

rencontres arts, écologies, transitions

Des rencontres qui se tiendront les jeudi 11 et vendredi 12 octobre 2018, à l'Université Paris VIII, dans l'amphi X. Puis, le samedi 13 octobre à l'INHA en salle Vasari. C'est un événement du Labex Arts-H2H, Musidanse, TEAMeD-AIAG, ESTCA, HAR (universités Paris -VIII et Paris-Nanterre) organisé par un comité scientifique composé de : Roberto Barbanti, Joanne Clavel, Agostino Di Scipio, Isabelle Ginot, Guillaume Lozillon, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, Julie Perrin, Cécile Sorin, Matthieu Saladin, Makis Solomos et Lorraine Verner.



Cette journée bénéficie d'une aide de l'ANR au titre du programme *Investissements d'avenir* (ANR-10-LABX-80-01).

Premières Rencontres / First Encounters : Arts, écologies, transitions

Colloque international / International Symposium

11, 12, 13 octobre 2018

Labex Arts-H2H, Musidanse, TEAMeD-AIAC, ESTCA, HAR (universités Paris 8, Paris Nanterre)

Comité scientifique : Roberto Barbanti, Joanne Clavel, Agostino Di Scipio, Isabelle Ginot, Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, Julie Perrin, Cécile Sorin, Matthieu Saladin, Makis Solomos, Lorraine Verner

Le projet *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*, dans le cadre duquel ont lieu ces rencontres, souhaite accompagner certaines évolutions notables qui surviennent actuellement dans le champ des arts ainsi que dans le champ des discours théoriques sur l'art et qui, récusant l'enfermement de ce dernier dans la sphère du « surplus civilisationnel », sont à l'écoute de questionnements découlant des crises écologique, économique, sociale ainsi que de la crise des représentations que nous traversons. Nous proposons d'utiliser la notion de *transition* – bien connue dans la sphère de l'écologie politique – pour aborder des évolutions qui ne relèvent pas des mutations ou ruptures qu'il est d'usage d'étudier dans l'art moderne ou postmoderne : ces mutations et ruptures sont davantage d'ordre formel, alors que les transitions dont il est question ici peuvent même aller jusqu'à redéfinir la notion d'art.

The project *Arts, ecologies, transitions. Building a common reference*, in which this encounters take place, wishes to accompany certain notable developments in the field of the arts as well as theoretical discourse on art and which, rejecting the confinement of art to the realm of 'civilizational oversupply', are attentive to questions arising from current ecological, economic and social crises as well as the crisis of representation we also currently experiencing. We propose to use the notion of *transition* – extensively explored in the field of political ecology - to address developments that fall outside of the transformations or discontinuities commonly examined in modern or postmodern art. Such transformations and discontinuities are rather of a formal nature, while the transitions we are referring to here go as far as redefining even the concept of art itself.

Adresses :

Université Paris 8 : 2 rue de la Liberté, 93200 Saint-Denis, métro Saint-Denis Université

INHA (Institut national d'histoire de l'art) : 2 rue Vivienne, 75002 Paris, métro Bourse

Renseignements : freychet.antoine@gmail.com

Table des matières

Jeudi 11 octobre, Université Paris 8, Amphi X	5
<u>10h-12h30. Composer avec les (autres) vivants 1</u>	5
Michel Briand : « (Re)devenir animal et matière, et danser l'entre-deux. Sur quelques solos métamorphiques / écosophiques ».....	5
Silvio Ferraz, Annita Costa : « Le corps à défendre ».....	6
Bastien Gallet : « Bruits humains et sons animaux : pour une pratique et une théorie relationnelle du paysage ou comment réapprendre à vivre avec les animaux ».....	7
Charlie Hewison : « Un éco-cinéma météo-matérialiste ? ».....	8
<u>14h-15h45. Écologies du temps, distraction et décroissance</u>	9
Julie Brugier : « Vers un “design frugal” ? Une recherche par le design d'outils, d'objets, d'installations, visant à réactiver auprès du plus grand nombre des économies domestiques frugales, par le renouement d'une relation plus conviviale à nos ressources ».....	9
Albert Mayr : « Toward an Ecological Aesthetics of Time ».....	9
Dork Zabunyan : « Une écologie de la distraction est-elle possible ? ».....	10
<u>17h-20h. Graines de 68. Arts, écologies, transitions dans l'histoire</u>	11
Romain Bigé : « Sentir la gravité. Danse, cosmose et écologie ».....	11
Elena Biserna : « Street Music. On the Politics of the Everyday in Giuseppe Chiari's Work ».....	12
Fabrice Bourlez : « Les trois écologies pasolinienne ».....	12
Benoît Gibson : « Pour les baleines (sur Xenakis) ».....	13
Anne-Violaine Houcke : « A partir du poème “Et sur la lune : poésie pornographique” : éléments d'une petite cosmogonie pasolinienne ».....	13
Vendredi 12 octobre, Université Paris 8, Amphi X	14
<u>9h30-12h. Composer avec les (autres) vivants 2</u>	14
Carmona Susana Jimenez : « Out of range : sound reflections on living-with and dying-with ».....	14
Nayla Naoufal : « Danser avec des vers de farine : transcorporéité et sollicitude ».....	15
Boris Nordmann : « Fiction corporelle loup ».....	16
Elise Van Haesebroeck : « La Nuit des taupes de Philippe Quesne, l'underground comme ultime horizon ».....	17
<u>13h30-16h. Artivismes</u>	18
Eliane Beaufils : « “Save the world”. Un festival artiste ».....	18
Aurélien Gamboni, Sandrine Teixedo : « A tale as a tool ».....	19
Olivier Lussac : « Migrants, réfugiés et travailleurs clandestins dans la performance contemporaine. Notes sur les Border Artists ».....	20
Nicolas Tziorzis : « Dourgouti Island Hotel, un travail de terrain. Un projet multidisciplinaire sur l'histoire du quartier de Dourgouti d'Athènes ».....	21
<u>16h30-19h. Art collaboratif</u>	22
Daniele Goldoni : « Presence, Singularity, Immanence in Improvisation. Becoming Music ».....	22
Sarah Marchais : « Les dispositifs de fictionnalisation du spectateur peuvent-ils esquisser une “écosophie spectatorielle” ? ».....	23
Ophélie Naessens : « “Conversation Pieces” : ruptures, transitions et mutations à l'œuvre dans les formes artistiques collaboratives ».....	24
Federico Rodriguez : « Notes vers une éthique de l'improvisation et une écologie du sujet ».....	24

Samedi 13 octobre, INHA, salle Vasari	26
9h30-12h. Paysages et écosophies	26
Matthieu Duperrex : « Ambiguïtés d'une esthétique carbonée : les anti-paysages du pétrole »...	26
Cristian Galarce : « Inaudible Valparaiso: an artistic proposal about sound memory in the urban space / Film 3.III.Très ».....	26
Daniel Mancero : « Écologie acoustique et fonctionnalité musicale : les enjeux de la composition fondée sur le paysage sonore ».....	27
Mathilde Ramadier : « Arne Næss, une écosophie venue de Norvège. Présentation de la vie du philosophe et de son œuvre ».....	28
13h30-15h15. Technologies et éthique	29
Yann Aucompte : « Épistémologie écosophique : essai d'analyse sur un objet de design graphique à l'époque de l'émergence de l'équipement collectif de la pensée techno-scientifique ».....	29
Benjamin Lavigne : « Dame Nature n'envoie pas de notification : écologie(s) et éthique de la gamification ».....	29
Gaetan Robillard : « Motif, langage, environnement : le modèle de Meinhardt vu à travers une recherche visuelle et computationnelle sur l'écriture et le dessin de coquilles marines ».....	30
15h45-17h30. Œuvres et conscience écologique	31
Lisa La Pietra : « Echovocalité ».....	31
Riccardo Wanke : « Choice, Intention and Responsibility: New Transitions in Contemporary Experimental Music ».....	32
Iva Zunjic : « L'homme face à l'environnement, la vocation écologique dans l'œuvre de Le Clézio »...	33

Jeudi 11 octobre, Université Paris 8, Amphi X

10h-12h30. Composer avec les (autres) vivants 1

Michel Briand : « (Re)devenir animal et matière, et danser l'entre-deux. Sur quelques solos métamorphiques / écosophiques »

Définir l'être humain comme un « animal politique » (*zôon politikón*, Aristote, *Politique* 1253a), c'est y voir un « être vivant » (*zôon*) parmi les autres, « animal » au sens étymologique, en mouvement et action, et en rapport avec son environnement, mais aussi un sujet construit et relationnel, participant à une communauté culturelle (*pólis*), tendue entre structure et souplesse (cf. la notion de tenségrité), rigueur et harmonie, ou mémoire et projet. Les sensations, émotions, effets de présence et intensité et jeux de cognition et représentation (discursive et artistique) sont indissociables, et, suivant J. Dewey (cf. J. Zask), l'art relèverait de l'expérience plus que du spectacle comme présentation d'une œuvre. En tant que travail d'une kinesthésie (et synesthésie) vive, dans un espace qu'elle modifie en y advenant tout en s'y incorporant, la danse implique alors participation et circulation : entre le microcosme de la performance et le macrocosme avec lequel elle interagit (*oïkos*, *pólis*, *kósmos*), et entre performeurs et co-performeurs ou participant-e-s (« public »). Ajoutons, repris par Kristeva et Derrida, le rapprochement platonicien entre *khóros* « aire de danse », puis « danse » et *khóra* « territoire, site, réceptacle, intervalle, entre-deux ». En accord avec les études de genre, sur la politique des discours et des corps, et avec la théorie *queer*, définir les identités humaines comme le résultat précaire, multiple, toujours déjà hybride, de performances (et non le substrat stable et identique à soi d'une expression), c'est voir une danse, singulièrement le solo, surtout hors-scène, comme un moment de devenir croisant formes et forces, réception et création, intimité et extériorité, transitions et résistances, subjectivation et immersion, engagement et distance. La formule nietzschéenne, prise à Pindare, du tenter de « devenir ce qu'on est » (p. ex. *Ecce Homo*), ce dont on n'a ni pressentiment ni certitude, aide à penser que, dans certains dispositifs, danser l'humain (l'« animal politique ») passe par la performativité indissociablement esthétique et éthique, au moins micro-politique, de corps-sujets en transition ou métamorphose, perméables à l'animal, au végétal et aux matières élémentaires les constituant tout en les traversant, ainsi qu'à ce que ces déplacements, échanges et mélanges font à une communauté, à la fois humaine et territoriale (*oïkos*).

En insistant sur les troubles ainsi provoqués dans les binarités esthétique/politique, nature/art, spectacle/rituel, théorie/pratique, accord/tension, masculin/féminin, homme/animal, animal/élémentaire, micro/macro, on étudiera trois types de solos, associés ou non à des formations chorales, dans des espaces variés, en lien avec des questions écologiques actuelles (énergie nucléaire, réchauffement climatique) ou mettant en crise la notion même de corps et d'humanité, tout en se référant, par une inactualité assumée, à une histoire critique et à des pratiques carnavalesques ou culturelles, ni simplement modernes, ni seulement occidentales :

- des performances de danse dite butô, sur scène, en ville ou dans la « nature », par exemple par Gyohei Zaitu ou Maro Akaji (*Hai no hito - L'homme de cendres*).
- des chorégraphies discrètement ou visiblement, voire paradoxalement, « artistes », d'Odile Duboc ou encore Anna Halprin à Daniel Larrieu (*Ice Dream*).
- des solos associant ritualité captivante et grotesque, anthropologie critique et corporités hybrides, voire sauvages, chez Steven Cohen (*Chandelier, Golgotha, Coq/Cock*) François Chaignaud (*Dumy Moi*), Marlene Monteiro Freitas (*Guintche* ou encore *Prelude to a Purge*) ou Volmir Cordeiro (*Rue*).

On pourrait enfin comparer ces solos avec des actions où il ne s'agit guère d'une danse produisant du politique, mais du politique passant par du chorégraphique, comme l'« homme debout » d'Istanbul (Erdem Gündüz, défendant le parc Gezi). Les différences sont à plus d'un titre problématiques et intéressantes, dans le cadre d'une approche critique impliquant, comme chez J. Rancière, l'esthétique du politique et le politique de l'esthétique, propres à provoquer des danses et performances constitutivement éco-logiques.

Michel Briand, professeur de langue et littérature grecques, université de Poitiers, EA 3816 FoReLLIS (Forme et représentation en linguistique et littérature, image et scène). Recherches notamment sur la littérature, la pensée critique, l'anthropologie culturelle, la danse dans l'Antiquité et la relation contemporain / antique. Derniers ouvrages / dossiers parus : avec F. Dupont et V. Longhi (dir.) : « La civilisation : critiques épistémologique et historique », *Cahiers « Mondes anciens »*. *Anthropologie et histoire des mondes antiques*, n°11, 2018 (consultable en ligne :

<https://journals.openedition.org/mondesanciens/2173> ; avec S. Dubel & A. Eissen (éds.), *Rire et dialogue*, PU de Rennes, 2017; avec M. Biraud (éds.), *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique*, Publ. de la MOM, Lyon, 2017; et M. Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Éd. du CnD, Pantin, 2017.

Silvio Ferraz, Annita Costa : « *Le corps à défendre* »

Cette communication explore la présence du corps en tant qu'élément central dans des manifestations artistiques contemporaines. Elle a pour objectif de problématiser un retour du corps dans certaines écritures de la musique et de la littérature (y compris le théâtre), qu'on verrait depuis les années 1970 jusqu'à nos jours. Celles-là, au contraire d'une certaine tradition majeure, semblent s'approcher de plus en plus aux domaines des arts performatifs, où l'art se met à « sortir du papier » vers une présence corporelle globale (de la voix, du musicien, de l'instrument, de l'auditeur etc.).

Nous nous proposons ici de penser deux arts de l'écriture, d'une part la littérature (les récits, la poésie etc.), d'autre part, la musique et son écriture, soit sur partition, soit sur des supports électroniques et numériques. Selon certaines lectures de la relation entre écriture et oralité, ou même écriture et corporalité, l'occident est passé des pratiques du corps vers l'écriture en tant que registre, mais cet espace de l'écriture, d'abord espace de registre, est rapidement devenu un espace d'invention (François Delalande, *Le son des musiques*). Cependant, même en considérant la puissance de l'écriture comme lieu d'invention aujourd'hui, c'est peut-être le moment de reprendre les corps, et de sortir de la réduction du corps à l'oreille (Szendy, *Écoute : l'histoire de nos oreilles*) et aux yeux, cette suppression graduelle des éléments physiques de la pratique des deux arts. Parce que si le sonore s'est autonomisé par les écrits, le corps y est mis en silence.

L'autonomisation du son, comme nous le rappelle Makis Solomos (*De la musique au son*), dans les années 1960 pour la musique, a elle-aussi eue une vraie importance dans la littérature. C'est dans la dramaturgie et aux poèmes et livres de Samuel Beckett que nous pouvons rencontrer cette même démarche, la présence du son ainsi que du silence. Le son est donc le premier moment de cette reprise du corps, de la présence concrète de l'art en tant que point de départ pour la création et lieu d'expérimentation. L'émergence de l'idée de geste aux années 1960 chez des compositeurs comme Berio, Lachenmann, Kagel propose une reprise progressive des aspects mécaniques présents dans la réalisation et même dans la réception musicale. D'une part, l'instrument musical et la gestualité propre à sa performance sont redevenus des paramètres compositionnels. D'autre part, l'espace de diffusion est aussi devenu un lieu où il est possible de sortir l'auditeur de sa situation statique et silencieuse, en profit d'un nouvel auditeur qui se promène en immersion dans le son.

Pour sa part, la littérature, dans certaines manifestations à partir de la seconde moitié du XXème siècle, s'approche de la voix, dans un effort de rendre sensibles des flux de voix dans l'écrit. Non seulement le rythme, mais la performance de la lecture, de l'acte de parler et toutes ses implications musculaires, les habitudes de parole, les manières régionales, qui sont derrière les inflexions de la voix. La voix en tant qu'instrument de réalisation de la lecture. Un art comme celui de Beckett se donne aux limites du théâtre et la poésie, et insiste sur l'aspect performatif du texte : sa présence corporelle en tant que corps des mots, mais surtout, en tant que voix audible et sensible, même dans le silence du corps de l'écrit. Son écriture est même traversée par cette approche : Beckett est en effet connu pour ses efforts de notation précise du rythme et du silence, et même ses expérimentations de performances (dans les pièces radiophoniques comme *Cascando*, *Parole et musique*, *Rough for radio*), ses infatigables travaux avec les actrices et acteurs pour la réalisation la plus précise ou, encore, sa rencontre avec Igor Stravinsky pour une aide à la notation plus juste du temps.

