La Campagne, le futur : art et ruralité au temps des crises

Camille Azaïs

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68083>

DOI : 10.4000/critiquedart.68083

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Traduction(s) :

The Countryside, the Future: Art and Rurality in Times of Crisis - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68086> [en]

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

Pagination : 118-137

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Camille Azaïs, « La Campagne, le futur : art et ruralité au temps des crises », *Critique d'art* [En ligne], 55 | Automne/hiver, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 15 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/68083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.68083>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2022.

EN

La Campagne, le futur : art et ruralité au temps des crises

Camille Azaïs

NOTE DE L'ÉDITEUR

Camille Azaïs est la cinquième lauréate de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, cette aide permet aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'article. Elle s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme lui a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

L'article de Camille Azaïs prend comme point de départ l'intérêt croissant que l'art contemporain et ses acteurs, célèbres ou peu connus, portent à la ruralité. Conçu avant que la crise sanitaire actuelle ne rende patent les défaillances et les impensés de l'aménagement urbain à grande échelle, son texte gagne en actualité. Mais son originalité n'est pas de circonstance. Camille Azaïs montre, en effet, que la campagne attire les artistes moins comme un *lieu* de création (différent de la ville, ressourçant, idéalisé) que comme une *condition*, comme un *mode* de travail qui affecte durablement les pratiques artistiques jusque dans la définition de leur objet. Les artistes et structures artistiques de différents pays que présente cet article pratiquent au quotidien l'expérience de l'art comme de l'écologie, n'hésitent pas à appeler à un « art utile », repensent le concept d'autonomie, interpellent nos habitudes de consommation artistique. Camille Azaïs leur donne ici une voix critique singulièrement forte, parfois

polémique, jamais neutre ni complaisante, ouvrant ainsi un riche champ de réflexion et de débat.

Bonne lecture !

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII^e au XXI^e siècle, INHA,

Adeline Blanchard, chargée de mission Arts Visuels, Département développement et coopération artistiques, Institut français

« Libre » © Camille Azaïs, 2020

Je n'apprends rien à personne : avec le Covid-19, la campagne est devenue un sujet d'actualité. Pendant le confinement, les articles sur « le retour à la terre » ont fleuri et les ventes d'immobilier en zone rurale sont montées en flèche¹, parfois simplement sur photographies. S'est-on véritablement demandé quelles étaient les raisons de ce regain d'intérêt ? De nombreuses explications ont été proposées : le besoin de sortir, la peur – largement irrationnelle – des pénuries alimentaires, le télétravail généralisé, le rejet des grandes villes, et surtout de Paris où les grèves, les manifestations, le plan Vigipirate, les loyers exorbitants avaient déjà commencé à entamer la patience des citoyens. Pour ma part, je me suis demandé s'il n'y avait pas un ressort psychologique au besoin de « se réfugier » quelque part quand on se sent privé de liberté, à la manière d'un Andreï Tarkovski opprimé par le régime soviétique, frustré et criblé de dettes, mais rêvant à longueur de pages dans son *Journal* de sa petite maison de Miasnoié². C'est avant le confinement du printemps 2020 que j'avais entamé ma recherche sur la ruralité face à la crise écologique en cours, et mon angle d'attaque pour aborder « la campagne » prenait plutôt sa source dans les livres de science-fiction récents, comme *Les Furtifs* d'Alain Damasio, *La Parabole des Talents* d'Octavia Butler, ou encore *Les Dépossédés* d'Ursula Le Guin. Dans chacun de ces romans d'anticipation apocalyptique, on retrouve ce même motif, cette même importance vitale de posséder ou de conquérir

un bout de terrain. C'est là, loin des grands centres urbains où le contrôle des populations est plus facile, que des communautés nouvelles peuvent naître et prospérer en produisant leur propre nourriture. En un mot, en retrouvant une forme d'autonomie.

Pourquoi s'arrêter sur la notion d'autonomie, et pas sur celle de liberté ? Sans doute parce que la notion de « liberté » est justement liée dans l'imaginaire actuel à la ville. La liberté fleurit partout sur les panneaux publicitaires : liberté de sauter dans un taxi, de sous-louer son appartement, de ne pas faire les courses, de ne pas faire le ménage, de se faire livrer à toute heure de la journée, etc. En comparaison, la vie rurale s'envisage sous l'angle de la contrainte et du manque : être loin de tout, des services, des opportunités, de l'offre culturelle. Or, récemment et face aux menaces du futur, l'idée « d'autonomie » s'est emparée des réseaux sociaux et propose un nouvel horizon imaginaire. « Résilience », « autonomie alimentaire », « vivre en autonomie » sont devenus des buts désirables. Ils peuvent inclure des projets individuels, collectifs, concerner l'alimentation, mais également l'eau, l'énergie, la santé, voire l'éducation des enfants ou même l'auto-défense.

