



**HAL**  
open science

# D'une nature l'autre. De la promenade en forêt aux lignes d'erre de l'urgence climatique

Stéphane Douailler

► **To cite this version:**

Stéphane Douailler. D'une nature l'autre. De la promenade en forêt aux lignes d'erre de l'urgence climatique. Esthétique et écologie: Arts, Design et enjeux du développement durable, Association tunisienne d'esthétique et de poétique, Apr 2024, Gabès-Sfax, Tunisie. hal-04559725

**HAL Id: hal-04559725**

**<https://hal.science/hal-04559725>**

Submitted on 25 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **D'une nature l'autre. De la promenade en forêt aux lignes d'erre de l'urgence climatique.**

Stéphane DOUAILLER  
Laboratoire Logiques Contemporaines de la Philosophie  
Université Paris 8

Résumé : Le texte prend pour fil directeur un amour de la forêt et des arbres dont de nombreux exemples montrent la capacité à sommeiller en tous et à éveiller en n'importe quel « prolétaire universel » (G. Sand) un désir de faire corps avec, dont n'a cessé de témoigner une histoire longue, laquelle, à travers des formes contrariées de cet amour, a recoupé une histoire conflictuelle des libertés, droits et pouvoirs sur tout le domaine naturel des activités humaines. Deux exemples tirés de l'actualité, celui de militants écologiques mobilisés pour protéger des arbres contre la construction d'une nouvelle voie autoroutière (A 69), et celui d'un activisme artistique prenant pour cibles des représentations muséales de la nature devenues impuissantes à montrer les ravages produits par l'exploitation forcée des ressources, mènent vers la nécessité d'un réexamen des compromis inventés au XIXe siècle entre forestiers, peintres paysagistes et tourisme naissant lors de la création de zones naturelles protégées (forêt de Fontainebleau, 1853), et d'une urgente interrogation politique sur les dérives répressives d'un pouvoir d'État tel que le pouvoir français actuel s'enfonçant jour après jour dans une criminalisation insensée de toutes les pratiques démocratiques.

Mots-clés : luttes écologiques – A 69 – urgence climatique – activisme artistique – protection du domaine naturel – Fontainebleau – C.-F. Denecourt – G. Sand.

### I : ENFORESTEMENTS

La Rome antique compta au nombre de ses divinités un dieu assez secondaire, qui, parce que ses attributions portaient toutes sur la forêt, fut dénommé Sylvanus. En langue française : Sylvain. La *Somme théologique* de Thomas d'Aquin semble avoir confirmé son rôle de second plan. Le mentionnant à côtés des faunes dans le chapitre où il se tourne vers les expériences que l'humanité aurait faites lorsqu'elle prétend avoir eu commerce avec des créatures vivant en certains lieux et où il aurait pu lui arriver aussi bien de rencontrer à cette occasion des anges servant Dieu, Thomas d'Aquin écrit :

« Beaucoup assurent avoir expérimenté, ou avoir entendu dire par ceux qui l'avaient expérimenté, que les sylvains et les faunes (ceux que le vulgaire appelle incubes) se sont souvent présentés à des femmes et ont consommé l'union avec elles ; aussi bien, vouloir le nier serait de l'impudence »<sup>1</sup>.

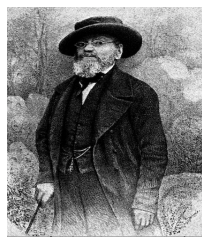
---

<sup>1</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, première partie, question 51, art. III.

La survivance de mythologie ancienne dont témoignent ces lignes d'une *Somme*, qui entendait ouvrir toutes grandes les portes d'un monde organisé par la foi en même temps que mis en ordre par la connaissance de la nature, a peut-être un mérite : ne pas esquisser la possibilité que persévèrent dans les replis de son projet d'autres expériences du naturel accessibles selon des modalités plus intimes, plus rebelles aux hiérarchies dominantes et activant avec des succès et des visibilité variables des processus différents au sein de la création continuée du monde.