C'est dans ce sens que nous proposons une approche de ce « corps à défendre » dans l'art, à partir d'une cartographie de la présence du corps dans des manifestations musicales et littéraires. Le corps présent comme un flux continu d'énergie synectique : la bouche ; la voix ; l'instrument ; le son et le silence.

Silvio Ferraz : Compositeur, Silvio Ferraz est professeur de composition à l'Université de São Paulo (Brésil) et chercheur à la Fondation d'aide à la recherche de l'état de São Paulo et au Centre National de Recherche du Brésil (Fapesp et CNPQ). Docteur en sémiotique par l'Université Catholique de São Paulo (1997), Directeur du Festival International d'Hiver de Campos de Jordão et de l'École de Musique de l'Etat de São Paulo, en 2009 et 2010. Ses compositions sont régulièrement jouées aux principales festivals de musique contemporaine au Brésil et Amérique Latine. Auteur de *Musique et répétition : le*

question de la différence dans la musique du XX^{ème} siècle et *Livre des Sonorités*, et des plusieurs articles qui mettent en relation la pensée de Gilles Deleuze à la musique, aussi que sur les images des temps dans la musique contemporaine. Actuellement développe une recherche sur la présence de l'instrument musical dans la pensée compositionnelle contemporaine.

Annita Costa Malufe : Annita Costa Malufe (São Paulo, Brésil, 1975) est professeur à la PUC-SP [Université Catholique de São Paulo], Brésil, dans le département de Littérature et Critique Littéraire; elle est docteur en théorie littéraire par l'Université de Campinas, Brésil, avec la publication: *Poéticas da imanência: Ana Cristina e Marcos Siscar* [Poétiques de l'immanence: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar], Ed. 7Letras/Fapesp, 2011. Elle a réalisé deux recherches de post-doctorat : à la PUC-SP, avec Peter Pál Pelbart, sur la poétique et l'écriture de Gilles Deleuze, et à la USP [Université de São Paulo], avec Fábio de Souza Andrade, sur le rapport entre les styles de Deleuze et de Samuel Beckett; elle a publié six livres de poèmes, deux ouvrages d'essais et plusieurs articles, tous concernant la poésie contemporaine et la relation entre philosophie et la poétique.

Bastien Gallet : « *Bruits humains et sons animaux : pour une pratique et une théorie relationnelle du paysage ou comment réapprendre à vivre avec les animaux* »

Les pratiques de l'écologie sonore ont longtemps été pensées à des fins de préservation des paysages acoustiques animaux et humains mis en péril par l'industrialisation exponentielle du monde. Les prises de sons qui en résultèrent, comme de ce qu'on a appelé plus récemment la bioacoustique, ont tendance à construire l'illusion d'une nature sauvage qui aurait été miraculeusement préservée de la présence et des bruits humains. C'est cette illusion, ainsi que ses fondations politiques et philosophiques, que cette communication voudrait faire apparaître comme telle. Il nous faudra pour cela engager une refonte du concept de paysage (notamment sonore) et entreprendre de critiquer et de repenser, à la suite de l'historien américain de l'environnement William Cronon, l'idée d'une nature sauvage (ou « *wilderness* »). Nous devons partir du constat d'une interrelation terrestre entre l'espèce humaine et les espèces animales : nos bruits et leurs sons se mêlent jusqu'à l'indistinction. Cette relation, constitutive de ce que nous sommes, est aujourd'hui une relation de domination sans partage. Comment la penser de manière à préserver et à recomposer l'agentivité animale ? Comment réapprendre à vivre avec les animaux (« *the significant otherness* » comme l'appelle Donna Haraway) ? Nous poserons ces questions en nous appuyant, notamment, sur les pratiques sonores et visuelles d'artistes qui inventent de nouvelles manières de se relier aux individualités et aux groupes animaux, posant ainsi les bases de ce qu'il faudra bien appeler, et penser comme, une politique du vivant.

Bastien Gallet est né à Paris en 1971 et y vit. Il a enseigné la philosophie à l'Université de Metz et d'esthétique à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, a travaillé au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence (conception et rédaction des programmes), à l'Ircam (animation de concerts-ateliers) et à la Cité de la Musique à Paris (commissaire de l'exposition « Espace-Odyssée » du 15 janvier au 5 septembre 2004). Il est l'un des codirecteurs des éditions Musica Falsa (MF). Il a été de 1999 à 2004 producteur à France Culture (émissions *Voix carrossable*, *Elektrophonie*, *Festivités*, *Le chantier*) puis pensionnaire à la villa Médicis (section littérature). Après avoir dirigé le Festival Archipel, à Genève, il fut l'un des commissaires de l'exposition La force de l'art (2006, Grand Palais, Paris). Il est également membre du programme de recherche « Le Laboratoire des intuitions » depuis 2013 (école d'art d'Annecy, école des beaux-arts de Marseille, ESBA Paris, ESBAMA), du projet de recherche « Machine Pollet » depuis 2015 (Hear, école supérieure d'art d'Annecy, école des beaux-arts de Nîmes, école supérieure d'art de Clermont Métropole) et a été coorganisateur (avec Matthieu Saladin) du colloque « Spectres de l'audible : *Sound Studies*, cultures de l'écoute et arts sonores », 7-9 juin 2018, INHA et Philharmonie de Paris. Parmi ses publications, citons : *Composer des étendues : l'art de l'installation sonore* aux éditions de la Haute école d'art et de design de Genève (2005), *De l'art des diagrammes ou comment discipliner l'intuition*, intuitive notebook #1 (2014), *Après la musique : penser l'art sonore*, La rue musicale (à paraître).

Le cinéma militant et engagé s'est toujours donné comme but et fonction de rendre visible l'invisible. Que ce soit montrer les conditions de travail ou de vie des plus défavorisés.e.s, révéler les discriminations quotidiennes que subissent les populations minorisées, ou tout simplement donner de la visibilité à des personnes et des luttes qui sont invisibilisées par les discours et les représentations dominants, les films militants ont toujours privilégiés la fonction de témoignage et de révélation du dispositif cinématographique.

Le cinéma écologiste, ou « l'éco-cinéma », ne fait pas exception à cette règle. Ce terme, éco-cinéma, désigne un genre cinématographique et un domaine de théorie cinématographique qui prend de plus en plus d'ampleur depuis le début des années 2000. Les films qui rentrent dans cette catégorie sont tous ceux qui tentent de conscientiser leur public aux problématiques écologiques de notre temps. Tous – que ce soit des documentaires, des blockbusters hollywoodiens ou des films d'avant-garde – revendiquent d'une façon ou une autre cette fonction révélatrice du cinéma. Pour convaincre et faire agir les spectateurs, c'est la possibilité de *faire voir* et de *rendre visible* les effets de la présence humaine sur l'environnement qui est privilégiée par l'éco-cinéma.

Le terme précis d'éco-cinéma a été utilisé en premier lieu en 2004 par le théoricien et critique du cinéma Scott Macdonald dans un article « Towards an Eco-Cinema ? ». Selon Macdonald, le cinéma argentique est singulièrement propice à la représentation de la nature et de sa temporalité propre, de par sa relation complexe entre la permanence et l'éphémère. En effet, souligne-t-il, le fait même de projeter ces films endommage les images qui sont imprimés sur la pellicule. Dans un monde de plus en plus numérisé, mécanisé et urbanisé, l'organicité et l'impermanence des images sur celluloid semble être le médium parfait pour une réflexion sur la nature et l'écologie en danger. Or, de façon surprenante, ni dans la version de 2004 ni dans la version révisée de l'article qu'il republia en 2013 (« The Ecocinema Experience »), Mcdonald ne parle-t-il d'un genre spécifique du cinéma expérimental qui, nous semble-t-il, illustre le mieux ce qu'il semble vouloir décrire.

Nous parlons ici d'un sous-genre du cinéma expérimental que l'on pourrait appeler « météo-matérialiste ». Dans cette pratique, la pellicule argentique est soumise à l'environnement de différentes façons : elle peut être enterrée, mise sous l'eau, laissée dans les branches des arbres etc. L'émulsion chimique sur la pellicule réagit avec les éléments qui l'entourent, l'air, l'eau, les bactéries dans la terre, l'électricité, la radioactivité : tout qui peut agir sur la surface du film, et qui n'est souvent pas visible par l'œil humain (ni, par ailleurs, par l'œil de quelconque caméra cinématographique). Ces films retravaillent cette idée si importante au cinéma engagé de *rendre visible* en la radicalisant. Soudainement, le film est transformé en surface sensible qui capte l'atmosphère, capte la matière écologique dans laquelle il se trouve et la métamorphose en image visible pour les spectateurs. Le film présente son propre *Umwelt*, à la fois rendant possible une image non-humaine d'une écologie donnée, et rendant visible d'une façon étonnante les phénomènes écologiques qui nous entourent.

Quelques-uns de ces films ont des messages explicitement écologiques et militantes, par exemple *Sound of a Million Insects*, *Light of a Thousand Stars* de Tomonari Nishikawa (2014), qui présente les effets sur une pellicule du fait de l'enterrer sous des feuilles dans une zone officiellement « décontaminée » à 25 km de la centrale nucléaire Daichi à Fukushima, le film en cours par le collectif de cinéma militant Les Scotcheuses sur le site de Bure ou *Landfill 16* de Jennifer Reeves (2016), un film où la cinéaste a enfouit de la pellicule dans une décharge. Mais même ceux qui n'ont pas de but expressément militant, comme les films du collectif Schmelzdahin (1979-1990), d'Emmanuel Lefrant, de David Gatten, de Louise Bourque, de Lynn Marie Kirby ou de Brian Frye, nous présentent des nouvelles façons de penser les relations entre film et écologie.

Nous proposons une présentation de ce genre de cinéma, en questionnant la façon dont il nous pousse à réfléchir comment le cinéma argentique peut décentrer au lieu de conforter le regard anthropocentrique. En pensant la pellicule non comme un support d'images qui imitent la perception humaine, nous pouvons réfléchir aux possibilités politiques et écologiquement engagées de ces films, et la façon dont ils nous invitent à repenser le « visible » dans une perspective non-anthropocentrique.

Charlie Hewison : Doctorant contractuel en troisième année à Université Paris VII Diderot (Ecole Doctorale 131, laboratoire CERILAC). Son sujet de thèse est : « L'état pathologique de l'image filmique : la pellicule et son milieu ». Sa thèse est réalisée sous la direction d'Emmanuelle André.

14h-15h45. Écologies du temps, distraction et décroissance

Julie Brugier : « Vers un “design frugal” ? Une recherche par le design d’outils, d’objets, d’installations, visant à réactiver auprès du plus grand nombre des économies domestiques frugales, par le renouement d’une relation plus conviviale à nos ressources »

La prise de conscience de notre responsabilité dans la crise écologique, a depuis une dizaine d’années un impact fort sur les productions du design. Plusieurs manières de répondre aux enjeux de cette crise se dessinent au sein de la discipline, requestionnant à la fois nos ressources, nos modes de production, et nos techniques. La crise environnementale est de manière évidente à l’origine d’un renouvellement symbolique, technique et esthétique de nos cadres de vie, de nos objets, et de nos outils.

Une tendance de ce renouvellement valorise la simplicité volontaire, et place cette notion comme une valeur positive et fondatrice pour le projet. De nombreux designers font aujourd’hui transparaître dans leurs pratiques un engagement éthique, valorisant l’économie de moyens ainsi qu’un retour à des techniques et des matériaux pauvres. Cela se manifeste par un regain d’intérêt pour certains courants - comme l’esthétique japonaise du Wabi Sabi, les productions vernaculaires, les objets auto-produits issus de contextes de pénurie (Mélanie Veillet, *Tools of desobedience*, Editions Patrick Frey, 2017 ; Ernesto Oroza, *Rikimbili, une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Editions Cité du design, 2009), les productions de communautés alternatives (*Monte Verita* en Suisse, *Drop city* aux Etats Unis, les communautés protestantes *Shakers*), ou encore les manuels comme le *Whole earth Catalogue, access to tools* de l’américain Stewart Brand (premier numéro paru en 1968). Un intérêt qui s’affirme de plus en plus fortement depuis une décennie, à mesure que les enjeux environnementaux se font plus prégnants.

Ce phénomène semble être l’héritier de plusieurs expérimentations menées au cours du XXe siècle. En 1973, plusieurs figures des Architectes Radicaux italiens se regroupent autour du projet *Global Tools*, un laboratoire promouvant l’emploi de ressources naturelles et de techniques simples. Andrea Branzi définira ce projet comme une volonté de « retour à un degré zéro » de la culture, de la technologie, et des matériaux. L’architecte Riccardo Dalisi y développera sa théorie sur la « tecnologia povera » et mènera des ateliers auprès d’enfants de milieux défavorisés dans une banlieue pauvre de Milan. On peut également noter l’ouvrage de l’architecte Yona Friedman *L’architecture de survie, une philosophie de la pauvreté* (1978), qui annonce que « la seule manière de survivre dans l’avenir pourrait bien être d’apprendre à être pauvre ». Enfin, plus récemment, les travaux d’Ernesto Oroza sur les « objets de la nécessité » et sur la « désobéissance technologique » s’intéressent au contexte de pénurie à Cuba durant l’embargo américain, et questionnent plus largement notre rapport aux objets quotidiens.

Ainsi, dans notre monde occidental où l’on nous annonce une pénurie des ressources les plus vitales, nécessitant de « réapprendre à vivre pauvrement » ; comment cette perspective à priori austère peut-elle devenir un terrain d’exploration riche pour le design ? Ce dernier peut-il nous aider à renouer une relation conviviale avec nos ressources, et initier des économies domestiques plus frugales ?

Cette réflexion se base sur un travail de doctorat, mené au sein du programme SACRe (Sciences, Arts, Création et Recherche) à l’École des Arts Décoratifs de Paris. Un ou plusieurs projets réalisés dans ce contexte feront l’objet d’une présentation.

Albert Mayr : « Toward an Ecological Aesthetics of Time »

The average human life span in the West corresponds to about six dog lives, to about 30.000 times the average life span of a mayfly ; a sequoia outlives us by a ratio of 40, one year of our neighbor planet Mars lasts almost twice as long as ours. In other words we are surrounded by, and in various ways interact with, an enormous, yet inaudible symphony of cycles taking place both in the animate and inanimate world.

Philosophers and theorists in Antiquity and in the Middle Ages called that symphony aptly ‘Musica’, then the art and science of proportions. *Musica mundana* was called the one taking place in the environment (including the motions of the heavenly bodies, the seasons, the day/night rhythm, growth and decay in organism), *musica humana* was ‘played’ by what in contemporary terminology we call the chronobiological, chronopsychological and social rhythms in man. In that system we find also the *Musica instrumentalis* which corresponded *grosso modo* to our recent notion of music. But the main function of this audible music was to make human beings sensitive to the other two, inaudible,

musics, let them 'tune in' respectfully to the silent symphonies in and around them.

After Johannes Kepler this approach to environmental, biological and psychological rhythms and times was dismissed and to a large extent forgotten. In the same period another factor contributed to give rise to a different approach. While until then time was believed to be given by God as a dimension in which man and the other creatures could articulate their life, now a new notion of time emerged, the "time of the merchant", as it has often been called, i.e. the notion of time as a resource. This notion, synthesized in the deleterious dictum "Time is money", is reflected in the everyday vocabulary we use for time : we have it, or do not have it, save, gain, waste, lose it, etc. Obviously such a way of speaking (and thinking) about time is very distant from the 'musical' and ecological approach outlined above.

When Arne Naess states that "the right of all forms [of life] to live is a universal right " we may extend this beyond the material conditions which allow all species to survive and include the particular temporal strategies of the different species which too often are not respected, but interfered with, if not destroyed by humans obsessed with the notion of time as resource.

Another hindrance toward an ecological approach to time comes from language itself. Both for the discussion in learned societies and in the negotiations between unions and employers, and similar undertakings, human/ social time is dealt with mainly verbally and numerically. Language and numbers are capable only in a limited way of conveying the experiential aspect of time: language as an essentially monophonic medium has difficulties in rendering the polyphonies, biological and social, which characterize our existence. Numbers rarely escape the linear logic which accounts for $1 + 1$ always making 2, while in the experience of time $1 + 1$ may result in 3, or 1.5.

What role could the arts play in helping us to re-establish a more ecologically-oriented and aesthetic approach to time? To mention just one field there are, for instance, the performing artists, who have a rich and differentiated relation to time, both on the experiential level and in their professional activity. And whoever is familiar with the performing arts knows that the notion of time as resource does not make much sense there. Unfortunately the temporal competence of performing artists rarely receives the due attention outside their specific context.