Avouons tout de suite que je ne suis, moi-même, pas insensible à cet idéal « autonomiste » et que j'ai passé de nombreuses heures à regarder des vidéos Youtube sur le potager, la construction en terre-paille et les conserves de légumes, persuadée que le regain d'intérêt pour ces activités, qu'on serait en droit de considérer comme triviales, participe d'un mouvement culturel et même esthétique important pour comprendre l'époque. Observer le monde de l'art à travers le prisme de ceux qui se sont installés à la campagne amène à faire d'étonnantes découvertes. Saviez-vous que Sarah Lucas avait fui les excès de Londres en s'installant dans le Suffolk ? Que la galerie Hauser & Wirth avait ouvert une filiale dans la campagne anglaise ? Que Rirkrit Tiravanija et d'autres artistes avaient partagé l'achat d'un terrain en Thaïlande pour créer un espace agricole et expérimental ? Le monde de l'art connaît cette même aspiration à un changement, dont témoigne le numéro 61 de la revue *Spyke* (automne 2019), intitulé « ESCAPE » et qui fait état du désir de « tout plaquer » chez de nombreux acteurs du secteur artistique. Récemment, plusieurs auteurs se sont demandé si « le futur de l'art était dans la ruralité³ ». Alors que nous sommes encore marqués par la vision de l'installation des artistes à la campagne comme une forme de renoncement (dans *L'Œuvre* de Zola, Claude Lantier perd peu à peu toute envie de travailler dans la douceur du foyer rural) ou comme un privilège d'artiste établi (Claude Monet et sa demeure de Giverny), il est urgent de se demander si, dans le contexte actuel, il ne s'agirait pas plutôt d'un mouvement vers une nouvelle forme d'autonomie, à la fois vitale et artistique. N'est-ce pas une manière d'échapper à l'art tel qu'il existe dans les villes, à ses hiérarchies, à ses compromissions, à ses ridicules, ou même à sa fausse promesse d'un *safe space* où le progressisme et la liberté d'expression seraient la norme, tandis que se déchaînent partout ailleurs les idées les plus violentes et réactionnaires ? L'autonomie artistique, qui a longtemps concerné uniquement l'œuvre (chez Clement Greenberg notamment), peut-elle devenir une autonomie de l'artiste, une autonomie plus incarnée, presque organique, aux prises avec le monde ? Et quel rôle joue alors la ruralité dans cette quête ?

Countryside: the Future, AMO/Rem Koolhaas, New York : Guggenheim Museum © Laurian Ghinitoiu, avec l'aimable autorisation d'AMO

L'actualité artistique récente est particulièrement favorable pour tenter d'apporter quelques réponses à ces questions. Elle a été marquée en 2019 par l'organisation à la Whitechapel Gallery de Londres du cycle de conférences *The Rural*, qui aboutit à l'exposition *Setting the Table: Village Politics* par le collectif Myvillages (7 mai-18 août 2019). Le 20 février 2020, le Guggenheim Museum présente à New York l'exposition *Countryside: The Future* par AMO/Rem Koolhaas⁴. Cet automne 2020, la 39^e édition d'Eva International, Biennale d'Irlande, reportée au 18 septembre suite à la crise sanitaire, a pour thème le partage de la terre et de sa valeur. Mon attention s'est par ailleurs portée sur Grizedale Arts, dans le Nord de l'Angleterre, une ferme-institution artistique pionnière sur l'art en contexte rural. La pandémie de coronavirus a malheureusement rendu les déplacements impossibles et me contraint d'écrire à partir d'entretiens que j'ai pu mener avec les différents acteurs de ces rendez-vous manqués, ainsi que d'une bibliographie spécifique sur le sujet, pour me demander : la campagne sera-t-elle le futur de l'art, ou pas ?

Les 98% restants du monde

Organisée par Rem Koolhaas, architecte de renommée internationale, auteur du célèbre manifeste *New York Délire* en 1978, avec l'appui de son agence OMA (Office for Metropolitan Architecture) et du curateur du Guggenheim Troy Conrad Therrien – ainsi que d'une armée de collaborateurs et d'étudiants –, l'exposition *Countryside: The Future* est l'aboutissement d'une longue collecte de données sur les transformations récentes de la campagne. L'architecte, qui s'est fait le spécialiste et le défenseur d'« une forme mutante d'urbanisme » inspiré par la folie de New York, aujourd'hui âgé de 75 ans, avoue n'avoir pendant longtemps tourné son regard que vers la ville. Or, il y a une dizaine d'années, il réalise que les vaches disparaissent des abords du petit village suisse où il a l'habitude de passer ses vacances, remplacées par des habitations secondaires minimalistes et leur personnel de maison⁵. Cette anecdote personnelle lui a ouvert les yeux, et a fait de lui l'un des penseurs actuels importants de la campagne. La

prophétie statistique, formulée par les Nations Unies en 2014, annonçant, qu'à l'horizon de 2050, 70% de la population mondiale vivra en ville, est également à l'origine de *Countryside: The Future*. Et pourtant, les villes ne représentent que 2% de la surface de la planète. Que se passe-t-il dans les 98% restants ? Comment la campagne encaisse-t-elle cette évolution brutale ? Comment « l'influence du réchauffement climatique, de l'économie de marché, des entreprises *high-tech* américaines, des projets africains et européens, de la politique chinoise, et d'autres forces encore⁶ » se traduit-elle en-dehors des villes ?