Compris de la sorte, le dieu Sylvain avait alors pu être reconnu par Théophile Gautier, dans un texte célèbre de 1866 pastichant *Les Dieux en exil* de Heinrich Heine<sup>2</sup>, sous le déguisement terrestre d'un ancien soldat de Napoléon devenu républicain puis infatigable promeneur de la forêt de Fontainebleau, dont le « côté végétal » apparaîtrait bien vite à un œil qui se rendrait attentif à son :

paletot de couleur bois, son pantalon noisette ; ses mains, halées par l'air, [qui] font saillir des muscles semblables à des nervures de chêne, ses cheveux mêlés [qui] ressemblent à des broussailles, son teint [aux] nuances verdâtres, ses joues veinées de fibrilles rouges comme les feuilles aux approches de l'automne, ses pieds [mordant] le sol comme des racines, ses doigts [divisés] en branches, son chapeau se [découpant] en couronne de feuillage<sup>3</sup>.



C.F. Denecourt, lithographie



C.F. Denecourt, d'après une photographie de Leroy.

Il faudra revenir à ce promeneur de la forêt sur lequel Théophile Gautier jetait la lumière de ce singulier et subjectif enforestement tout en l'inscrivant, du biais d'une mythologisation ironique, dans le temps long voire immortel d'une question. Car il n'y aurait pas à chercher beaucoup pour découvrir autour de nous la persistance de semblables enforestements. L'actualité française, au moment où ces lignes sont écrites, concentre les attentions sur les incidents que suscite le projet d'abattre des centaines d'arbres entre Toulouse et Castres afin d'ajouter à des tronçons de routes à quatre voies déjà existantes une autoroute à péage de 53 km au prix de supprimer des centaines d'hectares de terres agricoles, d'élevage, de zones humides, de forêts et tout un écosystème que des déclarations faussement rassurantes et des promesses imprécises auront bien du mal, selon toutes les études dont on dispose, à recréer après l'avoir fait disparaître. Sous les yeux des médias, un processus, conforté par quelques concertations avec des élus et acteurs économiques locaux et un refus du Conseil d'État d'accéder à une requête qui demandait que les arbres soient sauvegardés, conduit, selon un scénario en partie prévu si ce n'est attendu, vers des interdictions de rassemblements sur les lieux de militants écologistes, des destructions de campements, des interpellations préventives avec recherches d'armes par destination, un déploiement d'hélicoptères, de drones et de blindés, des affrontements avec des escadrons de gendarmes mobiles et

<sup>2</sup> H. Heine, *Les Dieux en exil*, in *Revue des Deux Mondes*, 1853, p. 20 et suivantes.

<sup>3</sup> Th. Gautier, « Sylvain » in *La Peau de tigre*, Michel Lévy Frères, 1866, p. 157.

une série de condamnations à l'encontre de militants arrêtés. La résolution de la question est confiée à une sorte de spectacle dans lequel l'État, mimant avec des moyens disproportionnés le répertoire le plus classique de l'opéra, dépense toute son énergie à mettre en scène une volonté répressive pour rassurer les intérêts qui le maintiennent au pouvoir sur sa capacité à faire passer en force, finalement, n'importe quel projet y compris ceux formés dans les conditions les plus confuses ou les moins avouables. C'est à un point d'inéluctabilité répétée de ce drame indéfiniment rejoué, dont chacun voit l'imperméabilité de principe à toute exhortation à ce que les choses se passent autrement, que certaines variations d'apparence mineure peuvent alors essayer de rendre visibles ou pensables de façon au moins approchée d'autres conceptions et dimensions où les problèmes posés prendraient une autre apparence, et peut-être une autre réalité. On sait que les militantes et militants opposés au projet de l'autoroute A 69 ne se sont pas seulement réunis en nombre, jours et nuits, autour des arbres prévus d'être abattus. Ils n'ont pas seulement refusé de quitter les lieux sur injonction de la gendarmerie. Ils sont montés dans les arbres. Ils y ont construit des cabanes. Ils se sont fait appeler les « écureuils ». En un mot, ils se sont enforestés. Cela n'a pas seulement rendu comiques, maladroitement précautionneuses, les tentatives pour les déloger. Cela a rendu sensibles une temporalité et une nature différentes du temps et de la nature au sein desquels la violence de l'État donne sens aux opérations répressives qu'elle mandate.