The paper concludes with a brief discussion of suggestions that may be derived from, among others, the Situationists, Concept Art, Barbanti's "Arte immateriale" or Grossi's "arte effimera".

Albert Mayr (1943) works in the fields of experimental music and art, the soundscape and the aesthetics of time. He has held teaching positions at McGill University, Montréal, and the Conservatory of Florence. Since many years he has been involved in developing a creative approach to everyday times (time design).

Dork Zabunyan : « Une écologie de la distraction est-elle possible ? »

Dans les années 1920, Siegfried Kracauer analyse la notion de distraction (*Zerstreuung* en allemand), dans la perspective d'y entrevoir un étrange potentiel d'émancipation, notamment par le cinéma, art de masse par excellence. Aujourd'hui, la distraction a mauvaise presse, et l'utopie politique de Kracauer semble non seulement appartenir à un temps révolu, mais elle se confond le plus souvent avec une expérience du divertissement comme forme achevée de l'aliénation des publics. Le développement récent des pensées de l'attention en témoigne à sa façon : mieux vaut devenir un être attentif qu'un individu distrait aux « territoires existentiels » nécessairement pauvres, pour employer une expression issue de l'écosophie de Félix Guattari. Mais « l'écologie mentale » du distrait est-elle si univoque, pour reprendre une autre expression de Guattari ? Se distraire engendre-t-il forcément une anesthésie de nos expériences sensorielles, ou peut-il esquisser une subjectivité qui échappe, même brièvement, à l'organisation du temps de travail, celui de « l'écologie sociale » au sens encore de Guattari. Il s'agira de s'interroger sur l'existence d'une écologie de la distraction, laquelle a moins vocation à renverser terme à terme les prétentions d'une économie de l'attention, qu'à entrevoir comment, dans le domaine de l'art des images, distraction et attention se combinent en vue d'esquisser des formes de subjectivation singulières, voire irréductibles à la circulation des flux marchands de signes audiovisuels.

Dork Zabunyan est professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8, et responsable de l'ESTCA (équipe d'accueil 2302). Il co-dirige avec Paul Sztulman (ENSAD) le programme « Politiques de la distraction » (Labex Arts-H2H/ArTeC), et il prépare dans cette même optique une exposition qui

aura lieu à la HEAD de Genève au printemps 2019. Dernier ouvrage paru : L'insistance des luttes - Images, soulèvements, contre-révolutions (De l'incidence éditeur, 2016).

17h-20h. Graines de 68. Arts, écologies, transitions dans l'histoire

Romain Bigé : « Sentir la gravité. Danse, cosmose et écologie »

« La dernière chose qui reste de la nature à New York, c'est la gravité. » Cette phrase d'Agnès Martin qu'aime à répéter Steve Paxton (Paxton, 2015), chorégraphe et improvisateur américain, est un bon point de départ pour situer la danse dans l'espace des pratiques éco-critiques ou éco-artistiques. L'intention, pour mon intervention, est donner à goûter une pratique chorégraphique portative élaborée par Steve Paxton, la « petite danse » et de réfléchir à partir d'elle à la manière dont l'expérience de la gravité dans l'entraînement du danseur peut servir de fondement à un engagement envers l'environnement. Mes hypothèses de travail sont (1) que la danse est un espace privilégié pour raffiner la sensibilité à la gravité ; (2) que cette sensibilisation gravitaire peut être décrite comme une directe mise en rapport de soi avec la Terre ; et (3) qu'un tel sentiment de relation est essentiel à l'engagement écologiste.

Décrivons, en quelques mots, la pratique de Steve Paxton. La Petite danse ou *The Stand* est une méditation (ou quasi-somnolence) que le chorégraphe développe à partir des années 1960 comme entraînement pour ses élèves et pour ses danseur-euses (Paxton 1977). La pratique s'appuie et étudie un phénomène singulier : le fait que, debout, lorsque nous nous relaxons, toute une batterie de petits mouvements se font jour que notre affairément masque à l'ordinaire. Debout et cependant occupées à relâcher au maximum les tensions de la posture érigée, les danseur-euses peuvent ainsi observer les micro-mouvements de l'ajustement postural. La Petite danse lève donc les masques et révèle sous les mouvements volontaires une symphonie de réflexes qui nous maintiennent debout sans que nous ayons à y penser.

Mettant en œuvre les « savoir-sentir » (Launay 1997 ; Benjamin 1933) développés par diverses pratiques qu'il rencontre au cours des années 1960-70 (Release Techniques, méthode Feldenkrais, Tai Chi...), Paxton invite donc ses danseurs et ses danseuses à naviguer dans leur expérience intérieure. Or le chorégraphe est très conscient que ce qui se découvre dans cette expérience intérieure, loin d'un *ego* bien centré sur lui, c'est au contraire le fait que le moi est traversé ou transi de mouvements qui ne lui appartiennent pas : les mouvements dont la Terre nous transit (l'attraction gravitaire) et ceux par lesquels nous lui répondons (les réflexes anti-gravitaires). Comme Paxton le dit, la Petite danse nous rappelle que

« Nous nageons dans la pesanteur depuis le jour de votre naissance. Toutes nos cellules savent où se trouve le bas. Vite oublié. Notre masse et la masse de la Terre s'attirent l'une l'autre... » (Paxton 1986)

Les micro-mouvements de la Petite danse sont ainsi le signe d'une force avec laquelle tous nos gestes sont en dialogue et que pourtant nous oublions sans cesse.

Je voudrais défendre dans cette intervention l'idée que la Petite danse est en ce sens une pratique éco-somatique (Clavel et Ginot 2012) : une pratique qui met en résonance le corps (somatique) et l'environnement terrestre ou terrien (écologie) dans lequel il se déploie. L'endroit où elle saisit ce rapport est toutefois en deçà de la question de l'intrication biologique des vivants entre eux, ou des vivants à l'intérieur d'un territoire, comme c'est souvent le cas dans les mouvements éco-critiques (Abrams 1996 ; Shepard 1996), et se situe aux confins de ce que Bernard Andrieu à appeler la cosmose (Andrieu 2017). Il s'agira ainsi de renommer la parenté physique qui nous lie à la Terre : la force qu'elle exerce sur nous et que nous lui rendons, newton par newton. Les outils que nous mettrons en œuvre pour rendre cette parenté sensible seront empruntés à l'histoire et aux études en danse (nous nommerons ainsi divers chorégraphes qui permettent de penser singulièrement la gravité, en particulier : Rudolf Laban 1948 et 1950 et Ushio Amagatsu 2000) et à la psycho-phénoménologie du poids et du corps en mouvement (en particulier Erwin Straus 1935, Maurice Merleau-Ponty 1945, Declécker 2009). Dans une perspective éco-critique, il s'agira ainsi de montrer que la sensibilité à la gravité pourrait être une porte d'entrée dans une sensibilité à la Terre et par extension aux environnements au sein desquels nous vivons.

Romain Bigé : agrégé et docteur en philosophie, il a fait du studio de danse son lieu d'écriture : il en a tiré une thèse sur le Contact Improvisation, intitulée *Le partage du mouvement* (2017), qui donne lieu à deux expositions-performances, *Gestes du Contact Improvisation* (Musée de la danse, 2018) et *Steve Paxton : Drafting Interior Techniques* (Culturgest, 2019). Il enseigne la philosophie à différents publics : lycéen-nes, étudiant-es, danseur-euses, praticien-nes somatiques. Et il collabore au sein de différents laboratoires : en sciences cognitives avec le Labodanse (CNRS), en recherches en art avec SACRe (PSL*), en danse avec l'université de Nice Sofia Antipolis. Le reste du temps, il essaye de (et échoue à) préparer la révolution. En attendant le grand soir, il roule par terre.

Elena Biserna : « *Street Music. On the Politics of the Everyday in Giuseppe Chiari's Work* »

By analysing some scores and performances by the Italian Fluxus composer Giuseppe Chiari – *La Strada* (1964), *Suonare la città* (1965) and *Suonano la città* (1969) – this paper interrogates his expansion of the field of music as well as his critical intervention in the politics of the everyday through the blurring of the boundaries between art and social life. With these works, not only Chiari proposed extra-musical gestures, not only he abandoned music institutions to invest public space and collaborate with its inhabitants, but he directly questioned the urban condition in its entirety: its limitations, its codifications, its regulations. By doing so, playing the city explicitly became a way to criticize the autonomy of music and its institutions, to reassert its relationship with the social sphere, to counteract the alienation of everyday life, to open spaces for shared experimentations, to disrupt the social organization of public space and, finally, to reclaim the “right to the city” (Lefebvre 1996).

The paper takes into account other contemporary projects in Fluxus or the Scratch Orchestra and draws on Situationist writings as well as theories of the everyday and its politics. It will also consider a recent re-enactment of *Suonare la città* that took place during a workshop that I lead in Milan in May 2018¹ and that generated a series of reflections on the potentialities of re-actualizing the utopic charge of Chiari's piece now: on the groups dynamics and the sense of agency that it facilitates, on its ways of “presencing” public space in consensual and/or dissensual ways, creating assonance and dissonance and infiltrating the rhythms of public life.

Elena Biserna is a researcher and occasional curator. Her interests are focused on listening and on contextual, time-based and participatory practices in relationship with urban dynamics, socio-cultural processes and the everyday sphere. She has taught at the Aix-Marseille University, at ESAAix-École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence and at the Academy of fine art of Bologna. She gave talks at different institutions such as, recently, MAR-Museo d'Arte della città di Ravenna; INHA-Institute d'histoire de l'art; University of Lisbon; La Pelanda, MACRO Testaccio, Rome; De Montfort University, Leicester; Gaité Lyrique, Palais de Tokyo, EHESS, Paris. Her articles and interviews have appeared in several international publications (Les Presses du Réel, Mimesis, Le Mot et le Reste, Errant Bodies, Amsterdam University Press, etc.). As a curator, she worked with several organizations such as Locus Sonus (Aix-en-Provence), Sant'Andrea degli Amplificatori (Bologna), Cona Zavod (Ljubljana), Xing (Bologna), Saout Radio, Sound Threshold (London), Diffusing Digital Art (Marseille).

Fabrice Bourlez : « *Les trois écologies pasoliniennes* »

Langage, corps et pouvoir sont les dimensions à travers lesquelles se tissent les productions pasoliniennes. Dans quelle mesure rencontrent-elles celles déployées dans *Les trois écologies* de Félix Guattari, texte aussi court que fondamental pour penser l'écologie. A l'aide d'exemples tirés de l'oeuvre pasolinienne, l'intervention s'efforcera de dresser une carte des points de jonction possibles entre les deux auteurs afin d'établir comment l'art est en mesure de frayer la voie à un nouveau rapport au monde et aux altérités qui l'habitent. Entre Pasolini et Guattari, nous nous efforcerons de penser avec les minorités la plupart du temps écrasées par la marche forcée du monde capitaliste. Nous nous tenterons de comprendre comme un « paradigme esthétique » entre Pasolini et Guattari implique un rapport au monde pour le moins paradoxal : aussi païen que sacré, en prise sur des devenir ou des luttes à venir et néanmoins tourné vers le passé.

¹ *Walking from Scores*, Standards, Milan, 26-27 May 2018, <http://www.standardstudio.it/event/elena-biserna>

Fabrice Bourlez est psychanalyste. Docteur en philosophie, il enseigne à l'Ecole supérieure d'Art et de Design de Reims et à Sciences po Paris. Il a publié en 2015, *Pulsions Pasoliniennes* (Presses du Réel) et en 2018, *Queer Psychanalyse* (Hermann).

Benoît Gibson : « *Pour les baleines (sur Xenakis)* »

Anne-Violaine Houcke : « *A partir du poème "Et sur la lune : poésie pornographique" : éléments d'une petite cosmogonie pasolinienne* »

Le 21 juillet 1969, l'astronaute américain Neil Amstrong pose le pied sur la lune. Dans le contexte de la Guerre froide, de la course à la supériorité militaire, technologique et idéologique, la conquête spatiale, dont la lune est un enjeu majeur, est, dans les années soixante, le symbole du progrès.

Six ans plus tôt, Pasolini avait montré, à la fin de *La Rage*, les images du vol spatial du soviétique Guerman Titov, en 1961. En 1966, Totò évoque dans *Des oiseaux, petits et gros*, « celui qui est allé sur la lune : Gagarine », amalgamant gloire soviétique (le vol de Gagarine, premier vol cosmique de l'histoire) et américaine (le premier pas sur la lune, qui est, du reste, encore à venir quand Pasolini réalise ce film). La même année, il réalise *La Terre vue de la lune*, qui sort en 1967. Il y a là une série de films lunaires, qui manifestent l'importance de l'astre nocturne dans le cinéma pourtant fondamentalement solaire de Pasolini.

A partir d'un poème « Et sur la lune : poésie pornographique », composé en 1962, je propose de suivre ce motif dans une partie de son œuvre : de l'hypothèse de sa présence en creux dans *La Rage* (1963), jusqu'au roman inachevé *Pétrole*, publié posthume, en passant par ce qu'on peut considérer comme une « trilogie de la lune » - *Des oiseaux, petits et gros* (1965), *La Terre vue de la lune* (1966), et *Qu'est-ce que les nuages ?* (1967).

Ce faisant, il s'agira de voir en quoi la révolution sidérale, celle de la rotation autour de la Terre, peut être la forme réelle (les cycles naturels contre les cycles pervers de la production néocapitaliste), symbolique, et poétique (la lune comme matrice formelle du jeu pasolinien *tout contre* le classique) d'une révolution entendue non plus sous la forme de la ligne droite, mais du cercle, forme dont la direction (le futur) est celle du retour (le passé).

Anne-Violaine Houcke est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paris Nanterre. Elle travaille sur l'esthétique et la théorie du cinéma, en particulier sur le cinéma italien et sur les modernités cinématographiques. Elle travaille actuellement à l'édition d'un ouvrage qui sera publié aux PUR, intitulé provisoirement *L'invention de l'antique. Fellini et Pasolini : la poétique des ruines*.

Vendredi 12 octobre, Université Paris 8, Amphi X

9h30-12h. Composer avec les (autres) vivants 2

Carmona Susana Jimenez : « *Out of range : sound reflections on living-with and dying-with* »

Just as the diviners in Ancient Greece used to observe the behaviour or the entrails of the animals to know what destiny would bring or how much the divine laws had been broken, now we are approaching other living beings overwhelmed by how deeply we have broken the fragile laws that sustain ecosystems and lives and by what is waiting for us in a not too distant future. Some sound artists are currently sharing this approach trying to avoid to a greater or lesser extent the anthropocentric point of view. This paper suggests delving into the practice and work of one of these artists, Jana Winderen, by means of texts written by Donna Haraway, Félix Guattari, Vinciene Despret, Thom van Dooren, Carmen Pardo, Jacques Rancière, Ursula Le Guin, Roald Dahl, Sophocles or Aeschylus, in order to reflect on the sound recordings and the sound works involving non-human living beings as protagonists.

Winderen has focused her work mainly on living beings to whom we are deaf. This deafness affects both the sounds produced by their bodies and many of the sounds that fill their habitats, even if we share these habitats with neighbours as close to us as the rats (*Rats – Secret Soundscapes of the City*). However, Winderen mainly aims her work at underwater recordings, feeling a special predilection for the sounds of tiny marine creatures which share areas with human beings who deeply disturb their lives. These are areas of friction, danger, disappearances (one of her most complex projects is the monitoring of the soundscapes of coral reefs and their neighbouring ecosystems, *Silencing of the Reefs*).

Starting from the work of Winderen, we want to ask ourselves if it is possible to approach these other sound worlds in ways that are not predominantly anthropocentric. We can find this anthropocentrism, for example, in aesthetic and utilitarian approaches which use these sounds as mere resources. The texts by Despret and van Dooren can be helpful regarding this reflection. We are especially interested in the words of Despret about mutual concern (from the corporal and the affective point of view) between species when we establish contact with them. The reflection of van Dooren, that is, identifying other living beings as individuals which suffer singularly – and not only as species –, is also interesting in this moment of mass extinction. The role of technologies here is not trivial. Tiresias was escorted by a boy through whose eyes he was able to see. Winderen, as a cyborg, always carries numerous instruments with her which allow to capture what is outside our range (*Out of range*). Would that mean giving voice to other living beings that does not remain mere noise allowing to make links visible and weave other communities? For van Dooren and Haraway, this tragic moment of mass extinctions is bringing out the countless relationships the beings of this planet depend on. These relationships, which actually happen in the sense of living-with as well as in dying-with, would appeal to a response-ability that can allow us to leave behind the awe that paralyses, to try (tentare) and feel (tentare) other listenings, other concerns, other subjectivities that are known symbiotic, weaved in this immanent world with other singular beings. Even if there is no return, the apocalypse does not have to occur. And perhaps artistic sound practices can play their role (not heroic and yet located) in this trying and feeling resistances and possibilities which make this world inhabitable.