Pour mener à bien cette investigation, Rem Koolhaas part d'une définition très large de « la campagne », à savoir tout ce qui n'est pas urbain. Les réalités qu'il aborde sont donc très diverses : déserts, forêts tropicales, barrière de corail, permafrost sibérien, zones post-industrielles, villages désaffectés, etc. Impossible, dans ces conditions, de prétendre à une vue exhaustive, assument les porteurs du projet qui parlent de « pointillisme » ou d'« échantillonnage ». Dans tous les cas, l'attention de l'équipe se porte sur tout ce qui démontre que la campagne est un espace d'expérimentation. Cela peut être une zone de test pour robots sur les terrains dévastés par le tsunami au Japon, des villages abandonnés ramenés à la vie par des réfugiés, les zones maraîchères ultra-denses de la Chine où les « paysans » vivent dans des tours comme en banlieue parisienne, des spas en pleine campagne ou encore les expériences menées en Ouganda pour protéger les gorilles des montagnes, qu'on a habitués à la présence humaine et transformés en attraction touristique pour les sauver de l'extinction. On comprend que Rem Koolhaas aime quand les choses s'hybrident et se mélangent, quand les définitions et les oppositions traditionnelles ne tiennent plus.

Vue de l'exposition *Countryside: the Future*, AMO/Rem Koolhaas, New York : Guggenheim Museum © Laurian Ghinitoiu, avec l'aimable autorisation d'AMO

Countryside: The Future se divise en plusieurs sections thématiques qui construisent un parcours à mesure qu'on monte dans les étages, acquérant, semble-t-il, la force de persuasion d'une construction narrative⁷. La première section présente le développement de l'industrie du bien-être en secteur rural, et fait le lien entre ce développement et l'omniprésence des représentations idylliques de la campagne dans

la culture (urbaine). Comme souvent, cette dimension de « l'amour de la campagne » est traitée avec ironie, ce qui ne va pas selon moi sans poser problème. Pourquoi la dimension esthétique d'un paysage n'aurait-elle pas une valeur en soi ? Sans condamner la campagne à n'être que l'éternelle copie d'un tableau du XIX^e siècle, ce critère - un paysage est-il beau, c'est-à-dire varié, vivant, hospitalier - ne mérite-t-il pas d'entrer en jeu quand on tente de penser le futur de l'aménagement rural ? La suite de l'exposition prouve que ce n'est pas la dimension ici privilégiée. On traverse ensuite les sections dédiées aux grands projets politiques issus principalement de régimes totalitaires (maoïste, stalinien) pour redessiner en profondeur les campagnes ; aux réhabilitations par de nouvelles populations de lieux désertés tels que Mannheim en Allemagne, Tarnac en France, ou encore les campagnes kenyanes ; à la question déjà évoquée de la préservation de zones naturelles et à l'interaction homme-animal-végétal innovante qu'elles suscitent. Quant à la dernière section intitulée « Cartesianism », elle est, selon moi, la plus problématique. Son contenu est annoncé dès l'entrée du musée sous la forme d'un énorme tracteur piloté par iPad et d'une serre *high-tech* dans laquelle poussait des tomates. Dans cette section sont présentées de nombreuses innovations technologiques au service de l'agriculture, dont la dualité est soulignée. Excitantes, car elles permettent d'envisager un contrôle des conditions de culture beaucoup plus précis et donc de réduire le recours aux intrants chimiques, ces technologies favorisent souvent, de fait, la concentration des exploitations. Elles contribuent ainsi au dépeuplement des campagnes, à l'épuisement des sols et favorisent les monocultures. En connaissance de cause, Rem Koolhaas ne se départit pas de son enthousiasme touchant pour l'exploitation hollandaise Koppert Cress dont il reproduit de nombreuses fois la photographie sur les supports de communication de l'exposition. Dans une serre immense baignée de lumière rose vif, trois personnages étrangement figés sont perdus au milieu d'un océan de jeunes pousses de cresson, de périlla et autres légumes innocents (face aux mêmes images dans une usine de poulets, comment aurions-nous réagi ?). Comment ne pas remarquer qu'au sol, les nombreux hectares de l'exploitation ont été bétonnés ? Imagine-t-on l'impact environnemental de cette artificialisation, de la production d'engrais, d'énergie (même solaire), de structures, d'emballages et des transports (les jeunes pousses se vendent à l'international, par barquettes plastiques de quelques grammes) nécessaires ? Même si la communication de l'entreprise insiste sur les économies d'eau et de pesticides réalisées, on est en droit de se demander si cette manière d'envisager le rapport au vivant, fondé sur l'enfermement, le contrôle et la monoculture est une bonne piste pour le futur.