Campement d'un «écureuil »



Tentative de déloger un «écureuil »

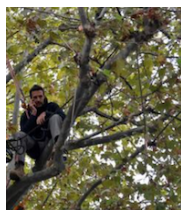


Délogement d'un «écureuil »

## II : FAIRE CORPS AVEC LA NATURE

L'apparition de militants perchés sur les arbres condamnés à l'abattage par le projet autoroutier peut être considérée comme un tournant dans le processus que sa mise en œuvre enclenchait. Un interlocuteur nouveau avait surgi. Non plus un groupe de mécontents des décisions prises, ni des élus plus ou moins convaincus par les arbitrages auxquels ils avaient eux-mêmes participé, ni des manifestants à faire taire et à éloigner en faisant appel aux forces de l'ordre. Mais des hommes et des femmes faisant corps avec les arbres au point de présenter une sorte d'entité vivante unique à laquelle ne sauraient s'appliquer, aussi longtemps que cette unité singulière n'aurait pas été défaite, les mises en œuvre techniques en usage pour les choses relevant du domaine naturel. L'invention de cet interlocuteur imprévu insista. Elle se fraya une place jusque dans un platane situé en face du Ministère de la transition écologique qu'occupa pendant plus de dix jours, pour y mener simultanément une grève de la faim et de la soif, un arboriste-grimpeur président d'un groupe national de surveillance des arbres, Thomas Brail. Avant que les pompiers réussissent à le déloger du platane, puis quelque temps après le conduisent à l'hôpital à la suite d'un malaise suscité par la grève de la faim qu'il avait entamée et poursuivie, il fit exister momentanément une scène politique inédite qui vit monter dans le même arbre, afin de débattre avec lui, une secrétaire nationale

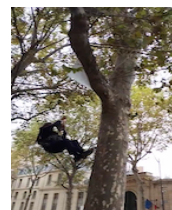
d'un parti écologique, une climatologue célèbre et un mathématicien engagé en politique.



Thomas Brail face au Ministère



Thomas Brail et Marie Tondelier dans le platane



Cédric Villani grimpant dans l'arbre

La solidarité vivante avec les arbres traduite dans la formation de cette entité enforestée singulière exposée jusque devant les plus hauts rouages de l'État, se lit dans les deux sens : incrustation d'un temps humain dans un temps végétal qui contraint l'État à négocier et à surmonter la difficulté qui lui est opposée en intégrant les contraintes que lui dicte quoi qu'il en ait la temporalité humaine incorporée à l'entité enforestée ; alignement de l'espérance de vie des militants perchés et en grève de la faim et de la soif sur ce qui, à échelle humaine, correspondrait au temps de vie ôté aux arbres et autres écosystèmes existants par le projet contesté. Toutes proportions gardées dès lors que des trêves et des arrêts provisoires de chantiers semblent avoir pu être obtenus des pouvoirs publics de cette manière, la lutte à mort avec l'État engagée au moins virtuellement à partir du nouage entre les vies végétales menacées et des vies humaines qui s'attaquent à elles-mêmes pour les défendre joue à des limites dont on peut penser qu'elles font payer un prix élevé l'intimité avec le naturel créée par l'entité enforestée dont cette lutte se soutient. En focalisant le regard sur la fragilité humaine qui subsiste au sein de l'entité formée, l'engagement vital fait planer, pour finir, une sorte d'ombre sur ses acteurs descendus des arbres comme semble le montrer une série de photographies publiées par le média écologique *Reporterre*<sup>4</sup>.



Olga



Marion



Reva



Victoria



Matthieu



Bernard

L'action en retire assurément une gravité qu'on peut estimer accordée au sérieux des enjeux climatiques invoqués. Elle institue une ambiance, une atmosphère, un climat qui va plus au cœur du naturel que celui dans lequel choit le comique des forces de l'ordre empêtrées dans les branchages de l'entité enforestée que l'action militante a substituée aux arbres promis à l'abattage. En ce climat l'action s'élève à une force véritable qu'elle tire moins directement peut-être de la fragilité humaine - laquelle s'y retrouve certes impliquée - que de la capacité de cette dernière à apprendre à se solidariser et à faire corps avec un autre qu'elle-même. Ce pourquoi les ressources contenues dans les créations d'entités enforestées peuvent certainement être explorées plus avant, et sous d'autres formes.