« *Out of range : quelques réflexions sonores sur le “vivre-avec” et le “mourir-avec”* »

Comme les augures de la Grèce antique, qui observaient le comportement ou les entrailles des animaux dans le but de présager le destin ou d'élucider si les lois divines avaient été perturbées, nous observons aujourd'hui les êtres vivants accablés par les bouleversements produits par l'action humaine des lois fragiles qui soutiennent les écosystèmes et la vie et notre avenir. Quelques artistes sonores partagent actuellement cette approche en essayant d'éviter plus ou moins le point de vue anthropocentrique. Cette intervention aborde la pratique et le travail d'une de ces artistes, Jana Winderen que nous mettrons en dialogue avec des textes de Donna Haraway, Félix Guattari, Vinciene Despret, Thom van Dooren, Carmen Pardo, Jacques Rancière, Ursula Le Guin, Roald Dahl, Sophocle ou Eschyle, afin d'apporter une réflexion à propos de la pratique du *field recording* et la création d'œuvres sonores dont les principaux acteurs sont des êtres vivants non humains.

Winderen travaille principalement avec des êtres vivants auxquels nous sommes en général sourds. Cette surdité nous affecte en relation aux sons produits par ces êtres, mais aussi aux sons qui peuplent leurs habitats, bien qu'ils soient parfois des voisins aussi proches de nous comme le sont les

rats (*Rats – Secret Soundscapes of the City*). Cette artiste est reconnue surtout grâce à ses nombreux enregistrements sous-marins. Winderen a une prédilection particulière pour les sons des créatures minuscules qui vivent dans des zones marines fortement affectées pour l'action humaine. Ces endroits sont zones de friction, de danger et d'extinctions (un de ses projets les plus complexes est l'exploration des récifs coralliens et ses écosystèmes voisins, *Silencing of the Reefs*).

À partir de l'œuvre de Winderen, nous voulons nous demander s'il est possible d'approcher d'autres mondes sonores de manières non complètement anthropocentriques. On peut trouver cet anthropocentrisme, par exemple, dans des approches esthétiques et utilitaristes qui emploient ces sons comme simples recours. Certains textes de Despret et van Dooren peuvent nous aider dans cette réflexion. Par exemple, les mots de Despret sur la touche mutuelle (corporelle et affective) inter-espèce, quand on se met en rapport avec d'autres êtres vivants, sont très importants pour nous. À l'époque des grandes extinctions qui est la nôtre, la pensée de van Dooren est aussi très intéressante. Il considère les autres êtres vivants comme individus – non seulement comme des espèces – qui souffrent singulièrement. Le rôle de la technologie est ici importante. Si Tirésias était accompagné d'un garçon dont les yeux lui permettraient de voir, Winderen, comme une cyborg, porte avec elle des machines qui l'aident à capturer ce qui est hors de notre portée (*Out of range*). Nous voudrions nous demander que signifie donner de la voix aux autres êtres vivants, pas simplement bruit, permettant de rendre visibles les liens et de tisser d'autres communautés. Van Dooren et Haraway pensent que ce moment tragique d'extinctions massives fait sortir les relations innombrables dont dépendons les êtres de cette planète. Ces relations, qui touchent le vivre-avec et le mourir-avec, font appel à une *réponse-habilité* qui abandonne la crainte qui paralyse, afin de tenter d'autres écoutes, d'autres affectations, d'autres subjectivités symbiotiques, tracées dans ce monde immanent avec d'autres êtres singuliers. Même s'il n'y a pas de retour, l'apocalypse n'est pas inexorable. Et, peut-être, les pratiques artistiques sonores peuvent jouer un rôle dans les résistances de traçage et les possibilités qui permettent d'habiter le monde.

Susana Jiménez Carmona : Graduate in Philosophy (UNED, Spain) and PhD in Humanities and Culture (Universitat de Girona, Spain), musician and sound artist, she is member of Cuidadoras de sonidos and of the theater company Manzanas traigo. She is professor of Aesthetics in the Master of Sound Art Online at the Universitat de Barcelona. She has published *El paseo de Jane. Tejiendo redes a pie de calle* (Modernito Books, 2016) and *Guía de cómo hacer un paseo de Jane* (Continta me tienes, 2017), as well as articles in the journals *Sonograma Magazine*, *AusArt Journal for Research*, *Panambí*, *revista de investigaciones artísticas*, *HUM736 Papeles de cultura contemporánea*, and in the books *Vacío*, *sustracción*, *silencio* (Ediciones Asimétricas, 2017), *Imaginario al andar* (TEA, 2017), *El segundo Heidegger : ecología, arte y teología* (Editorial Dykinson, 2012).

Nayla Naoufal : « *Danser avec des vers de farine : transcorporéité et sollicitude* »

Créée par le collectif danois *recoil performance group*, *Mass - bloom explorations* est une installation chorégraphique participative conçue pour durer pendant plusieurs jours (six jours à raison de sept heures par jour à Overgaden, l'institut d'art contemporain de Copenhague, où j'ai eu l'occasion d'en faire l'expérience). L'œuvre donne à voir et à ressentir la rencontre d'une danseuse, Hilde I. Sandvold, et de 200 000 vers de farine – larves du ténébrion meunier, *Tenebrio molitor* – dans un dôme géodésique en plastique transparent. La chorégraphe Tina Tarpgaard a également fait appel à l'écrivaine Ida Marie Hede, dont le texte diffusé en danois et en anglais dans un coin de la salle raconte à la première personne l'histoire de l'humaine qui partage son quotidien avec les vers de farine.

De nature spéculative et inspirée par la pensée de Donna Haraway, l'œuvre a pour intention de générer une collaboration entre les formes de vie habitant le dôme autour de la dégradation de la styromousse, les vers de farine étant capables de dégrader le polystyrène. Cette intention éthique et esthétique façonne la gestuelle de la danseuse, dont la lenteur et la qualité du mouvement reflètent l'empathie et la sollicitude (*care*) pour les larves.

Inscrite dans le cadre d'une trilogie, The Membrane Project, aux prises avec une réflexion sur la place des humains dans un monde qu'ils ont largement contribué à dégrader, l'œuvre nous invite à élargir les contours de ce que nous considérons comme de la danse et qui nous considérons comme danseurs. Elle remet en question les idées d'exception humaine, de d'anthropocentrisme et de spécisme qui sous-tendent les pratiques artistiques ainsi que les lieux où elles sont présentées. Ainsi, elle est caractérisée par une diversité de points d'entrée directement liés aux humanités environnementales.

Elle rend « saisissable » des notions abstraites telles qu'agentivité, performativité humaine et empathie enchevêtrée. En particulier, le concept de transcorporéité proposé par Stacy Alaimo (2018, 2016, 2010) me semble offrir un cadre fécond pour interagir avec l'œuvre dans les espaces intercalaires entre la théorie et l'expérience. La transcorporéité fait référence aux échanges constants (de nutriments, de matériel génétique, d'énergie, de polluants, etc.) et aux transformations mutuelles continues entre tous les êtres pourvus d'un corps (ibid.). Entrecroisant les études multi-espèces et les nouveaux matérialismes féministes, la communication mettra l'accent sur les processus à travers lesquels les interprètes de l'œuvre – danseuse, vers de farine, styromousse, visiteurs, texte lu – forment des assemblages et des embranchements transcorporels où apparaissent agentivité, empathie et sollicitude (*care*) et discutera de la posture éthique qui en émerge ainsi que des caractéristiques de l'environnementalisme qu'elle sous-tend.

Nayla Naoufal : Formée en écologie et en danse, elle est chercheuse en éducation à l'environnement et en humanités environnementales. Elle contribue actuellement à un projet interuniversitaire d'éducation interculturelle aux sciences mobilisant les savoirs situés en Norvège dans le cadre d'une recherche postdoctorale à l'Université d'Oslo. Ses thèmes d'intérêt comprennent les liens entre l'attention profonde, le mouvement et les arts performatifs dans l'action pédagogique visant à contribuer à l'écocitoyenneté et à la justice environnementale. Également professeure associée au centre de recherche Éducation, Environnement, Écocitoyenneté à l'Université du Québec à Montréal, elle œuvre comme critique de danse depuis plusieurs années (Revue *Esse*, *Le Devoir*, *Revue Jeu de Théâtre*, *Ma mère était hipster*, *Revue Mouvement* etc.) En 2016-2017, elle a contribué à l'élaboration de la plateforme éducative *Éducart* au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Nayla fait partie entre autres du réseau International Network for ECOcritical and DECOlonial Research et du collectif Common Worlds

Boris Nordmann : « Fiction corporelle loup »

En janvier 2017, lors d'un bivouac sur la montagne de Lure, dans les Alpes de hautes Provence, grelottant dans mon duvet, j'ai la vision d'une louve. Le lendemain, je trouve derrière ma tente des traces de canidé que je n'avais pas vues la veille. Quelques mois plus tard, je suis invité dans la Creuse pour élaborer un projet d'art contemporain dans la continuité de la série des Fictions corporelles. Celles-ci sont des méthodes pour se sentir autre, comme se sentir cachalot, araignée, chauves-souris, agglomération de Marseille. Ces pratiques somatiques sont des dispositifs à la frontière entre atelier et œuvre.

En chemin, je m'interroge : Une fiction corporelle peut-elle avoir un effet diplomatique, permettant d'outiller des êtres humains pour négocier avec d'autres animaux ? Sur place, les discussions portent rapidement sur le retour prévisible des loups. Je reviens quelques mois plus tard, et un comité de pilotage commence à se constituer autour du projet.

Une des singularités du projet, par rapport aux groupes de travail qui se forment sur le sujet « Loup », est la diversité des parties réunies : des éleveurs (dont certains ont des missions à La Chambre d'agriculture), naturalistes (notamment le directeur et la présidente du Groupe herpétologique et mammologique du Limousin), habitants, chasseurs, un médecin-urgentiste et membre du Comité d'éthique du CHU de Guéret, un guide de moyenne montagne, un maire, un chargé de mission du Parc naturel régional de Millevaches en Limousin. Bien que le groupe révèle des tensions que le sujet suscite ailleurs, ces personnes partagent toutes la volonté d'anticiper le retour du loup, et le groupe est voué à s'élargir.

Pour le colloque arts, écologies, transitions, je consacrerai la demi-heure impartie au récit des déplacements qui accompagne la fiction corporelle loup : déplacement géographique, changement de partis-pris, déplacement sensoriels et leurs conséquences sur ma manière d'être au monde.

Boris Nordmann : Après des études de biologie puis, d'art contemporain, je développe une pratique art&science avec des chercheurs (traitement d'images, du langage, biologie végétale, mécanique vibratoire), passe par le théâtre, un 1 % artistique. Partager le décentrement fait mon activité : avec le "Philtre / kit optique pour se voir avec les yeux de l'autre" (Lépine 2009) puis les Fictions corporelles (araignée, cachalot, agglomération de Marseille, taureau, chauves-souris). Pratiques somatiques, dispositifs non-visuel de représentation, elles permettent d'approcher ce qu'est penser et sentir comme une entité non-humaine. A travers plusieurs voyages, je rencontre des dauphins. Ma recherche s'organise non pas pour les étudier, mais pour apprendre leur manière d'être au monde. J'apprends à

écholocaliser comme eux, puis l'enseigne. Je découvre la plongée en apnée, la danse contact, la Communication Intuitive®, passe par l'EHESS (2014) pour une science sociale animalière naissante. En 2016, je trouve un ancrage terrestre en Haute Provence. Pister et rencontrer mes voisins animaux y devient une pratique régulière, corporelle, vocale, empathique. En 2018, j'approche la médiation environnementale avec DialTer.

Elise Van Haesebroeck : « La Nuit des taupes de Philippe Quesne, l'underground comme ultime horizon »



Figure : *La Nuit des taupes*, Philippe Quesnes, 2018

Dans le cadre de mes travaux de HDR sur l'Impur, en mars dernier j'ai rencontré le scénographe et metteur en scène Philippe Quesne – actuel directeur du Théâtre de Nanterre - pour échanger avec lui au sujet de sa dernière création, *La Nuit de taupes*. Cette rencontre extrêmement généreuse m'a donné l'envie de travailler sur cette création. Ainsi, dans le cadre de ce premier volet du colloque « *Rencontres : Arts, écologies, transitions* », nous envisagerons *La Nuit des taupes* comme une exploration de notre relation au milieu. En effet, plus encore que dans ses précédents créations, Philippe Quesne pense la scénographie comme un écosystème dans lequel il plonge ses acteurs. Il travaille sur les petites communautés – ici celle des taupes - qu'il regarde au microscope, comme les insectes qu'il collectionnait dans son enfance. Il pousse ici à l'extrême les expériences du quotidien. Notre hypothèse est qu'à partir de cette fiction animale et de cette immersion dans un écosystème discordant et non anthropomorphe. L'objet de notre réflexion est d'interroger les enjeux dramaturgiques, esthétiques, philosophiques et écologiques de sa démarche. « *Je pourrais dire que je me sens très écologiste. C'est une écologie même que je défends, une écologie du théâtre, des écosystèmes qui sont proposés sur le plateau et dans lesquels on peut vivre.* »² nous confie le metteur en scène lors de notre échange. Cette communication vise à interroger cette « écologie du théâtre » que bâtit Philippe Quesne. Dans un premier temps, nous montrerons qu'il met en scène l'*underground* comme ultime horizon. Dans un second temps nous analyserons les enjeux dramaturgiques et esthétiques de la *dark écologie* dans la création. Dans un dernier temps, nous montrerons comment cette création propose une Transition qui redéfinit la notion d'art. Cette création réhabilite l'utopie en proposant un modèle écologique et une philosophie fondés sur l'acte de création. Nous invitent à repenser l'Art et le théâtre Philippe Quesne se débarrasse en effet de la fable et des personnages

²Philippe Quesne, rencontre au Théâtre de La Cité, animée par moi-même, le XX mars 2018.

dramatiques pour mettre en scène « des rituels de matériaux »³ primaires et organiques.

Elise Van Haesebroeck, après un cursus dans la finance internationale, est aujourd'hui maître de conférences en études théâtrales à l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Elle est responsable du Master en Recherche – création intitulé Écriture dramatique et création scénique. Elle anime depuis quatre ans le groupe de recherche « Danse et Altérités » au sein de LLA-CREATIS et co-dirige actuellement la publication d'un collectif intitulé *Danse et dionysiaque* (EUD, 2019). Dans le cadre de la préparation de son HDR, ses recherches actuelles portent sur L'Impureté sur les scènes contemporaines. Elle a publié *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Claude Régny, le Théâtre du Radeau, le Groupe Merci : un théâtre apolitiquement politique* (L'Harmattan, collection « Univers Théâtral », 2011) et *Le théâtre de Claude Régny. L'eros d'une voix sans bouche* (L'Harmattan, collection « Univers Théâtral », 2015).

13h30-16h. Artivismes

Eliane Beaufiglioli : « "Save the world". Un festival artiste »

Depuis trois ans, le théâtre de Bonn propose tous les ans aux habitants de la ville un festival aux ambiguïtés sans doute caractéristiques de nos sociétés néolibérales : les artistes, le plus souvent activistes, sont invités à investir la ville, mais de ce fait ils participent de l'événementiel citoyen. Le festival est par ailleurs mené en parallèle des conférences climatiques, quand ce n'est pas « de concert » avec elles : il est donc intégré à l'agenda politico-médiatique dominant, comme s'il devenait difficile de faire entendre le son des préoccupations écologiques à un autre moment que celui qui lui est dédié. Quelles alternatives proposer à nos modes de vie et de pensée dans ces conditions ?

Les artistes jouent de ce fait souvent avec le format du festival, et les attentes de l'art engagé. Ils déstabilisent par exemple les habitudes des habitants comme le duo Stan's Café ; ou interviennent comme les Yes Men au cours de la conférence climatique. L'intelligence collective est par ailleurs interpellée au cours de forums et de conférences tenues en contrepoint des événements artistiques. L'art désire en ce cas moins subvertir les attentes que proposer autre chose « en plus » : de quel excès néanmoins l'art peut-il être investi ? ou plutôt non investi ? La plupart du temps les travaux essaient de se déprendre de tout pouvoir, d'un didactisme trop affiché, sans se cantonner pour autant à des dispositifs participatifs qui donneraient l'illusion aux différents participants, spectateurs ou artistes, d'avoir d'ores et déjà accompli quelque chose, alors qu'ils risquent d'orchestrer les bonnes volontés plutôt que de solliciter l'intelligence et l'action collectives.