En se concentrant sur « les nouvelles manières de produire et de vivre à la campagne », Rem Koolhaas ne retient finalement que ses espaces vides. Ce faisant, il semble véhiculer l'idée que la campagne est une zone neutre, à conquérir (participant par-là, sans doute malgré lui, à perpétuer une certaine vision viriliste de la Terre). Elle devient, sous son regard, un espace vacant où s'implante une nouvelle architecture qui le fascine parce qu'elle n'a pas été prévue pour l'humain : immenses hangars, serres gigantesques, parcs à robots ou champs labourés par satellite. Or, comment prétendre anticiper un futur plus vertueux pour l'agriculture et la nature si cette dernière est réduite à un espace productif, façonné par des robots et sans hommes ni femmes pour l'habiter ? « L'agriculture a une fonction territoriale », me répond le chercheur Xavier Poux⁸ auquel je sou mets la question, c'est-à-dire qu'elle crée un espace de vie. Il ajoute que cette technologie coûte très cher et induit forcément, par sa complexité, une perte

d'autonomie pour les fermiers qui l'utilisent, car ils dépendent à long terme des fabricants de la technologie⁹. « Autonomie », le mot revient.

Vue de Lawson Park Farm et de la vallée © Grizedale Arts

Manifeste de l'art utile

Qu'en est-il des collectifs artistiques dont le travail se confronte à ceux qui, de fait, travaillent et habitent la campagne ? Sur le sujet de l'art et de la ruralité, difficile de faire l'impasse sur l'institution artistique Grizedale Arts dans le Lake District au Nord de l'Angleterre, fondée en 1977. Il s'agissait dans un premier temps d'un parc de sculptures au fonctionnement assez classique. Adam Sutherland, l'actuel directeur en poste depuis 1999, a entrepris de transformer progressivement la vocation de cette institution. Elle n'accueille désormais plus de public – à l'exception de quelques journées par an – et fonctionne comme un lieu de résidences et de production artistique. Adam Sutherland a fait le choix en 2009 de s'implanter dans l'ancienne ferme de Lawson Park, proche du village de Coniston, d'y établir sa résidence principale et d'y associer intimement art et agriculture. Dans le cadre de leurs séjours, les artistes invités et les bénévoles participent aux chantiers en cours, au jardinage ainsi qu'à la préparation des repas collectifs cuisinés à partir des légumes de saison (si une grande partie de ceux-ci est issue de la ferme, l'autonomie alimentaire n'est pas la finalité du projet).

Grizedale Arts fonctionne d'une manière fragmentée, adaptable, « non-bureaucratique » et prompte à saisir les occasions qui se présentent. Depuis vingt ans, Adam Sutherland et sa compagne Karen Guthrie, en lien avec un collectif de correspondants et d'artistes associés, expérimentent les différentes manières d'intégrer l'art dans le contexte particulier du village et de la vallée environnante. Lassé par le fonctionnement patrimonial du parc de sculptures, fondé à la grande époque du Land art institutionnalisé, Adam Sutherland explique que, progressivement, le seul accueil d'artistes en résidence ne convenait plus non plus à Grizedale Arts. Même dans l'esprit où les artistes étaient accueillis – en participant activement à la vie du lieu, sur un temps long, en rencontrant des groupes locaux, en apportant une réponse à la

complexité sociale et économique de la vie locale –, les projets mis en œuvre continuaient à s'imposer de l'extérieur face à une population qui n'avait pas spécialement besoin d'eux, ne s'y intéressait pas, voire « y était franchement hostile ». En 2005, par exemple, l'artiste anglaise Olivia Plender rejoua la marche organisée dans les années 1920 par la communauté utopique de Kibbo Kift à travers le village. La performance, malgré l'exubérance des costumes, ne déclencha aucune forme de réaction de la part des habitants du village¹⁰. Poussant l'expérimentation plus loin, le directeur de Grizedale Arts prend alors pleinement la mesure de l'importance du penseur, poète, artiste et éducateur John Ruskin pour appréhender la culture rurale anglaise en général, et celle du Lake District en particulier¹¹, puisque le poète y vécut et y finit sa vie. Pour Ruskin, qui prônait une forme précoce de socialisme chrétien, l'émancipation des classes populaires passait par l'apprentissage des arts, de l'artisanat et d'une agriculture respectueuse de la nature. A Coniston, un bâtiment témoigne de l'héritage de sa pensée, le Village Institute. Initié par John Ruskin, ce lieu conçu comme une école pour adultes associait une bibliothèque, un musée éducatif, une cuisine, et des cours d'artisanat sur bois et métal qui rencontraient à l'époque un grand succès auprès des mineurs et des agriculteurs locaux. En 2011, Grizedale Arts se voit confier la gestion de l'institut, alors en déshérence, et entreprend de lui redonner sa fonction première, celle d'un lieu d'échange, de vie, de partage de savoirs et de créativité collective. A chaque étape de ce chantier gigantesque, artistes et bénévoles furent mis à contribution ; c'est ainsi Liam Gillick qui en a, par exemple, redessiné la bibliothèque. Un des aspects les plus emblématiques du fonctionnement de ce lieu est le Honest Shop, un magasin où les habitants peuvent apporter toute sorte de productions maison, légumes, confitures, tricots ou petit artisanat et qui repose sur la confiance, les clients déposant le prix de leurs achats dans une boîte. Après des débuts difficiles, le magasin est aujourd'hui une affaire autonome financièrement.