<sup>4</sup> *Reporterre*, 22.09.2023.

### III : FAIRE CORPS AVEC LA NATURE (BIS)

Le très vaste répertoire des actions politiques et esthétiques motivées par les atteintes contre l'environnement et leurs conséquences climatiques devrait en effet permettre de rester confiant au sujet de ce qui pourrait être inventé encore, et cela dans ce registre même que saurait ouvrir de façon générale, quoique selon des interprétations variées, l'idée de « faire corps avec la nature ». Donner à voir, faire surgir ici ou là, façonner soi-même, des entités à fort potentiel critique caractérisables par des manières singulières de faire corps avec des modes d'existence naturels n'a pas en effet seulement pour terrain de jeu les espaces dans lesquels se sont développés le *land art*, ou, du fait de ce que « naturel » peut tout autant être estimé signifier aujourd'hui, le *reclamation* et l'*ecovention art* ainsi que le *recycled ou trash art*. « Faire corps avec la nature » peut aussi prendre la voie, plus intrigante peut-être, d'un ensemble de performances qui se sont répandues ces derniers temps sur un mode viral en prenant l'apparence d'agressions organisées dans les musées contre des tableaux généralement célèbres. Car la nature est aussi et peut-être surtout la nature représentée et construite. Elle est indissociablement une certaine « idée de la nature » en lieu et place de ce qu'on préférerait quelquefois dénommer en regard et comme si cela existait réellement la « nature elle-même », mais qui pénètre cette dernière, s'en empare jusqu'à l'absorber en certains lieux toute entière, et ne permet pas de penser que les productions et la productivité qu'elle active n'agiraient pas en réalité dans ce même atelier où se façonnent et s'inventent, avec une intention critique, ces entités qu'on a appelées les entités enforestées. George Sand, dans un texte sur lequel nous aurons l'occasion plus loin de revenir, a rappelé, sans que ceci vienne contredire l'intérêt manifesté par Théophile Gautier pour le dieu Sylvain au moment de dresser le portrait de C.-F. Denecourt, que le célèbre poète avait un jour tenu à dire que

les plantes étaient, relativement à nous, des suçoirs qui absorbaient notre air respirable, et que son idéal hygiénique à lui, était de vivre dans un jardin composé d'allées et de plates-bandes de bitume, avec de bons sièges capitonnés et des narghilés toujours allumés, en guise de parterres et de massifs<sup>5</sup>.

Se rendant dans les musées et les galeries, qui ne sont pas loin d'être des lieux de cette sorte, les activistes du climat y ont porté ces derniers temps leur volonté d'alerter le public sur la dégradation en cours de l'environnement en mettant au point un mode d'intrusion remarqué, et rapidement controversé, ciblant prioritairement des tableaux appartenant à l'histoire de la peinture. La technique d'intrusion et les performances qu'elle permet de réaliser ont convaincu des collectifs du monde entier qui les ont reprises à leur compte : *Just Stop Oil*, *Stop à l'exploitation pétrolière*, *Last Generation* [*Dernière Génération*, *Ultima Generazione*, *Letzte Generation*], *Extinction-Rébellion*, *Declare Emergency*, *Terres humides récupérables*, *Riposte Alimentaire*, etc. En général, les choses se passent ainsi. Agissant en petit nombre (souvent deux), les activistes du climat, qui portent un T-Shirt arborant le nom de leur organisation, ciblent un tableau et commencent (mais pas toujours) par l'asperger avec de la peinture colorée, de la soupe, de la patate pilée, du sirop d'érable, du gâteau à la crème, etc. Des slogans criés et/ou écrits sur des piliers adjacents, sur les murs, sur le sol ou sur la vitre protectrice du tableau, viennent parfois s'ajouter à la défiguration produite par l'aspersion. Dans un