Le festival pose peut-être plus largement la question d'une recherche-création collective et/ou d'une mise en abyme des moyens et des adresses dans des projets menés en dehors des établissements culturels. Toujours est-il qu'il n'entend pas se réduire à l'orchestration de révolutions imaginées mais imaginaires et qu'il assume cette forme un peu paradoxale qui consiste à proposer un festival artiste.

J'aimerais tenter d'approcher ces questions à défaut sans doute d'y répondre complètement, grâce à ce focus institutionnel et contextuel qui tient compte des actions menées, et de leurs répercussions. Je tenterais de cerner les effets des actions en tenant compte non seulement des sources journalistiques ou institutionnelles (théâtre et mairie) mais en organisant plusieurs entretiens.

Eliane Beaufiglioli est maître de conférences en études théâtrales à l'université Paris 8, membre de l'EA 1573 « Scènes du monde et savoirs critiques ». Diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris, agrégée d'allemand, elle a enseigné dans les universités de Hambourg, Strasbourg et Paris 4-Sorbonne. Elle est l'auteur de *Violences sur les scènes allemandes* (Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010), *Quand la scène fait appel...Le théâtre contemporain et le poétique* (Paris, L'Harmattan, 2014), ainsi que d'une cinquantaine d'articles. Ses recherches ont trait aux esthétiques contemporaines, en particulier aux diverses théâtralités violentes, critiques ou poétiques. Son dernier grand projet de recherche se concentrait sur les formes qui visent à créer des mouvements de sens en commun avec les spectateurs – et qui ne sont pas forcément participatives, mais souvent

³Philippe Quesne, dossier *La Nuit des taupes*, Théâtre de Nanterre Les Amandiers

« postspectaculaires » (Eiermann). Après son HDR sur les théâtralités critiques, elle aimerait développer un nouveau projet de recherches sur les rapports entre arts et politiques climatiques, pour lequel elle commence à prendre des contacts. Elle a participé à deux colloques sur l'Anthropocène, et à une publication à venir coordonnée par Frédérique Aït-Touati.

Aurélien Gamboni, Sandrine Teixedo : « A tale as a tool »

Cette proposition d'intervention s'inscrit dans le cadre d'un projet d'art et de recherche de longue haleine, basé sur la nouvelle d'Edgar Allan Poe *Une descente dans le maelström* (1841). Considérant cette nouvelle comme un puissant outil de pensée, nous procédons à une collecte d'objets, de témoignages et de récits qui s'attachent à celui de Poe, permettant d'interroger les enjeux liés à la perception des changements environnementaux et d'expérimenter les possibilités offertes par les récits et la fiction d'ouvrir de nouveaux espaces pour l'action. Nous avons ainsi voyagé du Brésil au nord de la Norvège, en passant par la région des Grands Lacs aux États-Unis et le Canada, pour recueillir les témoignages de personnes (chercheurs, activistes, communautés particulièrement affectées) qui se situent à l'avant-garde d'une mutation environnementale sans précédent. Sur la base de cette enquête, nous avons réalisé depuis 2011 de nombreuses interventions dans des contextes artistiques et académiques – tels que des expositions, performances, ateliers d'écriture et éditions – incluant le plus souvent les publics concernés dans une démarche de co-création et de co-production des savoirs.

Ce travail a donné lieu à plusieurs axes de réflexion méthodologiques au carrefour de l'art et des sciences sociales que nous aimerions partager. « A tale as a tool » propose d'explorer l'usage d'un récit comme mode attentionnel à l'environnement, renouant avec les arts de l'attention et de la perception, tels qu'ils sont développés dans le travail d'Anna Tsing et de Tim Ingold. Cette démarche donne lieu à certains questionnement sur lesquels nous aimerions revenir : comment utiliser un récit du passé pour « modéliser » des problématiques contemporaines (Yves Citton) et pour collecter de nouveaux témoignages ? Comment constituer un bagage de récits (Ursula Le Guin) à transporter en situation d'enquête ? Avec quels récits construisons-nous de nouvelles narrations (Donna Haraway) et comment assembler des témoignages autour d'un objet fictionnel commun ?

Pour cela nous avons développé depuis 2011 des interventions diverses, telles que des assemblées mobiles de partage de savoirs, des ateliers de ré-écriture de la nouvelle de Poe, ainsi que et des installations qui prennent la forme d'un bureau d'investigation, permettant de mettre en scène les archives de nos enquêtes tout en collectant de nouveaux témoignages. En suivant le raisonnement de l'anthropologue Tim Ingold au sujet de la notion « outil » (tool), nous considérons que « les fonctions de l'outil ne sont pas des attributs mais des narrations ». Ainsi, notre utilisation du récit de Poe s'inscrit dans un ensemble de gestes qui peuvent à leur tour être mis en récit : raconter ce récit en situation d'enquête, sélectionner des passages dans le texte et parmi nos archives, porter ces récits avec nous dans notre « sac d'enquêteur », choisir des traductions appropriées, les éditer et en faire don aux personnes rencontrées, transcrire et sélectionner des passages des entretiens réalisés, intégrer ces passages dans le bureau d'enquête et dans l'élaboration de nouvelles narrations.

En somme, « le récit comme outil » s'inscrit dans un mouvement continu de 'perception-don-apprentissage' collectif. Il fait parti d'un équipement plus large nous permettant de nous rendre sensibles face aux catastrophes à venir (Latour). A tale as a tool se présente donc comme la fabrique d'un « taskscape » (Ingold) permettant de s'équiper collectivement pour penser les changements environnementaux actuels. Dans cette perspective, nous puiserons des exemples parmi les quatre investigations réalisées jusque-là (Porto Alegre et Niterói au Brésil, l'archipel des Lofoten et Tromsø en Norvège, Buffalo aux Etats-Unis).

Notice sur le parcours du collectif : établi à Genève, Aurélien Gamboni (1979) est artiste, ancien curateur de l'espace d'art Forde, et collaborateur scientifique du projet de recherche The Anthropocene Atlas of Geneva de la Haute école d'art et de design (HEAD). Il a mené dès 2010 une enquête de longue haleine sur l'Escamoteur de Jérôme Bosch (ou disciple) et l'écologie de l'attention, qui lui a valu un prix fédéral d'art en 2016. Artiste, écrivaine et chercheuse vivant entre Paris et Rio de Janeiro, Sandrine Teixedo (1974) a créé la structure LMEC en 2009 et les éditions ISSUE en 2015. Elle est médiatrice agréé pour l'Action Nouveaux commanditaires musique de la Fondation de France depuis 2011, et titulaire d'un doctorat en ethnologie et anthropologie sociale du Centre Georges Simmel, EHESS, Paris. Leur collaboration, débutée en 2011, a donné lieu à plusieurs expositions et performances, notamment pour le Festival Les Urbaines à Lausanne (2011), la 9e Biennale du Mercosul à Porto Alegre (2013), le

Théâtre de l'Usine à Genève (2014 - 2015), le Musée d'art contemporain MAC à Niterói (2016), la galerie G-MK à Zagreb (2016), le Centre de la Photographie à Genève (2017) et le Festival Indeterminacy à Buffalo (2018). Ensemble, ils ont par ailleurs contribué au projet de recherche ANR «Facing societal, environmental and climatic change» dirigé par l'Université de Versailles, et donné de nombreuses conférences et présentations à l'Université de Genève, à l'Université de Tromsø, à Chelsea - University of the Arts London, ainsi qu'à Science Po Paris.

Olivier Lussac : « *Migrants, réfugiés et travailleurs clandestins dans la performance contemporaine. Notes sur les Border Artists* »

Face à l'hypocrisie des gouvernants de l'Europe et des États-Unis, de nombreux migrants sont refoulés, suite à leur départ, fort divers, de leur pays d'origine. Les raisons sont multiples : guerre, famine, eldorado suscité par les pays industrialisés. Cette situation n'est pas nouvelle, mais aujourd'hui cette dernière prend des proportions inhumaines, plus de 15 000 morts en Mer Méditerranée. Trump souhaite un mur de la « honte », séparant le Mexique de son pays, comme l'a fait l'état d'Israël dans les territoires occupés, pour des raisons plus qu'évidentes, de colonisation (c'est ce que montre Raeda Saadeh avec son action *Vacuum*, 2007, ou avec *Dal progetto concrete walls*, 2015). Devant la misère des hommes, il n'y a pas de petites compromissions, ni de petits arrangements, il faut, pour les dirigeants du monde, refouler ces indésirables, ces laisser pour compte. Il faut éradiquer les « invasions barbares » pour ces peuples qui fuient la terreur, réduits parfois à l'esclavage. Mais qui est le plus immonde dans ce rapport de force ? Faut-il laisser *Génération Identitaire* prendre le pas sur les quelques associations ou les quelques hommes (comme Cédric Herrou) qui s'insurgent contre la maltraitance du migrant, du réfugié et du clandestin, par acte de solidarité et d'empathie, ou simplement par devoir moral ?

Après la Seconde Guerre Mondiale, le concept de *Borders* (« frontières ») est changeant, spécifiquement avec la montée en puissance des études multiculturelles et subalternes durant les années 1980, par exemple pour ce qui est des frontières États-Unis/Mexique. Particulièrement dans le domaine des arts visuels, le concept de *Borders* devient efficient pour représenter un espace de l'action ou de la performance, plutôt qu'une limite géographique, un terrain culturel apte à être négocié plutôt qu'une limite physique entre deux états ou deux régions du monde. Depuis ces années, *Borders* devient transportable sur de nombreux terrains d'élaboration de l'individu (à l'instar du concept de Homi Bhabha, comme « stratégie d'élaboration de soi »). Aussi cette dématérialisation de la frontière physique œuvre-t-elle dans deux sens : le mouvement de la frontière par rapport au reste du monde, aussi bien que l'importation des idées de frontières elles-mêmes, en suivant l'hypothèse de Guillermo Gomez-Pena, figure majeure des *Borders Artists* (comme Gloria Anzaldúa en littérature). L'artiste agit en effet comme un *porteur de frontière* : « La performance, en tant que "genre" artistique est en perpétuel état de crise et est donc le médium idéal pour articuler un temps de la crise permanente qui est la nôtre. La performance, c'est la présence et non la représentation ; ce n'est pas (comme les théories théâtrales classiques le suggèreraient) un miroir, mais le moment réel durant lequel le miroir se brise. L'acte de créer et de présenter une performance porte un sens de l'urgence et de l'immédiateté qui n'existe dans aucun autre champ artistique. Nous expérimentons la vie, donc nous performons – ou plutôt, nous performons au même titre que nous vivons, aimons, voyageons et souffrons, le tout étant entremêlé en un tissage complexe. *Voyager, aussi bien géographiquement que culturellement, devient une part intrinsèque du processus artistique, particulièrement pour ceux d'entre nous qui se considèrent comme des migrants ou des porteurs de frontière* (nous soulignons). »⁴ Car l'une des conduites spécifiques de Gómez-Penã est d'être « intéressé par le territoire du malentendu qui existe entre nous et notre public et aussi entre les latinos et les anglo-américains, aussi bien qu'entre une sensibilité catholique et une éthique protestante. L'une des stratégies les plus efficaces des *Border Artists* a été de travailler avec les contingences historiques – que se passerait-il si le continent était retourné ? Si les États-Unis était le Mexique ? Si les gringos étaient des *aliens* illégaux ? Si les anglais étaient espagnols ? – tourner la table à 180 degrés et adopter une position privilégiée pour parler, même si cette position privilégiée est une fiction. »⁵ Depuis ces décennies 80-90, suite à la montée du mouvement *Chicano*, le propos s'est généralisé à des artistes comme Coco Fusco, Santiago Sierra, Sunil

4 Guillermo Gómez-Penã, *Dangerous Border Crossers*, New York, Londres, Routledge, 2000, extrait

5 *The Year of the White Bear*. Extrait de l'entretien de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña par Kim Sawchuk, revue *Parachute*, n° 67, 1992

Sigdel, Ai Wei Wei (*Human Flow*, 2017), Adel Abdessemed (*Salam Europe*, 2018), ou de bien d'autres. Telles sont les intentions et la problématique de cette intervention.

Olivier Lussac est professeur en arts, à l'université de Lorraine, département arts, filière arts plastiques. Spécialisé dans le domaine de l'histoire de la performance (art-action), après avoir travaillé sur le mouvement Fluxus, il consacre son travail sur des archives de la performance (www.artperformance.org), ainsi que sur les formes politiques de ce domaine, autant sur des exemples historiques que sur la création contemporaine. Son propos est de critiquer, à travers les usages de cet art, les déficiences (les crises) de notre société du capitalisme avancé.

Nicolas Tziorzis : « Dourgouti Island Hotel, un travail de terrain. Un projet multidisciplinaire sur l'histoire du quartier de Dourgouti d'Athènes »

Le projet *Dourgouti Island Hotel* a rassemblé des personnes d'horizons divers (chercheur·euse·s, historien·ne·s, étudiant·e·s, artistes, habitant·e·s) qui, durant trois ans, ont exploré l'histoire du quartier populaire de Dourgouti, afin de produire une multitude « d'actions artistiques », allant de performances *in situ*, jusqu'à un concert final qui s'est déroulé au centre culturel Onassis en mai 2017 et auquel j'ai participé en tant que compositeur. Il faisait partie du projet global *Urban Dig Project* de l'équipe artistique Ohi Paizoume dont le processus de travail démarre par une période de recherche sur l'histoire d'un quartier et de ses populations et se finalise par des spectacles dont la forme et le contenu s'inspirent des spécificités du lieu de recherche.

Dans le cadre d'un processus artistique, la méthode *Urban Dig* impulse un travail de recherche collectif sur l'histoire de chaque quartier. Elle développe un réseau intersectoriel horizontal de personnes et d'institutions intéressés par ce projet. À travers des actions continues, la méthode consiste à compiler des archives culturelles locales dans le but de créer un spectacle qui est la célébration finale du processus, puis à se consacrer au quartier suivant.

Entre août 2014 et mai 2017, l'équipe s'est focalisée sur le quartier de Dourgouti, un faubourg d'Athènes très particulier. D'abord habité par des réfugié·e·s arménien·ne·s dans les années 1920, il est devenu une terre d'accueil pour des populations immigrées en provenance d'autres régions de Grèce, d'Albanie, ou, plus récemment, de nombreux pays d'Afrique et d'Asie. Il représente également un paysage urbain assez singulier, étant donné qu'il s'agit d'un des rares endroits d'Athènes où se trouvent des H.L.M..

Durant cette période, plusieurs actions collectives et participatives ont permis la recherche d'archives et l'élaboration de documents sur l'histoire du quartier et de ses habitants des neuf dernières décennies, afin d'en tirer du matériau pour les performances à venir. À travers ces actions, se sont formées des équipes de recherche mixtes, composées d'habitant·e·s, d'étudiant·e·s, de professeurs, de scientifiques, d'artistes et d'ami·e·s du quartier : l'équipe d'histoire orale, de cartographie historique, de collecte des impressions des visiteurs, le groupe de travail consacré à la construction du site web destiné à mieux faire connaître Dourgouti, ainsi que l'équipe artistique chargée des performances.

Je propose une étude qui montrera comment un travail de recherche historique, d'archivage et d'élaboration de documents peut aboutir à une série de performances participatives pluridisciplinaires, comment le quartier même peut être à l'origine de l'inspiration artistique et comment les compositeur·trice·s ont traité dans leurs compositions les matériaux qui leur avaient été proposés.

Nicolas Tzortzis est né en mai 1978 à Athènes et vit à Paris depuis 2002. Sa musique se caractérise par une grande vivacité, une polyphonie musicale et visuelle, l'incorporation organique d'éléments extra-musicaux ainsi que la présence maîtrisée de la technologie. Primé et joué à travers le monde entier, il suit depuis des années un chemin autonome, qui l'oblige à expérimenter constamment, remettant en question les idées et les pratiques reçues, en évitant toute appartenance à une école. Il s'inspire de ces lectures philosophiques et politiques (Castoriadis, Delphy, Kondylis, Rumsfeld), de la culture pop (séries télévisées, musique rock, documentaires), mais également du sport et du surréalisme des années 1920.

16h30-19h. Art collaboratif

Daniele Goldoni : « Presence, Singularity, Immanence in Improvisation. Becoming Music »

The 'free' improvised music flourished above all in the 1960s. Today, after about fifty years, Evangelisti's prediction (*From the Momentary Form to the Improvisation Group*) that an already (then!) "exhausted" language (atonality, aperiodic rhythms...) could get "freshness" thanks to improvisation, nowadays, sometimes, seems to be questioned by its codification in an idiom or a 'genre', while the ethical and political strength of those experiences is mainly lost, overwhelmed by the use of improvisation in new authorships, supported by the music industry.