Vue de l'exposition *Against Landscape* organisée par Grizedale Arts et Dan Sturgis, Coniston Institute, 2017 © Grizedale Arts

Difficile de résumer toutes les facettes du fonctionnement de cette institution. Un enjeu aussi important que son ancrage local est son rayonnement international. Grizedale Arts est ainsi en lien étroit, accompagnant et formulant des propositions avec d'autres communautés rurales confrontées aux mêmes problématiques, comme le vieillissement de la population, la perte des savoir-faire, l'existence de conflits ou la dépendance accrue au tourisme. Ils sont ainsi engagés pour dix ans dans une collaboration avec le petit village de Kiwanosato, au Japon. Interrogé sur la valeur commune de tous ces projets, Adam Sutherland me répond que le plus important est de développer chez les gens l'énergie créative, la capacité à agir, et surtout la faculté de « changer tout le temps ». « Nous sommes constamment en train d'évoluer, de changer. Beaucoup trouvent cela agaçant. Mais c'est une manière de générer des idées et de la créativité, et de rendre les choses possibles¹² ». La théorie sous-tendant cette conception de la « créativité » plus que de l'art dans son sens le plus traditionnel est énoncée clairement dès la page d'accueil de leur site Web : Grizedale Arts défend la notion d'art utile¹³. On connaît le débat sur l'utilité ou la gratuité de l'art, mais de quoi s'agit-il dans ce cas précis ? En 2012, l'artiste Tania Bruguera fonde l'Asociación de Arte Útil en partenariat avec Grizedale Arts. Huit critères¹⁴ sont énoncés par Arte Útil et rapprochent l'art utile d'une forme d'activisme politique : l'artiste, remplacé par un « initiateur », apporte aux « usagers » visés par son action un bénéfice tangible et pratique. Loin d'affirmer qu'il s'agit d'une idée nouvelle, les auteurs du manifeste reviennent à une conception de l'art très présente par le passé, c'est-à-dire « avant l'orientation autonome prise par l'art moderne au XIXe et au XXe siècle¹⁵ ».

Parmi la foule de questions que soulève en moi cette posture théorique (comment mesurer le « résultat » de l'art ? Les échecs volontiers concédés par Adam Sutherland excluent-ils de fait ses projets de la sphère de l'art utile ? Les étagères orange de Liam Gillick sont-elles encore une œuvre d'art, ou simplement des étagères dont la couleur aurait pu être mieux choisie ? Au nom de l'art utile, a-t-on le droit de mettre au travail gratuitement les jeunes artistes et curateurs attirés par la réputation du lieu ?), l'une d'elles s'impose particulièrement. L'art doit être utile, c'est entendu, mais utile à qui ? Dans le cadre de quel consensus ? Dans le contexte si précis d'une petite commune rurale comme celle de Coniston, où, aux dires de mon interlocuteur, des conflits existent, on est en droit de se demander qui peut légitimement imposer ce qui est « utile » et ce qui ne l'est pas. Dernière difficulté en date, Adam Sutherland raconte que le village souhaite récupérer l'usage du Village Institute, ce qui mettrait un terme à l'expérimentation engagée depuis dix ans¹⁶. Les impératifs du tourisme auraient-ils réussi, en fin de compte, à imposer leur loi ?

Pas l'autonomie, mais l'émancipation

Terminons notre tour d'horizon avec le travail du collectif Myvillages, fondé en 2003 par les trois artistes femmes Kathrin Böhm, Antje Schiffers et Wapke Feenstra. Depuis 17 ans, elles travaillent sur les questions liées à la ruralité, qui rejoignent par bien des points l'approche de Grizedale Arts. Cependant ces trois artistes, qui ont toutes les trois grandi à la campagne et ont gardé un lien fort à leur commune d'origine, ont fait le choix d'habiter en ville et de toucher, à travers leurs projets, à une grande diversité de contextes ruraux à l'international (en Allemagne, aux Pays-Bas, en Pologne, en Macédoine, en Hongrie, aux Etats-Unis ou encore au Ghana). Ces derniers présentent à chaque fois des particularités, des enjeux humains, environnementaux, économiques et culturels singuliers et incarnent une logique que Myvillages nomme « trans-locale ».

Souvent sur un temps long, ces artistes écoutent, rencontrent, découvrent et proposent une manière originale de créer des relations inédites au sein et au-delà de ces communautés rurales, remettant en cause une vision figée du « local » et de ses ressources.

Vue de l'exposition *Myvillages: Setting the Table: Village Politics*, Londres : Whitechapel Gallery, 2019 © Wapke Feenstra, avec l'aimable autorisation de Myvillages