---

<sup>5</sup> G. Sand, « La forêt de Fontainebleau », dans *Le Temps*, 13 nov. 1872 ; repris dans *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, Paris, 1873, p. 246.

deuxième temps les militants collent leurs mains avec de la glu sur le mur près du tableau, sur la vitre protectrice ou sur le cadre, et tentent de rester ainsi devant le public et le personnel du musée ou de la galerie pendant un temps qui a pu atteindre près d'une heure. Des variantes ont pu être introduites dans ce protocole. Au lieu de rassurer les présents sur leur respect des œuvres ciblées, les militants qui s'en prirent à la *National Gallery* de Londres à la « Vénus au miroir » (1647) de Vélasquez jouèrent avec les nerfs des spectateurs en attaquant la vitre protectrice, en sa qualité de double symbolique de la structure en miroir représentée, à coups de marteau. En ce même musée, *La charrette de foin* peinte par John Constable en 1821 donna lieu, par ailleurs, à une performance plus complexe consistant à recouvrir le célèbre paysage de bandes photographiées imprimées montrant le même paysage mais

ravagé par la pollution : la rivière a disparu pour laisser place à une route, deux avions volent dans le ciel, les arbres sont dépouillés et brûlés, une voiture se jette devant le moulin et la charrette transporte une machine à laver vétuste<sup>6</sup>.

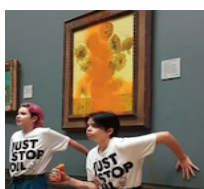
Les tableaux semblent choisis en fonction des relations qu'ils permettent d'établir avec une nature menacée par la question climatique. Ont ainsi été retenus, outre ceux déjà cités, les *Tournesols*, les *Pêcheurs en fleurs* et *Le semeur* de Van Gogh, de même que *Les meules* et *Le jardin de l'artiste à Giverny* de Claude Monet, *Le printemps* de Botticelli, *La vie et la mort* de Gustav Klimt, etc. On pourrait y ajouter la sculpture d'Edgar Degas *La petite danseuse de quatorze ans*, maculée à la main, du moins la vitrine qui la protège, avec de la couleur rouge et noire, de manière à ce que soient évoqués - disent ceux qui organisèrent l'action

les enfants bien réels dont la souffrance est certaine si les entreprises du secteur des énergies fossiles continuent d'extraire du charbon, du pétrole et du gaz des sols.

D'autres œuvres semblent avoir été sélectionnées, en plus de la célébrité dont elles jouissent et qui pouvait faire espérer un grand écho dans les médias, en raison de l'image qu'elles diffuseraient de la « beauté », par exemple *La Joconde* de Léonard de Vinci, *La jeune fille à la perle* de Vermeer, *La maja nue* et *La maja habillée* de Goya, cependant qu'une performance visant *Le massacre de Corée* de Picasso semble avoir voulu que les actions engagées, et donc quelque miroir de la performance elle-même, accèdent elles-aussi, ou le contexte dans lequel elles agissent, à la représentation.



Paysage écossais de H. McCulloch



Les Tournesols



Le jardin de l'artiste à Giverny,



J. Constable, La charrette de foin

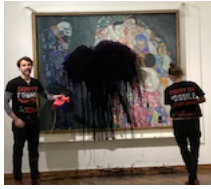


Recouvrement



Nouvelle version

<sup>6</sup> A. Hakoun, *Connaissance des arts*, 06.07.2022.