Cardew, in *Towards an Ethic of Improvisation*, claimed for it a "present" (quoting Wittgenstein) without future and past. Not just in music, but in life, the real irrevocably and unavoidably engages with the singularity of existence in its immanent becoming, so as to interpret and complete the possibilities hinted at by the situation: the real is the possible. In improvisation the time and space of the environment, an external or internal movement, the presence of others, a sound, a phrase or a word uttered in one's mind react with impulses mediated by habits, training and learned techniques. In this respect, is improvisation different from the modern Western, complete and written composition, whose 'time' is, in a sense, that of repeatability.

An ambivalence emerges in Western modern existence from the ruins of religious and political universalism. On the one hand, shared life is affirmed through an ethics based on transitory, every day and anonymous experiences. This is what Wittgenstein's ethics, as well as Cardew's – and Riley's, and Oliveros' – improvisation highlight and 'defend'.

An opposite answer to that ruin is a resilience of the ancient 'formative' (almost sculptural) ideal, which, embedded in an existence without any models, shapes itself as an 'individual' subjectivity capable of assimilating and dominating *shocks* (see Benjamin: *On Some Motifs in Baudelaire*), thanks to a permanent innovation through discontinuities.

In modern music, innovation was embodied above all in composition. This did not occur by chance. Every stylistic, 'linguistic' innovation presupposes an archive of encoded musical material (scores, transcriptions, and recordings). This material can be ordered: chronologically or/and according to different criteria of evaluation (minor/greater complexity, a higher/lower degree of «development» of previous material...). These evaluations recapitulate the past within the horizon of the 'new'. Even the philosophical interpretation of the historical 'needs' can be intertwined with the history of composition. The composer must be revolutionary (Wagner), «progressive» (Schönberg (Adorno!))... visionary (Stockhausen).

In improvisation the unexpected happens, but – like in a conversation – innovation as such it is not the goal. The goal is to make a place to dwell. Surrealism (the creativity of the unconscious) and Futurism (see the 'manifest' *L'improvvisazione musicale*, 1921) had established cultural premises allowing the unexpected 'new' to be taken up as a goal by improvisation. Furthermore, since the dialectic between the masses and the avant-gardes belongs to the modern musical context, improvisation could not avoid dealing with it. However, the obligation to innovation and discontinuity, caused a prevalence of linguistic-formal aspects even in most improvisation, that the music industry could code (recordings, transcripts, schools) and manage. Music has become a part of the "new" no more disciplinary, rather "immaterial" economy.

Indeed, we are not dealing with an «exhausted language» (Evangelisti), instead with a different use of music: mostly reproduced, disembodied (by headphones) decontextualized (downloaded, in streaming), listened for only a few minutes of our attention and with rapid changes; pervasive and omnipresent (in working, walking, running travelling) as a kind of 'soundtrack' that gives an imaginary place to remain and a sense of personal identity («I listen, therefore I exist») and a precarious escape from the weight of the duties. Another possibility is to free existence from the weight of past and future by «defining space» with live sound.

I think that we need is to establish *places* where people (beginning from children and adolescents) can freely improvise together, by exploring the music and the sound that they feel 'consonant' with their own experience and situation/existence; where they can reflect on their life and its possible connections with music; where, ultimately, they can choose and use such material in order to compose their music.

Daniele Goldoni is currently professor of *Aesthetics of the Arts* at Ca' Foscari University of Venice and of *Aesthetics* in the master MASVIC (Venice-Turin). He wrote: monographs on Marx, Hegel, Hölderlin (*Gratitudine*, Milan 2013) and (with R. Shusterman and R. Dreon) *Stili di vita* (2012); papers on philosophy, on aesthetics (*Arte come un gesto: singolare e condiviso* 2016), on media-induced changes in contemporary culture and economy (*A Musical-Philosophical Approach to Creativity & Economy: An Ethical Turn*, Berlin 2013; *Cultural Mutation: What Media do to Culture*, Venice 2015; *The Religion of Creativity: a Destructive Justice*, Naples 2017; *Creatività: storia di un equivoco: con conseguenze* 2017); papers on music and improvisation (*Fonoperiferie* 2011, *Improvvisare* 2012, *Che cosa è contemporaneo in musica?* 2013; *Composizione e improvvisazione* 2013; *Liberazione della vita* 2015, *Sorprendente* 2016, *Silenzio* 2017).

He is the person in charge for the workshops for improvisation of Ca' Foscari and art director of *ElettrofoscariEnsemble* and of the *Ca' Foscari JazzFest* (2013-2017)(see the "background"). As a musician (trumpet), he plays jazz, free improvised music, sometimes 'electronic' contexts.

Sarah Marchais : « *Les dispositifs de fictionnalisation du spectateur peuvent-ils esquisser une "écologie spectatorielle" ?* »

Lorsque Félix Guattari développe le concept d'écologie, dans *Les Trois écologies*, il propose « une logique différente de celle qui régit la communauté ordinaire entre locuteurs et auditeurs » [Galilée, 1989, p.36]. Transposée au spectacle vivant, cette idée semble être une invitation à la redéfinition des rapports scène-salle. C'est donc autour du concept de « Fictionnalisation du Spectateur », autrement dit de l'insertion du spectateur à la fiction, que nous avons choisis de réfléchir la notion d'« écologie ». Ces formes d'intégration fictionnelle proposent en effet des dispositifs scéniques participatifs et/ou immersifs qui intègrent dramaturgiquement le spectateur à la représentation et modifient ainsi les rapports esthético-politiques entre scène et salle.

Par ces expériences esthétiques, autour de sujets sur l'écologie environnementale, parfois en modifiant la frontalité des salles de théâtre, parfois hors-les-murs comme en appartement, dans l'espace urbain ou encore en pleine nature, ces formes artistiques semblent aller vers une transition en profondeur de l'« état d'être spectateur ». Comme F. Guattari conclut son ouvrage sur les propos de Jacques Robin « *tel cet essai qui voudrait, si peu que ce soit, endiguer la grisaille et la passivité ambiante* » [ibid, p.73], la place accordée aux spectateurs, au cœur de la dramaturgie et du dispositif théâtral, serait-elle symptomatique d'une volonté d'expérimenter de nouvelles manières d'habiter ensemble l'espace théâtral et le monde ? De mettre en critique ou d'éveiller cette fameuse *passivité* souvent injustement attribuée au spectateur ? L'insertion fictionnelle pourrait-elle constituer une forme « *d'émancipation* » spectatorielle et politique (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*) ou à l'inverse tomberait-elle dans l'écueil de la reproduction des codes capitalistes ? Loin de constituer une *rupture* ces expériences incluant le spectateur portent l'héritage des années 60-70 avec, il semble, récemment, une volonté de poursuivre et de réinventer les tentatives artistiques et politiques de mai 68.

Pour tenter d'illustrer cette idée d'« écologie spectatorielle », nous proposons des exemples de formes théâtrales contemporaines visibles sur les scènes européennes, comme le groupe Rimini Protokoll, avec *World Climate Change Conference* (2014), spectacle recréant une assemblée de 195 pays venus débattre sur les changements climatiques ou encore *Home Visit Europ* (2015), théâtre d'appartement, véritable jeu de rôles pour les spectateurs qui deviennent les protagonistes principaux guidés par des tablettes pour réfléchir à la définition de « l'identité nationale ». A travers ce travail expérimental et journalistique, par l'intervention des nouvelles technologies, les Rimini Protokoll proposent un déplacement et une démultiplication des points de vue – fictionnels, politiques et culturels – autour de sujets politiques contemporains (armement, écologie, frontières...).

D'une manière tout à fait différente, « l'écologie du spectateur » peut également être interrogée par des formes plus performatives qui font appel quant à elles au « sensoriel » (odorat, ouïe...) et développent ainsi les « *dramaturgies intérieures* » du spectateur, en jouant sur un retour au corps, à l'intime et vers une *subjectivisation*. Elles poussent parfois, comme *Theatre* de Marcus Borja (2017) le théâtre dans ses retranchements, privant le spectateur de ce qui le définit comme tel – celui qui regarde – ou bien lui permettent une relecture fictionnelle de la nature qui l'entoure comme *Les Aveugles* de Clyde Chabot (2016), dont les premières versions de cette revisite du texte de Maeterlinck ont été jouées en forêt.

A travers ces exemples, nous questionnons ainsi les transitions éthiques, esthétiques, fictionnelles et politiques qui s'opèrent dans cet entremêlement des espaces, réinventant l'individuel et le collectif, expérimentant de nouvelles communautés théâtrales et spectatoriennes.

Ophélie Naessens : « *Conversation Pieces* » : ruptures, transitions et mutations à l'œuvre dans les formes artistiques collaboratives »

Nous nous intéresserons dans cette communication à des collectifs d'artistes présentant des performances ou situations qui s'articulent autour d'un échange discursif, faisant œuvre à partir d'une prise de parole. Au-delà d'une invitation à participer ou à interagir avec une œuvre présentée dans une salle d'exposition, ces artistes convient leurs concitoyens à une rencontre, leur proposant de prendre la parole, de tendre l'oreille au récit d'autrui, ou de contribuer à un dialogue collectif hors des lieux conventionnels de l'art (rues, jardins, places publiques, etc.). À partir de l'étude d'exemples issus de la scène européenne (collectif néerlandais Zina, *Autour de la table* en France) et internationale (*The Human Library*), nous observerons la transition opérée par ces collectifs d'une forme artistique objectale à une forme conversationnelle. Aussi, nous questionnerons la manière dont ces « conversation pieces » sont susceptibles d'introduire des perturbations créatrices et critiques sur le plan de la perception des identités, des rôles et des discours à l'œuvre dans nos sociétés.

Ophélie Naessens (Université de Lorraine / CREM EA3476) : MCF Arts plastiques. Co-responsable de la Galerie 0.15// Essais Dynamiques, Université de Lorraine. Co-responsable du contrat de recherche RAAC (Retour de l'Affect dans l'Art Contemporain), MSH Lorraine (2018-2020). Les recherches théoriques et artistiques actuelles d'Ophélie Naessens portent sur les modalités de représentation d'une parole donnée à travers des processus d'enquête et la création d'espaces de parole/espaces d'écoute, ainsi que sur l'échange discursif pensé comme forme artistique (« dialogical art »).

Federico Rodriguez : « *Notes vers une éthique de l'improvisation et une écologie du sujet* »

Dans le modèle proposé par Félix Guattari dans « *Les trois écologies* » (1989), l'écologie est conçue comme une ligne transversale qui relie trois dimensions. L'écologie environnementale, telle que nous la connaissons, n'est qu'une des facettes du processus écologique, car elle est interdépendante avec deux autres facettes : le social et l'individuel. L'écologie n'est pas seulement une question de ressources naturelles, mais aussi une question psychologique et sociologique. La pollution n'est pas seulement physique, elle peut être mentale, voire idéologique.

Partant de ce point de vue, nous proposons de lier cette idée avec celles des compositeurs/improvisateurs tels que Cornelius Cardew et Steve Coleman pour formuler ce que l'on appellera une *éthique de l'improvisation*. Cette proposition éthique, telle qu'elle a été formulé par Cornelius Cardew dans son texte « *Towards an ethic of improvisation* » (1971), est une position politique et esthétique du sujet improvisateur, et on la trouve en accord avec l'idée Guattarienne de l'écologie du sujet.

Ce rapport entre improvisation et lutte politique touche aussi les revendications de la culture afro-américaine. Notamment les productions musicales et conceptuelles de l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), l'Art Ensemble of Chicago et le courant du free-jazz qui étaient contemporains des luttes pour l'égalité dans les années soixante aux Etats-Unis. Chez les afro-américains, cette lutte est une revendication de la culture ancestrale africaine mais fusionnée à de nouveaux développements harmoniques et compositionnels. Steve Coleman, fondateur du *M-Base Collective*, est un héritier de cette tradition dans laquelle nous trouvons une proposition de dialogue avec l'écologie sociale.

L'improvisation est une idée mutante et transitionnelle, dans laquelle la maxime « *be yourself* » acquiert une nouvelle dimension. A contre-courant du monde publicitaire qui veut impulser la consommation d'un produit déterminé et qui cherche à cadrer les subjectivités, la pratique de l'improvisation suppose l'expression de l'individualité en tant que méthodologie de création artistique. Ceci implique dans la plupart des cas, une réappropriation de l'instrument et de la tradition. Cette intervention a pour objet la description des pratiques artistiques libératrices, dans lesquelles des idées telles que la *création de soi* sont mises en valeur par une pratique musicale concrète et entrent en résonance aux idées d'écologie exposées par Guattari.

Cette intervention sera couplée avec une performance musicale du groupe d'improvisation

Flux3.

Federico Rodriguez est compositeur, improvisateur, multi-instrumentiste et pédagogue d'origine colombienne. Intéressé par les langages, la transmission, les théories et la pratique des musiques improvisées ; le croisement entre la musique et les autres arts, il mène actuellement ses travaux de recherche doctorale dans le cadre d'une thèse de création à l'Université Paris 8.

Samedi 13 octobre, INHA, salle Vasari

9h30-12h. Paysages et écosophies

Matthieu Duperrex : « Ambiguïtés d'une esthétique carbonée : les anti-paysages du pétrole »

Si les « pétrocultures » font bien l'objet de quelques travaux au sein des *Energies Humanities*, les investigations artistiques s'y font rares. Nous proposons de commenter plusieurs travaux dans le champ de la photographie et de l'art contemporain. Mais au-delà du commentaire d'œuvres, nous aimerions surtout aventurer quelques thèses sur l'anti-paysage (Nye et Elkind, 2014) du complexe pétrochimique, à la fois une exploration documentée de ses milieux techniques et une écologie critique et subversive de son emprise politique sur les sols.

L'anti-paysage est en rapport dialectique avec le paysage : non seulement il n'est plus en mesure de soutenir durablement la vie, mais il est aussi surface de projection, bien qu'il soit un « tue-paysage », un « espace foutoir » comme le dit Augustin Berque. Le pétro-paysage génère ainsi d'ambivalents contextes spatiaux de projection esthétique.

Or si le paysage, du fait de l'intrication qui est sienne entre agents humains et non-humains, est une archive vivante et métamorphique de notre histoire environnementale, on doit aussi prendre appui sur lui pour ainsi dire en tant que négativité, afin d'établir le récit des désastres écologiques, de la captation par dépossession, de l'impérialisme qui sont au cœur du projet moderne... L'enjeu est alors de savoir si l'esthétique environnementale telle qu'elle s'est développée ces deux dernières décennies est capable de saisir le « pouvoir opéral » (Blanc, 2016) de la forme pétrole...

Matthieu Duperrex, philosophe, co-fondateur et directeur artistique du collectif *Urbain, trop urbain*, enseigne en design et théorie des arts à l'université Toulouse Jean-Jaurès. Il prépare depuis 2015 une thèse en arts consacrée aux « Territoires de l'enquête » et à la vocation de l'art en Anthropocène. Ses travaux procèdent d'enquêtes sur les milieux anthropisés et croisent littérature, sciences-humaines et arts visuels ou numériques. Il est notamment co-auteur de *Micromegapolis* (Urbain, trop urbain, 2013) et de *Périphérique intérieur* (Wildproject, 2014). À paraître en 2019 : *Deltas* (La Marelle & Wildproject), ainsi que *Tribute to Passaic* (éditions autrechose). Son site : www.urbain-trop-urbain.fr

Cristian Galarce : « Inaudible Valparaiso: an artistic proposal about sound memory in the urban space / Film 3.III.Très »

In this presentation we want to develop some theoretical and artistic ideas about *Inaudible Valparaiso*, a 2017 project that uses the interactive possibilities of mobile electronic devices to build an acoustic experience that is -we claim- both embodied and reflective. The project's purpose is to recreate and to become audible certain 'hidden' sounds located in certain points of the urban space in Valparaiso, Chile, making possible to listen these sounds using a mobile phone, earphones, digital maps and GPS technology. In this sense, *Inaudible Valparaiso* is not about any kind of sound, but about absent or missing sounds. These are either 'ancient/historical' sounds that are no longer present, or sounds that remain hidden in inaudible levels, blurred by the continuous layers of movement of this seaport city.

Starting from the idea of augmented soundwalk as artistic practice, we understand that this work offers to participants a way to explore its own relationship with the urban environment, finding or discovering some 'sound memories' through the city. We propose that the notion of *inaudible* works as an invitation to do an active listening through the current soundscape, and a focused listening on these missing sounds located in certain points of the map. In this sense -even being enabled through digital technologies- the aesthetic experience is, we think, a fully embodied activity that requires to be present in certain places, and to search for, to walk through, to arrive at, to recognize, and so on.