En 2019, Myvillages était invité par la curatrice Jane Scarth à participer au cycle de conférences sur « le rural » à la Whitechapel Gallery. A la suite de ce travail commun, elles se sont vu proposer une exposition présentant une partie des multiples projets menés à l'intérieur de la structure très souple de leur collectif. Les nombreux films, textes, photographies, mais aussi et surtout objets produits au cours de ces rencontres rendent compte de la manière dont leur travail réussit à tenir un équilibre fragile, car ce qu'elles produisent trouve sa place aussi bien dans le monde de l'art que dans celui du village. En 2016, par exemple, Wapke Feenstra retourna dans sa région natale d'Opsterland aux Pays-Bas pour y produire l'objet *Wild Treasure* : une petite boîte en argent en forme de haricot entourée d'une bourse en fourrure de taupe. Cet objet, qui entremêle les histoires du lieu (l'opposition entre gros propriétaires terriens, friands d'artisanat de luxe et une population très pauvre, un paysage en cours d'industrialisation, la culture d'une variété de haricot locale, la chasse à la taupe traditionnelle au Pays-Bas dont les terres se situent sous le niveau de la mer...) est l'aboutissement de la collaboration d'une douzaine de personnes très différentes que l'artiste a réunies. Le « trésor » qui en résulte trouve sa place à l'intérieur d'une autre tradition locale consistant à offrir un objet en argent à la naissance d'un enfant. Ainsi cette œuvre multiple a-t-elle été vendue à plus de vingt-cinq exemplaires lors de son lancement local. L'objet est par ailleurs exposé hors contexte (notamment au sein de l'*International Village Shop*, où sont vendues ces différentes productions), où il devient un « objet de conversation », explique Wapke Feenstra, par la richesse de son histoire.

Les membres de Myvillages revendiquent ainsi l'idée qu'elles pratiquent un art conceptuel, propice à la remise en cause des récits stéréotypés par les questions qu'il

soulève. En découvrant l'étendue de leur travail, j'ai cependant été marquée par la très forte présence de l'objet et l'attention particulière portée à sa production, sa mise en valeur, sa diffusion, ses usages et aux histoires qu'il est chargé d'incarner. Ainsi en est-il du projet *I Like Being a Farmer and I Would Like to Stay One*, actuellement en cours. Depuis 2000, Antje Schiffers se rend dans des exploitations agricoles de pays différents et y propose un échange avec les propriétaires des lieux. Pendant que l'artiste réalise une peinture de leur ferme, les paysans sont chargés de produire un film dans lequel ils présentent leur travail. A la fin, la peinture est gardée à la ferme et le collectif expose les films, perpétuant ainsi une tradition populaire d'échange de biens entre peintres et paysans. Les exploitations retenues représentent tous les styles, des gros producteurs en monoculture aux petits paysans en agriculture biologique. « Ce qui est intéressant, explique Antje Schiffers, c'est que si je ne prends pas le temps d'être sur place pendant une semaine, si les fermiers ne me voient pas travailler en même temps qu'eux, le film est moins bon, ou moins abouti¹⁷. » La création d'objets mobilise un rapport à l'humain d'une remarquable finesse ; et la plupart des projets de Myvillages met précisément en lumière l'épaisseur des relations humaines et non-humaines qui se nouent derrière les objets et les aliments que la majorité d'entre nous consommons indifféremment. En témoigne le *Vorratskammer* (2011)¹⁸. Pour ce projet, les trois artistes décident de s'occuper entièrement d'approvisionner en produits locaux le *Über Lebenskunst Festival* à la Haus der Kulturen der Welt [HKW] de Berlin. Pendant plus d'un an, elles font ainsi l'inventaire de ce qu'il est possible d'acheter localement, de récupérer ou de produire sur place (comme des salades en aquaponie), tout en essayant d'anticiper les quantités, avec les aléas de la production agricole. Pendant deux jours, le toit-terrasse du musée devint un lieu de rencontre et d'échanges entre les festivaliers et quatre-vingt producteurs, autour des histoires toujours singulières des aliments partagés¹⁹.

Vue de l'exposition *The Most Beautiful Catastrophe*, Diana Lelonek, *Seaberry Slagheap*, CCA Kronika, Bytom © Marcin Wysocki, avec l'aimable autorisation de Marcin Wysocki, CCA Kronika

La comparaison de ce travail avec celui de la jeune artiste polonaise Diana Lelonek et son projet *Seaberry Slagheap* (2018), que j'ai découvert récemment, pourrait sembler évidente. En 2018, Diana Lelonek s'est rendue dans la région de Konin en Pologne dévastée par l'industrie minière et a envisagé avec les habitants une manière inédite de valoriser la catastrophe environnementale grâce à l'argousier. Cet arbrisseau épineux bien connu des permaculteurs a la faculté de prospérer sur ce type de sol et de produire d'excellentes baies riches en vitamine C. Les jus et les confitures produites à partir de ces fruits font à la fois partie de l'œuvre conçue par Diana Lelonek et d'une petite économie mise en place localement. Ce faisant, l'artiste entend dénoncer sur un mode doux-amer la récupération par le capitalisme des problématiques environnementales, faisant de la catastrophe écologique un argument de *marketing*, et de la consommation un moyen pour sauver le monde. Or cette amertume est entièrement absente du travail du collectif Myvillages, sans doute parce que leur approche de la campagne ne passe pas uniquement par le filtre du militantisme écologique. Le rapport à l'histoire des biens produits diffère dans les deux cas et, pour Myvillages, il est avant tout porteur d'*émancipation*. Répondant à ma question sur l'importance de la recherche d'autonomie dans leur démarche, Antje Schiffers précise que Myvillages ne cherche pas à diffuser l'idée qu'il faut se replier dans une forme d'autonomie. « Ce que nous voulons, c'est apporter la preuve qu'il est possible, à titre individuel, de faire beaucoup ». Cela ne les empêche pas, comme les autonomistes, de porter une attention particulière aux conserves fermentées, au pain maison et aux autres traditions propres à la campagne. Cependant, l'éthique de l'émancipation leur permet de se concentrer sur le refus de la fatalité et des hiérarchies – la dimension féministe de leur travail vaudrait également la peine d'être abordée –, et sur un travail de mise en commun qui assume sa dimension utopique²⁰.