La vie et la mort de G. Klimt



Vénus au miroir attaquée au marteau



Massacre en Corée, Extinction-Rébellion



La petite danseuse de 14 ans, maculée



La Joconde, aspergée de soupe



La Joconde, entartrée

Les explications données par les auteurs de ces actions organisées par différents collectifs ne sont pas réellement unifiées en dehors de leur intention commune d'alerter sur le sujet de l'urgence climatique. L'une des raisons qui semble néanmoins revenir et jouer un rôle important est celle qui accuse la « nature » qu'on voit dans les galeries et les musées de ne pas montrer ce qui se passe au même moment dans une planète qui se dégrade de façon toujours plus irréversible. La « nature » que viennent admirer les visiteurs qui défilent dans les musées serait une nature fausse et faussement immobile. Elle empêcherait de prendre conscience de la réalité désastreuse. Elle entretiendrait l'inertie. Elle bercerait le public dans un flux de beautés factices, et la première chose à faire serait de mettre en scène, sur les lieux de cette hypnose collective, une volonté militante que soient effacées les images et les représentations qui continuent à entretenir cette hypnose au lieu de mettre sous les yeux l'accumulation et l'aggravation des problèmes. La multiplication des performances, le retentissement médiatique, la course enclenchée entre collectifs pour s'attaquer à des œuvres d'une valeur toujours plus élevée, les tracas imposés aux musées et galeries c'est-à-dire à l'exposition ordinaire de l'art, dessinent alors une sorte de mouvement d'ensemble auquel on pourrait prêter l'objectif général d'arracher les contemporains à leur culte de beautés hypnotiques, de les extraire de l'hibernation dans laquelle l'art contribuerait à les maintenir, de les affranchir de la croyance profondément enracinée en eux que la « nature » serait en son fond un certain spectacle qu'ils sauraient se donner des occasions de voir et de goûter sans que jamais ils ne la voient réellement.

Ces propos, cependant, ne concernent encore qu'un certain horizon commun au mouvement, et semblent, en particulier, ne valoir que pour la première moitié de la performance. Dans un deuxième temps, en effet, les activistes du climat restent - on l'a dit - collés aux œuvres. Le geste - chacun peut s'en souvenir - emprunte à une tradition militante ancienne dans laquelle des groupes de manifestants avaient appris à s'opposer aux opérations policières pour les déloger du lieu de leur action, les séparer, les arrêter, etc., en s'enchaînant à des grilles ou entre eux, et plus récemment, dans le cadre de performances menées dans un esprit de désobéissance civile, en collant des parties de leurs corps là où ils entendaient précisément rester. Le recours à de tels encolllements a accompagné notamment nombre d'actions imaginées par les activistes du climat après que les grandes marches de la jeunesse avaient montré leurs limites c'est-à-dire le peu de considération et d'écoute qu'elles avaient obtenu de la part des gouvernants. Ainsi vit-on, quelque temps après ces marches, d'importants axes de circulation être bloqués



par des militantes et des militants les mains collées au bitume pour que soient accélérés les programmes de rénovation énergétique des bâtiments, des ingénieurs coller leurs mains sur une voiture de sport présentée dans un salon mondial de l'automobile pour dénoncer le mythe de la voiture individuelle, un activiste d'Extinction-Rébellion coller son corps sur la table d'une émission de télévision diffusée en direct, d'autres militants barrer la route du Tour de France. Dans le cas des actions ciblant de célèbres tableaux, l'encollement des mains ou de quelque autre partie du corps<sup>7</sup>, sur lequel la performance s'achève, rejoint et en quelque sorte réutilise l'expérience militante acquise en la matière. Là aussi l'encollement vient entraver la circulation ordinaire, celle des visiteurs allant au gré de leur fantaisie d'un tableau à l'autre, et il garantit que l'entrave mise à cette circulation durera un peu c'est-à-dire le temps au moins que ceux qui rétablissent les circulations soient parvenus à détacher les mains militantes en évitant de les blesser ainsi que de blesser ou de détériorer l'œuvre d'art ciblée. La performance iconoclaste dans le musée rejoue, en ce sens, la dramaturgie instituée par les militants perchés dans les arbres. Elle met les institutions culturelles et/ou l'État au défi d'infliger des dommages corporels aux militants venus alerter sur les effets de la détérioration climatique même si les précautions prises pour défaire l'entité encollée présentée par l'action militante à la place de l'œuvre habituellement montrée n'empêcheront pas les États de poursuivre ensuite, et de condamner juridiquement, les auteurs de la performance.