We claim that to inhabit a city means to experience some textures, smells, colours, images, sounds, in a perceptive ensemble that changes across time. In this framework, our understanding of the notion of sound memory is related to certain sound occurrences that used to be everyday experiences for the inhabitants of this city in the past, as quotidian sounds that now are disappeared, or maybe are covered by the own city's development and transformation. A natural stream of water that now flows as a subterranean river under a principal avenue; the inaccessible mechanism of an antique tower clock that now is surrounded by highways; or the sound of an extinct tramway that used to cross the city at

the beginning of the 20th century, are a few examples that gives shape to this work.

The project *Inaudible Valparaiso* has been developed by a team of researchers: Paul Hernandez (Composer), Gustavo Celedón (Philosophy Dr.), Camilo Lillo (Programmer) and Cristian Galarce (Composer), in the framework of the Centre of Artistic Research of the University of Valparaiso and has been financed by the Chilean Ministry of Culture, Arts and Heritage.

Cristian Galarce López (1978) est compositeur et chercheur. Son catalogue d'œuvres comprend de la musique de chambre, électroacoustique et mixte. Il a réalisé de la musique et du design sonore pour le théâtre, le cinéma et les nouvelles technologies. Il a été Professeur de composition, de polyphonie, d'analyse, de sémiologie audiovisuelle et de nouvelles technologies. Aujourd'hui il est doctorant du Programme du Doctorat en Études Interdisciplinaires sur la Pensée, la Culture et la Société de l'Université de Valparaíso, Boursier du Doctorat PFCHA CONICYT, Chili, et artiste résident de la Cité Internationale des Arts de Paris.

Daniel Mancero : « *Écologie acoustique et fonctionnalité musicale : les enjeux de la composition fondée sur le paysage sonore* »

Quelles sont les conventions techniques et esthétiques de la composition musicale fondée sur le *paysage sonore* ?

Les principes fondamentaux de l'écologie acoustique répondent au besoin de disposer d'une nouvelle manière de comprendre le *fait sonore* : non comme un "objet" esthétique ni concret, mais plutôt comme un phénomène dynamique rapporté à l'environnement — tant au niveau physique (*lieu*) qu'au niveau social et culturel (*communauté*). Selon le pionnier de l'écologie acoustique, cette discipline concerne la relation des sons avec leur environnement [Schafer, 1977], en même temps qu'elle suppose la compréhension indicielle de l'espace acoustique par le biais de « repères sonores » [Schafer, 2011]. À la fin des années 1960, l'inclusion de ces préceptes dans le domaine de la musique et des arts sonores aboutit à une nouvelle forme de composition [Truax, 1984], fondée sur le *paysage sonore*. Cette expression artistique naissante inaugure une toute nouvelle manière de comprendre la fonctionnalité sonore/musicale dans la pratique compositionnelle, associant des stratégies d'agencement électroacoustiques — notamment de repérage et de manipulation d'unités sonores discriminées — à des notions écologiques telles que celle de *biophonie* [Krause, 1987] rendue explicite par le biais de mécanismes de partitionnement et de distribution de l'espace acoustique.

Par ailleurs, même si c'est communément convenu que l'écologie acoustique a été introduite pour la première fois à la fin des années 1970 par R. Murray Schafer, on constate que la théorie des médias de Marshall McLuhan (1962) a, manifestement, une forte influence sur ses préceptes. Dans le domaine de la musicologie, ce constat constitue un indicateur probant que les stratégies de *composition fondée sur le paysage sonore* (CfPS) répondent à des principes *dynamiques* issus de la théorie des médias. De même, cela sous-entend que les stratégies de composition seraient déterminées par l'espace acoustique en tant que contexte *esthétique* (de l'écoute) et *poétique* (rapporté à l'*espace* de composition).

L'objectif de cette communication est de proposer des outils conceptuels pour l'étude musicale des CfPS, dans une perspective qui inclut à la fois l'approche descriptive du paysage sonore et l'approche analytique de l'environnement acoustique.

Nous partons de l'hypothèse que le paysage sonore peut être exploré esthétiquement en tant que *milieu* d'articulation, depuis une approche acoustique-morphologique qui cherche à comprendre les principes syntaxiques de composition musicale au sein de la CfPS. Cela implique de retracer les préceptes de l'écologie acoustique, et donc d'aborder d'autres théories ayant un lien causal fort. Dans un premier temps, sur la base d'une recherche axée sur les origines théoriques de l'approche schaférien à l'égard de la composition musicale, cet article propose une lecture comparative des principes de l'écologie acoustique et de la théorie des médias, dans le but d'avancer un cadre théorique convenable pour l'étude musicale des CfPS. Dans un deuxième temps, nous avançons quelques notions pratiques liées à l'analyse musicale de ce répertoire, de même que nous présentons un dispositif informatique de segmentation automatisée — ayant pour base la description acoustique multidimensionnelle, dans le but ultime de répondre à la question suivante : quelles sont les conventions techniques et quels les enjeux esthétiques au sein de la CfPS ?

Cet article a pour objectif de mettre en lumière, et les implications sémiologiques de la théorie des médias, et les critères musicaux nous permettant d'étudier le répertoire des CfPS — depuis une perspective axée sur les processus de composition musicale — en accord avec les principes

fondamentaux de l'écologie acoustique.

Daniel Mancero Baquerizo (Équateur, 1983) est compositeur, pianiste et réalisateur en informatique musicale. Depuis 2015, il fait partie des laboratoires de recherche du Centre de recherche Informatique et Création Musicale CICM, ainsi que du laboratoire Musidanse de l'Université Paris VIII, où il développe sa thèse de recherche-crédation sous la direction de Alain Bonardi et Makis Solomos. En 2017, étant sélectionné en tant que compositeur dans le projet « musique à l'encre fraîche », il publie « Turgescences » pour mandoline, guitare et flûte (commande de création CDMC - Ariam Île-de-France). Parallèlement, son œuvre « Estambre Urdido », pour ensemble de cinq percussionnistes, est sélectionné dans le « XIII Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea » à Quito. En 2013, il est invité en tant que compositeur et pianiste au « Festival International Jazz à Vienne » ainsi qu'au « Festival Iberoamericano de Música - Uruguay 2013 ». Avec son projet Mancero Trio, il est sélectionné pour représenter l'Équateur au « Festival Internacional Ecuador Jazz 2011 » conjointement avec le groupe John Scofield Quartet. Entre 2007 et 2009, il participe à la direction artistique du trio Rarefacción (palmarès dans le « Festival Internacional de Jazz de la Habana 2008 »). Entre 2004 et 2018, il publie quinze albums indépendants en tant que pianiste, directeur musical, arrangeur et compositeur.

Mathilde Ramadier : « Arne Næss, une écologie venue de Norvège. Présentation de la vie du philosophe et de son œuvre »

L'écologie profonde a pour objectif le rejet de la vision de l'homme-au-sein-de-l'environnement en faveur d'un égalitarisme biosphérique. Elle est conçue en opposition avec celle que le philosophe norvégien Arne Næss (1912-2009) considère comme étant "superficielle" — c'est-à-dire l'ensemble des mesures prises par les gouvernements occidentaux ayant pour seul but d'améliorer le niveau de vie, sans reconsidérer de manière significative la place de la l'homme au sein de la nature. Les intérêts de celle-ci doivent selon Næss passer avant ceux de l'homme, sans pour autant que cela constitue une négation radicale de l'humanisme, puisque l'ensemble de la biosphère constitue un grand tout, un grand Soi qu'il prend soin de nommer avec un S majuscule. L'écologie profonde cherche à motiver une action et un engagement pratique, et non pas à prescrire un code éthique. Elle se développe dans les années 1970.

Né à Oslo en 1912, Arne Næss mena une vie engagée, en accord avec sa philosophie et les principes qu'il défendait. Il étudia la philosophie avant de partir pour l'Autriche en 1933, où il se rapprocha du Cercle de Vienne et de la psychanalyse. Actif dans la résistance à Oslo pendant la guerre, il dirigea une cellule de soutien psychologique. Il fut ensuite invité à l'université de Berkeley pour conduire des expériences en psychologie, notamment en tant que spécialiste de Spinoza. Il enseigna ensuite à l'université d'Oslo pendant trente ans, sensibilisant ses étudiants à l'écologie et multipliant les actions directes non violentes. Il commença à écrire sur l'écologie profonde dans les années 1970 lors de séjours dans son refuge, construit sur un haut plateau montagneux. Alpiniste confirmé, il resta curieux et militant jusqu'à sa mort en 2009, à l'âge de 96 ans, n'ayant jamais cessé de « penser comme une montagne ».

Une chaire Arne Næss fut créée à l'université d'Oslo, au sein du centre pour le développement et l'environnement. Le dernier symposium Arne Næss, en mai 2014, eut pour thème « Prendre des responsabilités pour le monde de demain » et pour invité d'honneur le Dalaï-lama.

L'œuvre d'Arne Næss compte une trentaine de livres, plusieurs centaines d'articles, traduits en plus de six langues. Elle connaît un succès majeur en Scandinavie, aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Australie.

Une bibliographie en français et en anglais sera distribuée.

Mathilde Ramadier : née en 1987 dans la Drôme, Mathilde Ramadier débute ses études à l'école d'arts appliqués Olivier de Serres à Paris. Elle s'éloigne ensuite du design graphique pour étudier l'esthétique et la psychanalyse à l'université de Paris VII de 2008 à 2010, animant en parallèle une émission hebdomadaire dédiée aux musiques électroniques et aux arts numériques sur Radio Campus Paris. Elle obtient en 2011 un master de philosophie contemporaine à l'ENS, en cohabilitation avec l'EHESS, soutenant un mémoire sur Sartre et la psychanalyse. Germanophone, attirée depuis longtemps par l'esprit libre et le bouillonnement culturel de Berlin, elle s'y installe la même année. Elle publie ses premiers romans graphiques aux éditions Dargaud et Futuropolis, des traductions de

l'anglais et de l'allemand aux éditions du Seuil, puis des essais libres à partir de 2017 (Premier Parallèle, Actes Sud). Elle vit aujourd'hui à Berlin en tant qu'auteure et scénariste, s'évade régulièrement en résidence d'écriture, mais aussi en France, à Arles ou à Paris, pour ses différents projets littéraires et artistiques.

13h30-15h15. Technologies et éthique

Yann Aucompte : « Épistémologie écosophique : essai d'analyse sur un objet de design graphique à l'époque de l'émergence de l'équipement collectif de la pensée techno-scientifique »

Cette communication souhaite aborder la question de l'expérience esthétique collective de la nature et propose des hypothèses de dépassement de l'anthropocentrisme d'un point de vue théorique.

Félix Guattari propose dans *Les Trois écologies* (Guattari, 1989), une nouvelle éthique de la gouvernementalité ou un programme pour une nouvelle agentivité du politique. Cependant il ne prétend pas donner les outils épistémologiques d'une recherche proprement écosophique. Comment se prêter à cette nouvelle vision du monde lorsque l'on soulève des questions dans le périmètre des arts appliqués ? Qu'engage, au fond, la lecture écosophique d'un phénomène ou d'un événement ? Quels obstacles la tradition humaniste met-elle dans notre voie vers une transition de la compréhension de la subjectivation et de ses organisations éthiques ?

Nous examinerons un objet de design graphique, le Romain du Roy, un caractère typographique. L'analyse débouchera sur une contextualisation historique des enjeux écosophiques, qui fera appel aux différentes disciplines intéressées aux modes d'existence énumérés par Guattari (Guattari, 1989). Il s'agira de démontrer les implications sociales, économiques, esthétiques et environnementales d'un projet de ce type. Le choix de ce caractère typographique n'est pas innocent, il se situe à la charnière des transformations politiques et sociales de la modernité qui verra croître la noblesse de robe, les manufactures, le jardin à la française, les automates, la propriété, le travail salarié et l'Art sous sa forme académique. Il s'agira alors d'identifier comment les Beaux-Arts naissant conçoivent de concert le paysage, la politique, les rapports sociaux et le travail. À partir des faits nous pourrions dessiner la subjectivité qui donnera naissance à l'*hexis* moderniste humaniste. Cet exposé des faits permettra une discussion ouverte sur une transition vers l'abandon de cet « équipement collectif de la pensée » (Guattari, 2011).

Benjamin Lavigne : « Dame Nature n'envoie pas de notification : écologie(s) et éthique de la gamification »

La gamification désigne l'utilisation de mécaniques de jeu dans d'autres contextes. Cette méthode de conception est utilisée pour créer des interfaces de sites *Web* et d'applications qui vont captiver l'attention de l'utilisateur afin de générer une audience rémunératrice. En lui offrant des gratifications régulières (points, badges, statuts), la gamification promeut un rêve américain technolibéral (Whitson, 2014) et promeut la compétition, l'avancement, l'accumulation : elle véhicule des valeurs qui participent à l'anthropocène. Grâce aux dispositifs de *quantified self*, aux *smartphones* éminemment ludiques (Barnabé, 2014) et aux technologies émergentes comme les lunettes de réalité augmentée (*Microsoft Hololens*, 2016 ; *Magic Leap*, 2018), cette interactivité ludique tend à sortir du cadre de l'écran pour se superposer à notre monde réel et physique, celui que nous avons en commun. Face à ce phénomène de (vidéo-)gamification de la vie quotidienne, il paraît essentiel de défendre une éthique du *design* interactif qui favorisera une « écologie de l'attention » (Gamboni, Citton, 2014) : une « écologie mentale » qui permettra de penser une écologie sociale et environnementale (Guattari, 1989).

Benjamin Lavigne est artiste, *game designer* et chercheur basé sur Besançon. Pendant son cursus au Beaux Arts, il a conçu un jeu de rôle « générique » sans autre limite que l'imagination, un jeu-performance drolatique et jubilatoire qui invite à l'émancipation à la fois dans le jeu et dans la « vraie vie ». Par la suite, il participe à plusieurs expositions collectives notamment à Genève (*Espace Forde*) et New York (*Sculpture Center*), puis s'est attelé à l'écriture d'un jeu vidéo philosophique basé

sur *Ainsi parlait Zarathoustra*, l'œuvre majeure de Nietzsche, afin de proposer une réflexion sur ce médium vidéoludique qui donne au joueur un avant-goût du surhumain : mais quel type de surhomme ? Actuellement, il développe sa recherche sur le « culte du surhomme », une figure sur-représentée dans les jeux vidéo selon le sociologue Laurent Trémel, et explore l'idée d'une « gamification du monde » esquissée par le philosophe Mathieu Tricot. En mettant l'humain et la nature au centre de ses réflexions, Benjamin Lavigne étudie les résonances entre, d'une part, le surhomme vidéoludique et le transhumanisme, et d'autre part, la « gouvernementalité algorithmique » gamifiée (Rouvroy, Berns) et la surveillance de masse. Il questionne les implications éthiques et politiques de cette (vidéo-)gamification de la société qui procure des sensations de puissance et de contrôle mais qui pourrait, si nous n'y prêtons pas suffisamment attention, nous conduire à l'« immaîtrise » (Besnier).

Gaetan Robillard : « Motif, langage, environnement : le modèle de Meinhardt vu à travers une recherche visuelle et computationnelle sur l'écriture et le dessin de coquilles marines »

Hans Meinhardt (1938-2016) a dédié une grande partie de sa carrière à l'étude de modèles sur l'instabilité de substances chimiques dans les processus de pigmentation des coquilles de mollusques. Cette étude fait directement écho aux travaux d'Alan Turing qui lui aussi avait étudié des principes de pigmentation naturelle pour en déduire ce que l'on nomme aujourd'hui les algorithmes de réaction diffusion. Dans le cas des coquillages, les motifs sont construits dans un lent processus temporel dont chaque étape est déduite de la situation précédente, mais dont le processus à long terme échappe à la prévision.

La production d'algorithmes pour comprendre ces motifs et pour générer de nouveaux dessins par le calcul informatique n'est pas sans rappeler la recherche visuelle et computationnelle qu'a proposé le mouvement Nouvelles Tendances à partir de 1968 à Zagreb (Medosch, 2016). Si les NT proposent de rendre visible des processus aperceptifs afin de donner à chacun la possibilité de négocier un monde technologique à venir, en quoi peut-on établir un lien entre l'esthétique algorithmique et le modèle de Meinhardt ? En quoi et comment ce modèle computationnel pourrait-il déplacer la compréhension des images algorithmiques ? En retour, comment le fait de révéler des processus complexes qui animent notre monde affecte-t-il notre rapport à l'environnement ? Peut-on alors parler d'une écologie du computationnel ?