L'effet-boomerang

La campagne est-elle finalement le terreau fertile de l'avenir ? Il me semble que cet essai aboutit surtout à l'idée qu'il est important de dépasser l'opposition entre urbain et rural. Si tous mes interlocuteurs insistent sur la nécessité de renoncer à une certaine idéalisation de la campagne, ils dénoncent également une forme de mépris qui l'enferme dans une vision figée. La campagne ne se limite pas, par exemple, à la seule production agricole. Aujourd'hui, il est plus urgent que jamais d'en finir avec un modèle de développement rural hérité de la Seconde Guerre mondiale qui ne considère l'espace rural que comme une terre à exploiter à plein rendement pour « nourrir le monde » et dont, peut-être, la robotisation et le développement du hors-sol mis en avant par Rem Koolhaas ne sont que les dernières survivances. Dans *La Ville agricole*²¹, Rémi Janin, paysagiste, agriculteur et enseignant en architecture esquisse les contours de ce qu'il nomme la « révolution agricole en cours ». La ville, phénomène devenu majoritaire, prend conscience de sa dépendance à l'agriculture, et aspire à une production de nourriture plus vertueuse et plus protectrice de la nature. La campagne, quant à elle, constate qu'elle devient de plus en plus urbaine, car ses habitants travaillent en ville, sont des « néo-ruraux » et pratiquent de nouvelles activités grâce au développement d'Internet. En d'autres termes, la société comprend que l'agriculture est indéniablement urbaine et la ville agricole²². Cette « ville agricole » permettra de recréer des espaces en accord avec la biodiversité et respectueux des paysages, jusqu'à l'intérieur des villes.

Et l'art, quel rôle aura-t-il à jouer dans ce nouveau monde ? En 2021 aura lieu la performance *SPIN, SPIN, SCHEHERAZADE* de l'artiste Orla Barry dans le cadre de la 39e EVA International - Biennale d'Irlande²³. N'ayant pu la voir compte tenu du report de l'événement, je m'en suis procuré le script. Étonnant, vivifiant récit d'un retour à la terre, par une artiste ayant vécu et travaillé pendant seize ans à Bruxelles avant de reprendre un élevage de moutons de race Lleyn dans sa campagne irlandaise natale. Loin des clichés sur l'isolement, la frugalité, la contemplation, l'œuvre révèle des situations d'une extrême tension (un mouton se noie dans une mare ; deux éleveurs menaçants cherchent à effrayer la nouvelle arrivante ; le bélier préféré est conduit à l'abattoir). Ces situations confinent parfois à une explosion d'érotisme, comme lors d'une vente aux enchères de béliers reproducteurs, qui n'est pas sans rappeler l'hystérie des foires d'art contemporain. Ce qui s'est fait de plus intéressant sur la question de l'art et de la campagne, confie Adam Sutherland, a été pensé par des individus qui ont quitté la campagne puis qui y sont retournés - ceux qu'on appelle parfois familièrement des « boomerangs ». Adam Sutherland, Orla Barry, les membres de Myvillages, mais aussi Rémi Janin et bien d'autres encore sont les *boomerangs* d'une nouvelle ère : des individus qui ouvrent la voie pour imaginer une autre campagne. Une campagne d'artistes où les rôles et les catégories se mélangent. Une campagne non limitée dans l'espace, où l'on peut s'affranchir des forces délétères d'un modèle sociétal finissant. Une campagne, enfin, où il est possible d'être à la fois artiste, bergère et de pratiquer, à ses heures perdues, l'art délicat de la fermentation.

Orla Barry, *SPIN SPIN SCHEHERAZADE*, 2019. Performance écrite et dirigée par Orla Barry ; jouée par Einat Tuchman. Commande de MuZee, Ostende et EVA International, Biennale d'Irlande © Orla Barry