Cette ressemblance une fois admise, il vaut la peine, peut-être, d'entrer un peu plus dans les détails. Car si l'action de faire corps avec un arbre promis à l'abattage se comprend au premier regard, qu'en est-il de celle qui fait corps avec une nature dénoncée comme fautive et falsificatrice ? Quel iconoclasme est réellement à l'œuvre quand les militants et militantes climatiques semblent prendre les mêmes précautions pour sauvegarder les œuvres que le feront ensuite ceux qui recevront la tâche de défaire l'entité encollée produite et de rétablir les circulations ordinaires ? Que retenir de la variété des matières jetées sur les tableaux ? etc. À de telles questions les réponses ne peuvent être univoques. Lors de chaque performance les images et les émotions qui guident et soutiennent la main qui entreprend d'asperger le tableau puis vient se coller contre lui peuvent être supposées opérer plutôt une synthèse particulière de la dégradation du domaine naturel, perçue, avec des accents variables, à travers l'irréalité des paysages traditionnels représentés, l'envahissement de la terre par les produits issus des matières fossiles, la perspective des famines présentes et à venir, l'aveuglement du monde contemporain sur la dilapidation sans retour des ressources naturelles et la rupture des grands équilibres du vivant, l'impact omniprésent et abrutissant d'une société du spectacle, chacune de ces raisons renvoyant vers des pratiques sociales et militantes distinctes qui ne forment un monde commun que du fait de se croiser et de s'entrecroiser quand il leur arrive de suivre des lignes et de fréquenter des seuils de même sorte. Ce que ces performances réalisent en tout cas c'est d'adjoindre aujourd'hui à l'histoire de l'art et au répertoire d'images qui nous entoure l'événement de connexions singulières avec tout ou partie de ces raisons. Il est frappant de constater que les performances agissent comme si elles devaient atteindre leur point d'achèvement le plus exact dans les photographies, qui, pour finir, captent l'image du tableau aspergé en même temps qu'encadré par les auteurs de la performance. Ce qui semble visé est que le tableau, c'est-à-dire la surface plane colorée offerte au regard et

---

<sup>7</sup> Dans le cas de *La jeune fille à la perle* de Vermeer il semble que ce soit le front de l'un des deux intervenants qui ait été collé.

sa délimitation par le cadre qui l'entoure telles que nos habitudes en matière de représentation nous le rend compréhensible, soit photographié dans la situation particulière où les plans et contours qui lui donnent forme stable dans l'univers représentatif soient placés sous la pression et l'impact d'événements à ses frontières (la vitre protectrice, le cadre ou le mur adjacent qui redoublent sa structure topologique) qui consisteraient à nous faire voir en nous les montrant fictivement l'intrusion dans « le monde du tableau » d'une autre matérialité (nourriture, peintures ayant l'aspect du pétrole, du goudron, du sang etc. ) et d'une autre humanité (une humanité avertie des désastres climatiques). Intrusion - pourrait-on dire - d'une « nature » autre au sein des paysages qui décoorent les musées et galeries de nos promenades dominicales. Intrusion opérée par l'engagement mais aussi la grâce de jeunes gens et de militants aguerris dont les performances déployées sous un œil photographique pour venir se coller aux tableaux en se courbant, s'agenouillant, élevant les bras et les mains, évoque pour ceux qui savent le voir une véritable danse.

