant les temps géologiques, en incitant le regard du conducteur et des passagers à regarder le ciel, les fleurs qui poussent dans les prairies, en lui parlant des habitudes de la Ginette, des multiples insectes pollinisateurs, des molécules qui composent l'odeur des genêts ou du goudron de la route, de la première victime de la bête du Gévaudan, des soucis de la quincaillière à faire son inventaire, en énumérant les traductions du mot Méditerranée, ils nous *racontent* le paysage traversé et de ce point précis, nous relient au monde, nous, minuscules fourmis géolocalisées !

Ce qui est à l'œuvre ici, c'est l'exploration des interactions entre les différents phénomènes du vivant, l'appréhension du territoire dans sa complexité, dans les liens entre tout ce qui le compose et le relie à un tout plus vaste, dans ce qui fait donc, n'ayons pas peur du mot, sa beauté.

Pour moi, la véritable intelligence est celle qui réussit à décloisonner les spécialités, c'est le *Jardin Planétaire* de Gilles Clément. Dans le domaine scientifique, ce sont des botanistes comme Francis Hallé, des éthologues comme Vinciane Despret, des anthropologues comme Anna Tsing, des philosophes comme Isabelle Stengers, des climatologues comme Jean Jouzel, des historiens comme Yuval Noah Harari, tous les penseurs que tu as cités dans tes questions et tant d'autres ! Leur point commun est de penser le monde dans sa complexité, d'explorer non pas seulement leur propre domaine de prédilection mais les liens que ce domaine entretient avec les autres domaines de la connaissance, et de prendre en compte leur propre sensibilité. Ils considèrent le monde comme beau, ils le rendent intelligible.

³ L'idée d'une "écologie des savoirs" vise à souligner le danger de séparer les savoirs des "milieux de pensée et des vies" qui les fondent. Des batailles autour des OGM, des logiciels libres à la préservation des savoirs-faire paysans, les savoirs n'ont cessé de proliférer et de "travailler" la société. Cette *science du quotidien* remet en question l'ensemble des institutions savantes qui organisent, structurent et diffusent la production scientifique.

Le XXI^{ème} siècle pose à l'humain une question à laquelle il n'avait jamais été confronté, celle de sa propre disparition. Il a pris la conscience, toute récente, qu'il était devenu une force géologique, c'est l'anthropocène. Autour de lui, à cause de lui, la biodiversité s'effondre. La question du *partage de l'eau* devient de plus en plus cruciale. À mon sens, le salut viendra de ces acteurs de « l'écologie des savoirs » car ils ont la capacité à révéler les interactions à l'œuvre dans notre monde et à générer de nouveaux récits. Il n'y a aucun autre sujet politique valable que celui du changement climatique. Plutôt que de le prendre pour une terrible fatalité, faisons en sorte qu'il génère au contraire de l'invention, qu'il soit moteur de nos imaginaires. Le programme est ardu mais s'atteler aujourd'hui à l'écriture d'un futur désirable, n'est-ce pas aussi une tâche enthousiasmante ?

J'ai déjà évoqué Elisée Reclus, que je ne connaissais pas jusqu'à ce qu'une amie, à qui j'avais parlé du Partage des Eaux, m'offre son « Histoire d'un Ruisseau » premier ouvrage *géopoétique* comme le qualifie Kenneth White, inventeur de ce beau terme. Il est exactement dans cette juste « écologie des savoirs », dans la multitude d'approches qu'il explore pour aborder la géographie dont il dit qu'elle « n'est autre chose que l'Histoire dans l'espace, de même que l'Histoire est la Géographie dans le temps. »^[4] Il a cette phrase qui me semble si juste : « Là où toute poésie a disparu du paysage, les imaginations s'éteignent, les esprits s'appauvrissent. » Cultiver la poésie du monde pour réveiller les imaginations et enrichir les esprits, c'est l'activité alchimique – partir de la matière pour créer de l'esprit – à laquelle s'adonnent les artistes.

Biblio

Gell, A. (2009). *L'art et ses agents: une théorie anthropologique*. Traduction par S. Renaut & O. Renaut, Dijon, France : les Presses du réel.

Goodman, N. (1972). *Problems and projects*. Indianapolis (Ind.), Etats-Unis d'Amérique.

Ingold, T. (2013). *Une brève histoire des lignes*. Traduction par S. Renaut, Bruxelles, Belgique : Zones sensibles.

Reclus, E. (1905). *L'homme et la Terre, Livre 1 : Les ancêtres*, éd. ENS Éditions, coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales, France (2015).

^[4]Élisée Reclus - épigraphe de tous les volumes - *L'homme et la Terre, Livre 1 : Les ancêtres* (1905), éd. ENS Éditions, coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales, 2015, p. 42.

Bio Virginie Pringuet

De Montréal (Festival du nouveau cinéma, Centre d'arts Quartier éphémère) à Paris (Nuit Blanche), en passant par Nantes (Scène nationale Le lieu unique, manifestation Estuaire) et Lille (Capitale européenne de la culture), Virginie Pringuet a progressivement glissé de la programmation artistique et du commissariat dans l'art contemporain vers la recherche en Esthétique et en humanités numériques. Depuis 2011, elle pilote le projet [Atlasmuseum](http://www.atlasmuseum.net) (www.atlasmuseum.net) qui est à la fois l'objet d'étude de sa thèse (université Rennes 2, 2017) et un outil d'inventaire et de cartographie sémantique et collaboratif des œuvres d'art public. Elle est actuellement en charge de la coordination du réseau UDPN (Usages des Patrimoines Numérisés) à l'université Paris 3-USPC et commence une collaboration avec les Nouveaux Commanditaires (Fondation de France) depuis 2018.

Bio David Moinard

D'abord chargé de production artistique puis responsable de la programmation artistique du département Arts Plastiques du lieu unique, Scène Nationale de Nantes, David Moinard devient en 2005, sous la direction de Jean Blaise, responsable de la programmation artistique *d'Estuaire Nantes <> Saint-Nazaire* puis, en 2011, du *Voyage à Nantes*. Également commissaire d'expositions, il en a conçu plusieurs et plus particulièrement des expositions monographiques comme celles consacrées à Erwin Wurm en 2008, à Roman Signer en 2012, à Felice Varini en 2013 ou encore à Huang Yong Ping en 2014, Tatzu Nishi en 2015 et Ange Leccia en 2016.

Il est depuis 2011 membre du comité d'orientation artistique du Palais de Tokyo, centre de création contemporaine à Paris. Régulièrement invité à partager son expérience dans le cadre de séminaires, rencontres professionnelles et universités en France et à l'étranger, David Moinard est à l'origine de l'Atelier Delta, agence d'ingénierie culturelle spécialisée dans la conception et la mise en œuvre de projets artistiques liés à des territoires et des géographies particulières. Il travaille à la direction artistique de projets de création contemporaine, principalement dans l'espace public, comme *Le Partage des Eaux*, parcours pérenne inauguré l'été 2017 dans le Parc Naturel Régional des Monts d'Ardèche, *Les Valleuses*, l'été 2018 à Varengeville-sur-Mer en Normandie ou encore avec la Communauté universitaire Grenoble-Alpes à la direction artistique d'un programme d'invitations à des artistes sur le campus.

En septembre 2018, il devient médiateur de l'action *Nouveaux Commanditaires* de la Fondation de France pour la région Auvergne-Rhône-Alpes.

www.atelierdelta.eu