NOTES

1. www.lemonde.fr/societe/article/2020/04/27/immobilier-le-confinement-renforce-l-appel-du-vert-et-le-desir-de-maison_6037839_3224.html
2. « Oh, comme il est urgent d'arranger la maison de Miasnoié, et d'y avoir une voiture, un jardin, un potager, tout ce qu'il faut... Toutes ces choses-là, mises ensemble, apportent la solution à presque tous les problèmes liés à l'absence physique de travail ». Tarkovski, Andreï. *Journal : 1970-1986*, Paris : Philippe Rey, 2017, p. 43
3. Voir les articles de : Morais, Pedro. « Le futur de l'art est-il dans la ruralité ? », *Le Quotidien de l'Art*, n° 1991, 17 juillet 2020 (www.lequotidiendelart.com/articles/18095-le-futur-de-l-art-est-il-dans-la-ruralite.html) ; et Jeffreys, Tom. « Is the Countryside the Future of the Art World ? », *Frieze Magazine*, 13 novembre 2019 (<https://www.frieze.com/article/countryside-future-art-world>)
4. Fermée pour cause de confinement à l'heure où j'écris ces lignes, elle réouvrira le 3 octobre 2020.
5. Voir Koolhaas, Rem. « Countryside », *032c*, 13 février 2020 (<https://032c.com/countryside-rem-koolhaas>)
6. « L'influence du réchauffement climatique, de l'économie de marché, des entreprises *high-tech* américaines, des projets africains et européens, de la politique chinoise, et d'autres forces encore ont modifié la campagne en profondeur », Koolhaas, Rem. *Countryside: The Future*, communiqué de presse [en anglais dans le texte original : « The countryside has changed dramatically under the influence of global warming, the market economy, American tech companies, African and European initiatives, Chinese politics, and other forces. »]
7. N'ayant pas pu visiter l'exposition, je me base ici sur les récits que m'en ont fait des proches.
8. Extrait d'un échange de courriel du 28/04/2020 avec Xavier Poux, consultant chercheur à l'Applications des Sciences de l'Action [AScA] et chercheur associé à l'Institut du développement durable et des relations internationales [Iddri].
9. Parmi les sponsors de l'exposition, on trouvera ainsi Infinite Acres, une entreprise qui, après avoir développé plusieurs fermes urbaines *high-tech*, se propose maintenant de rentabiliser son investissement en revendant sa technologie.
10. « Personne n'a levé la tête » [« Nobody batted an eye »], Adam Sutherland lors d'une conférence au Musée d'art moderne de Varsovie, le 16 janvier 2014. « Globalement, tous ces projets ont échoué, même s'ils étaient aussi des réussites, d'une manière un peu étrange et artistique », ajoute-t-il. La conférence est visible en ligne : <https://artmuseum.pl/en/doc/video-grizedale-arts>
11. Et, à titre individuel, sa propre éducation, explique Adam Sutherland, qui fut scolarisé dans une école alternative à la campagne.
12. Extrait d'un entretien réalisé le 08/07/2020.
13. « Une valeur centrale de notre philosophie est la recherche d'une fonction utile à l'art ». Source : www.grizedale.org
14. Les critères sont à retrouver sur <https://www.arte-util.org/about/colophon/>
15. « L'idée que l'art doit être utile ou efficace n'est pas nouvelle ; avant l'orientation autonome prise par l'art moderne au XIXe et XXe siècle, l'art était majoritairement considéré comme un outil religieux, rituel, pratique ou éducatif faisant partie de la vie quotidienne ». Source : www.arte-util.org
16. Qu'à cela ne tienne, Grizedale Arts envisage désormais d'ouvrir un *pub*, c'est-à-dire une structure ouverte à tous, et d'y servir des bières à base d'algues et des boissons fermentées.
17. Propos recueillis le 29/06/2020 lors d'un entretien avec l'artiste.

18. La liste des produits peut être consultée sur www.vorratskammer.myvillages.org/kategorie.php?id=33
19. A cause de la pluie, les pommes de terre ne purent pas être récoltées, il fallut donc s'en passer !
20. « (Nous recherchons) une forme d'apprentissage qui soit à la fois une la création d'un commun et un endroit où la connaissance devienne relative, collective et appliquée. (Le livre) *Learn to Act* parle du futur proche, de comment agir et comment se soutenir les uns les autres ». Kathrin Böhm, Tom James et Doina Petrescu, *Learn to Act. Introducing the Eco Nomadic School*, publié par aaa/peprav, 2017.
21. Janin, Rémi. *La Ville agricole*, Fourneaux : Openfield, 2017
22. « La ville au sens large est ainsi, qu'on le veuille ou non, un projet agricole et il convient d'imaginer, de proposer et d'anticiper, dans cette transformation en cours et profonde, les formes possibles d'une hybridation consciente entre ville et agriculture, et de développer, en d'autres termes, les moyens d'un urbanisme agricole », Janin, Rémi. *La Ville agricole*, op. cit., p. 10.
23. Initialement prévue du 18 septembre au 15 novembre 2020, elle sera répartie en trois phases jusqu'en 2021.
-

AUTEUR

CAMILLE AZAÏS

Camille Azaïs est critique d'art et autrice de fictions. Ancienne élève de l'Ecole normale supérieure de Lyon, elle collabore régulièrement à des revues spécialisées (*ZéroDeux*, *Revue Profane*) et écrit pour des institutions (Centre Pompidou, Collection Pinault, Radio France). Elle a été curatrice d'un certain nombre d'expositions, notamment à la galerie Florence Loewy (*Faire des fleurs* en 2014, *Subterranea* en 2017). En 2017, elle fonde la revue *Ingmar*, dédiée à l'écriture de fiction dans le champ des arts visuels. Son travail critique s'intéresse aux multiples dimensions des rapports entre l'art contemporain et le vivant, et au rôle que peut jouer l'écriture de fiction dans l'invention d'un autre rapport à la nature.