La communication introduira un dialogue. En effet cette étude se fonde sur un échange avec Francesco de Comitè, mathématicien et chercheur en informatique qui développe une approche combinée du modèle de Meinhardt et de Darcy Thompson pour générer par calcul des formes de coquillages en simultané avec les motifs qui les recouvre. Nous nous intéresserons à ces motifs que l'on pourra rapprocher par certains aspects de dessins obtenus par les calculs d'automates cellulaires (Wolfram, 1984). Cette analogie permettra de faire le jour sur les liens étroits qui peuvent exister entre computation et motif.

L'étude du modèle de Meinhardt, de l'ouvrage *The Algorithmic Beauty of Sea Shells* (2009) et de la diversité des motifs engendrés par ce modèle sera doublée d'une investigation sur la genèse du *computer art* dans le mouvement NT, et particulièrement dans l'œuvre de Frieder Nake (*Polygonal Course No. 7*, 1965). Nous proposerons ainsi une iconographie comparée, entre la production naturelle de motifs de coquillages et les tâtonnements d'une esthétique générative pionnière (Max Bense).

Cette approche comparative pourra être croisée avec une investigation biographique sur Meinhardt, notamment afin de problématiser la spécialisation du langage scientifique et ce qu'induirait une modélisation mathématique sur une vision du monde. A partir d'un processus d'écriture, nous présenterons un programme qui permettra - avec des données scientifiques produites par Francesco de Comitè, de produire une mise en forme textuelle. Puis diverses recherches visuelles seront présentées et mises en regard avec des typologies algorithmiques. Les résultats obtenus pourront être conceptualisés et contextualisés comme préalable au projet d'exposition *Dessins Logiques* de Gaëtan Robillard (ouverture le 17 octobre 2018 à l'ESPE de Paris). Ainsi le motif computationnel sera envisagé comme lieu d'écriture et de mise en forme d'un projet artistique.

Enfin la recherche visuelle qui sera présentée sera de nouveau comparée au projet de réforme esthétique et algorithmique du mouvement NT. Nous nous intéresserons en particulier aux théories de l'artiste pionnier Frieder Nake afin d'ouvrir ensuite à un débat sur la possibilité d'une écologie du computationnel (Citton, 2016).

Gaëtan Robillard, en plus d'être titulaire d'un DNSEP (Nantes, 2007), est diplômé du Fresnoy Studio national des arts contemporains (2013). Il a également été résident du post-diplôme de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (2011). Il est aujourd'hui chercheur doctorant à l'université Paris 8 et membre du Laboratoire des Intuitions de l'ESAD TALM Tours. Dans sa démarche artistique, Gaëtan Robillard s'intéresse en particulier au langage des algorithmes et à la création de scénarios, d'images et d'installations dans lesquelles l'expérience spatiale joue un rôle important. Les sciences ou l'industrie s'inscrivent dans ses travaux comme autant de points de départ pour l'élaboration d'une réflexion sur l'histoire et l'environnement. Au cours de ses études, il participe régulièrement à des expositions et son travail sculptural sur les données atmosphériques est récompensé (3D3, le Cube, 2007). Il construit alors une démarche qui fait appel au langage numérique, aux logiciels 3D, à l'architecture, à la fiction ou au documentaire, et à l'image en mouvement. En 2013, il réalise l'installation *En recherchant la vague* qui est régulièrement exposé l'international. Il y déconstruit le paysage et propose l'expérience d'une translation entre équation et langage naturel. Plus récemment, il entreprend un projet de recherche sur la genèse de l'art algorithmique et poursuit sa pratique entre expérimentation, production et transmission. Il est également professeur associé à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée où il coordonne la formation ingénieur IMAC. Il y enseigne l'esthétique algorithmique, la post-production et la culture visuelle. Par ailleurs il est régulièrement invité dans les écoles d'art pour mener des ateliers de recherche et de création. Son travail a été montré en France et à l'international, dans des lieux comme la fondation art-science Le Laboratoire (Paris, 2007 et 2010), le Centre Pompidou de Metz (2010), la Biennale d'art de Lyon (2011), le Festival international de cinéma FID Marseille (2011), le Festival d'art numérique E-Fest (Tunis, 2014), le Centre d'art An Lanntair (Stornoway, 2015), l'Institut Konrad Lorenz à Vienne (Autriche, 2017), le Palais de Tokyo (Paris, 2017), ou encore le CCS Bard Hessel Museum à New York (2018). Il est aussi régulièrement invité pour des travaux de commande en création numérique, ou encore dans des projets de recherche, notamment pour la Cité du design (de 2008 à 2015), l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou (Mons 2015), et les éditions Canopé (2016, 2017). Il a fondé le nom de Tabouret Studio, entité à travers laquelle il produit des films avec d'autres artistes et réalisateurs. Le travail du studio est régulièrement représenté en France et à l'international.

15h45-17h30. Œuvres et conscience écologique

Lisa La Pietra : « Echovocalité »

Partie théorique : en continuité avec la pluralité des langages qui a caractérisé le siècle passé nous pourrions proposer l'hypothèse que les récents changements dans le domaine des pratiques artistiques liées aux avancements des technologies numériques peuvent être de nature soit culturel que anthropologique. À ce propos nous avons le désir d'interroger les nouvelles générations de compositeurs autour du défi d'une société qui a la tendance à privilégier les aspects visuels de la communication et la dimension économique des relations humaines. Ces nouveaux modes de fonctionnement conditionnent notre façon d'écouter et par conséquent ont une influence importante sur le processus d'abstraction pour le compositeur et d'émission vocale pour l'interprète-chanteur (attaque du son, appui-soutien, vibrato et modulations accessoires, gestion du souffle, etc.). En suivant la piste d'une nature anthropologique de ces changements, nous pourrions ainsi évoquer le concept d'écologie musicale comme paradigme pour la constitution d'un espace synthétique ou les aspects techniques, esthétiques et poétiques contribuent à la symbiose (et non plus au contraste de "surface") entre l'héritage de la tradition du "belcanto" et les relativement nouvelles "extended techniques". L'approche écologique nous permettra, en observant les habitudes des deux dernières de générations de compositeurs (nées autour du 1980 et 1990) de relèvent leur exigence, leurs habitudes aux mécanismes primaires de la phonation soit à dire les sons qu'on obtient à travers la vibration des cordes vocales avant d'être filtré par le corps-caisse de résonance (laringophones, etc...).

Partie pratique : dans le cadre de la rencontre je présenterai deux nouvelles œuvres :

- *Inter-reflections*, performance pour voix de femme, surface en métal, électronique en temps réel. Toutes nos actions ont un impact dans le monde où nous vivons. Le réseau dense de relations qui en résulte nous retourne le reflet de ce que nous sommes en tant que produit de nos actions dans le monde. Avec *Inter-reflections* je veux explorer la relation entre la perception subjective de nous-même et le

reflet qui nous recevons de l'extérieur. Élément central de la performance est l'interaction entre l'interprète et une surface en métal (plaque tonnerre). Agissant en tant que "miroir" la plaque tonnerre réagit comme un peau à la voix de la chanteuse grâce à l'emploi d'un laryngophone (un microphone à contact placé directement sur la gorge) et de transducteurs tactiles qui diffusent la voix traité et l'électronique à travers la plaque-même sans passer par les enceintes. Giulia Lorusso (2018) - *Work-in-progress*, pour voix et électronique en temps réel. Alessandro Ratoci (2018).

Giulia Lorusso (1990) est compositrice de musique instrumentale, musique mixte. Diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (CNSMDP) en composition (classe de Frédéric Durieux), nouvelles technologies (classe de Luis Naon et Yan Maresz) et improvisation générative (classe de Vincent Lê Quang) et ayant suivi un cursus d'informatique musicale à l'IRCAM, elle a été boursière de différentes fondations (fondation Meyer, Mécénat Musical Société Générale, Fondation Jabès, Ministère de la Culture Italienne), elle répond à des commandes (quatuor à cordes par l'association ProQuartet, création en octobre, commande de Radio France pour l'émission *Création Mondiale*, de Bludenzertage zeitgemäßer musik ou encore de la Fondation Spinola-Banna per l'Arte), participe à différents festivals (Milano Musica, Mariangela Vacatello, festival de l'IRCAM, etc.).

Riccardo Wanke : « *Choice, Intention and Responsibility: New Transitions in Contemporary Experimental Music* »

Nowadays, we are witnessing the crisis of traditional musical activities in favour of an immense variety of sonic possibilities (creative, performative, perceptive) in which sound pervades our everyday life (Cox and Warner 2004). The transitions towards new concepts of music creation and perception are continuously evolving and the *new musics* and what should ideally represent the pioneering and inspiring facets of human music practices does not have today any real impact on the society and moves substantially within an auto-referential *niche*.

As a possible answer to these transitions, the overall emergence of ecological approaches are gaining a large interest providing both sensorial-perceptive outlooks and more contextually aware perspectives within musical practices such as soundscape and field recording (Varela, Thompson, and Rosch 1991; Gibson 1979; Schafer 1977). Ecology of sound generally expands upon three main elements: the subject, the object and the environment. However, today a large portion of musical activities still involves traditional settings (*e.g.* composed oeuvres, planned events, dedicated publics and performers) and new solutions that would consider the position of musicians, composers and their poetic and intentional roles comprise aesthetic and ethic principles such external imprints, practical experience and actions of participants (author, listener, community) as bridges towards reality able to connect *local* activity and *global* involvement.

These new transitions, present in different fields of experimental music, combine intuitive and articulated idea of music made of – for instance – new lutheries (*e.g.* G. Verrando, Pan Sonic); temporal and timbric research (*e.g.* G. Friedrich Haas); reinvented cultural modules (*e.g.* B. Lang, Emptyset); innovative approaches to performance and technology (*e.g.* M. Van der Aa, J. Walshe, L. Lim) and sonic challenges (*e.g.* O. Yoshihide, Autechre, J. Ullman): music passes through perceptual intentions incorporating more complex processes (Wanke 2017). In these cases, the *new* composer –at times a sort of *cross-media* artist (*e.g.* S. Steen-Andersen, M. Shlomowitz, A. Schubert)– acts as entrepreneur, publishing and promoting his/her own work through both institutional and independent activities (*e.g.* Ed. Wandelweiser, Black Page Orchestra), moving “outside the core aesthetic of contemporary art music” (Rutherford-Johnson 2017, 76) and being able to act at different aesthetic and cultural levels. His/her influences are now more diverse and less rigidly canonical, combining tradition with the most recent aesthetic theories (*e.g.* post-digital culture, hyperrealism, accelerationism, post-capitalism, de-growing movement). Nowadays, we witness the return to fashion of obsolete technologies (*e.g.* Oneohtrix Point Never, P. Jeck), the emphasis on the materiality of the medium itself (*e.g.* Burial, W. Basinski), the use of computer music to craft new languages with voices (*e.g.* H. Herndon), or the employment of digital ringtones within a lo-fi aesthetic (*e.g.* J. Ferraro). Music artists moving between unconventional practices and theoretical academic contexts can demonstrate a highly scientific knowledge (*e.g.* computer sciences) together with an unorthodox approach to theory and performance.

In focusing on a crosscutting perspective of today's experimental music this paper argues that those manifestations that emerge from the vast and hypertrophic musical production are characterized by (i) a clear intention (*i.e.* poetic and aesthetic); (ii) they arise from a choice, a selection and a

particular concern of intents and materials ; and (iii) often relate to a new concept of *responsibility* which is a key element of both author and listener, as well as of critics, curators and researchers. It is shown how these new directions on which music is expanding might be used as new platforms (artistic, didactic, social and cultural) to reconstruct the connection with the public.

Riccardo Wanke (1977, Genova, IT), from 1995 active in arts (music, installations) and science (academic studies). His interest includes improvised and exploratory music and it is focused on diffusion of new and contemporary art. In April, he submitted his PhD Thesis in Musicology and he is member of the Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music (CESEM) at the University “Nova” of Lisbon (PT). He recently published in *Organised Sound* and presented papers in several conferences (e.g. ICMC2016, ICMPC15/ESCOM10). His current domain of specialisation is the 20th and 21st century music: stylistic, social and technological aspects of experimental music practices. As a composer and performer, he explores the electronic manipulation of sound, having performed live worldwide and published music for international labels (USA, CH, IT, PT, MX).

Iva Zunjic : « L’homme face à l’environnement, la vocation écologique dans l’œuvre de Le Clézio »

Dans le courant réflexif français sur l’environnement qui se développe à partir des années 1950, notamment avec les œuvres des philosophes Michel Serres et Bruno Latour, Jean-Marie Gustave Le Clézio occupe une place importante, cité souvent comme l’un des précurseurs de la pensée écologique. Il transpose dans son œuvre la relation importante et complexe entre l’homme et la Terre, placée dans un contexte universel. Pour lui, l’humain reste attaché intimement à la nature, il en fait partie.

C’est l’ensemble du travail de Le Clézio qui pourrait être considéré comme un récit poétique de la Nature. Selon Jean Onimus⁶ l’originalité de son œuvre réside justement dans la défense de la Nature. Elle révèle un désir sublime pour se connecter à l’Univers, pour laisser rentrer en soi un lieu qu’on habite et l’investir ainsi pas seulement de façon externe, mais aussi interne. La littérature leclézienne incarne ce rapport entre l’homme et la nature et représente une remodelisation des espaces naturels par les mots à partir des sensations inspirées des espaces vécus.

Présente plutôt comme une toile de fond dans ses premières œuvres, cette relation se transforme ensuite dans une critique subtile de la société, qui place au cœur de son existence le profit et l’industrialisation au détriment de son habitat naturel. Avant que les questions environnementales ne commencent à préoccuper des débats contemporains, cet écho imprègne de plus en plus ses œuvres et devient l’une de ses thématiques majeures. Ses récits mettent en valeur le courage qui caractérise ses héros. Ils représentent un modèle de rupture des liens imposés par la civilisation et choisissent de revenir à leurs origines, en cherchant à oublier les sociétés avancées et retrouver l’authenticité primitive de la Terre. Sa posture écologique ne s’affirme pourtant pas seulement dans ses textes (y compris articles et interviews), mais aussi dans une action concrète, à travers son activité dans des groupes et associations et sa collaboration dans la préservation des milieux naturels menacés.

Ce tournant écologique imprègne ses œuvres d’une manière complexe, qui dépasse un simple concept d’écologie militante, pour plutôt s’ouvrir vers les questions d’écologie sociale à travers une vision postcoloniale. Son image réduite à un écrivain voyageur « pourvoyeur d’un exotisme très à la mode à l’époque des tour-opérateurs »⁷ serait dépourvue de l’aspect important socio-historique de ses œuvres. Ses récits de voyage reflètent sa propre expérience, mais lui permettent également d’y incarner les valeurs humanistes qui sont l’« ultime illustration de ce combat sans frontières pour la tolérance et le respect de l’Autre »⁸.

En effet, la question environnementale de son œuvre littéraire contient deux axes, l’un tourné vers la célébration de la nature, accompagné souvent par la critique de la société de consommation, et l’autre qui revient vers l’homme et la place qu’il occupe sur la Terre. Si l’homme est responsable pour la dégradation de l’environnement, Le Clézio questionne aussi les rapports positifs et harmonieux entre l’homme et la nature qui représentent un véritable aspect « socio-environnemental »⁹, qui est également la condition essentielle pour une cohabitation interculturelle. Cette communication propose une analyse

6 Jean Onimus, *Pour lire le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF, Collection : Ecrivains, 1994.

7 Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, Paris : Calliopées, coll. « Essais », 2009, p. 7.

8 *Ibid*, p. 11.

9 Bertrand Guest, « Habiter les langues de terre. La justice socio-environnementale dans quelques essais. », In. Bouvet, Rachel et Colin, Claire (dirs.), *Habiter la Terre, Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n°10, pp. 123-135.

diachronique des questions liées à l'environnement dans les œuvres de Le Clézio, placées entre les espaces construits et les espaces naturels, entre les civilisations autochtones et civilisations modernes.

Iva Žunjić (Belgrade, 1982), née Durdevic, est doctorante à la Faculté des Lettres de l'Université de Belgrade et à l'Université Côte d'Azur au laboratoire SIC.lab Méditerranée en sciences de l'information et de la communication. A l'Université Côte d'Azur elle fait des recherches dans le domaine du patrimoine mondial de l'Unesco et la thèse qu'elle rédige à l'Université de Belgrade porte sur la question environnementale dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio. Elle a deux diplômes de master, en littérature française à l'Université de Belgrade et en « Médiation et ingénierie culturelle: la muséologie, l'art et le patrimoine culturel » à l'Université Nice Sophia Antipolis, en tant que boursière de la Commission européenne, dans le cadre du programme Basileus. Ses recherches portent sur les domaines suivants : littérature française et comparée, écopoétique, géopoétique, communication culturelle et interculturelle, études culturelles, patrimoine culturel, le rapport entre le patrimoine naturel et culturel, l'Unesco et le patrimoine mondial.