#### IV : DE LA PROTECTION

Les entités enforestées et les entités encollées, produites par l'imagination politique d'une jeunesse à laquelle on donne peu de raisons de croire que la marche du temps comme il va achemine vers des jours meilleurs, se rejoignent dans un désir d'être et d'agir là où quelque chose semble pouvoir être protégé et peut-être sauvé. Qu'il s'agisse d'affronter des tronçonneuses et des bulldozers ou l'aveuglement des perceptions falsifiées du monde, l'objectif semble être de voir certaines limites pouvoir être posées aux destructions en cours. Ce souhait et ce souci, bien entendu, ne sont pas sans avoir connu toutes sortes de précédents. Entre domaines délimités comme sacrés depuis que l'humanité existe, et institutions modernes d'espaces et d'éléments naturels à protéger, de nombreuses formules ont accompagné l'histoire réelle de ce que nous appelons la « nature ». Il n'est pas vrai que la signature par le président américain Abraham Lincoln, le 30 juin 1864, en pleine guerre de Sécession, d'une loi garantissant la protection de la forêt de séquoias géants de la vallée de Yosemite ait été le premier exemple d'une protection publique d'un site naturel. Une décennie avant, un groupe d'artistes avait obtenu du Second Empire la création en 1853, au sein de la forêt de Fontainebleau, d'une réserve protégée de 624 hectares portée à 1097 hectares en 1861. C'est dans cette réserve que Théophile Gautier avait justement débusqué le personnage haut en couleurs Claude-François Denecourt pour en dresser le portrait en dieu Sylvain, et il semble que ce ne serait pas véritablement forcer les choses que d'avancer que l'action et la figure de ce dernier continuent jusqu'à aujourd'hui de se tenir au départ de deux manières opposées de se représenter la protection des sites naturels en France. Écoutons un premier récit, dans lequel C-F. Denecourt, pionnier du tourisme vert en forêt de Fontainebleau, auteur et éditeur à succès de guides à l'intention des promeneurs, créateur des premiers sentiers pédestres balisés, apparaît comme une excroissance des artistes-paysagistes dont les tableaux après les premières descriptions de poètes et d'hommes de lettres firent la renommée de la forêt. En dépit des rapports contrastés qu'il a entretenus à diverses périodes avec des peintres qui l'accusèrent de « dénaturer » la forêt, les initiatives prises par C.-F. Denecourt pour recenser et nommer les sentiers et points de vue pittoresques, créer des fontaines, aménager des grottes, etc., contribuèrent à fixer l'idée qu'une relation existe entre le site de Fontainebleau et les artistes-peintres qui y trouvèrent à la fois une inspiration et des modèles, qu'elle a

constitué le site à la fois en un vaste « atelier à ciel ouvert » à destination des peintres et en un « monument historique » à protéger à l'intention de ses visiteurs et touristes, et que doivent désormais demeurer ainsi soudés le site et son image.



C.-F. Denecourt,  
Le palais et la forêt  
de Fontainebleau



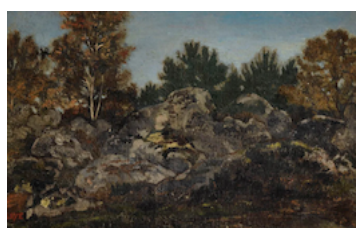
C.-F. Denecourt, Guide  
du voyageur et  
de l'artiste à Fontainebleau



Chemin balisé par C.-F. Denecourt



Antoine-Félix Boisselier, La forêt de  
Fontainebleau, 1825



Antoine-Louis Barye, Fontainebleau,  
1833



Théodore Rousseau, forêt de  
Fontainebleau le matin, 1851



Charles Jacques, La  
vieille forêt



Charles Jacques,  
le chêne

Le rappel de cette monumentalisation protectrice du site de Fontainebleau et de ses épisodes successifs occupe aujourd'hui une place centrale sur le site Internet des *Amis de la forêt de Fontainebleau*<sup>8</sup>. Parallèlement, une étude détaillée de Chantal Georgel<sup>9</sup> récapitulant avec soin les étapes successives de la formation imaginaire de la « forêt des peintres » au fil de plusieurs siècles est venue servir d'appui à une demande d'extension à ce domaine forestier de l'inscription déjà acquise en 1981 du palais et du parc de Fontainebleau au patrimoine mondial de l'UNESCO. Le moment présent met en avant la nécessité de sources d'inspiration historiquement documentées pour que soit appréciée dans toute sa subtilité « l'imbrication du naturel et du culturel, de la nature et du monument »<sup>10</sup>, et il met explicitement au cahier des charges des paysagistes et des responsables de l'Office National des Forêts la tâche de protéger les ambiances forestières, les jeux de la lumière, de la profondeur, de la poussée, du sauvage et de l'artifice, afin que demeure « l'*aura* historique » et continue à « [être mis] en valeur les paysages des peintres de Barbizon »<sup>11</sup>. Avec la prise en compte de cette *aura* historique et artistique par les administrateurs chargés d'entretenir la vivante existence de la forêt de Fontainebleau, un terme final semble alors avoir été mis à l'ancienne querelle qui opposa longtemps l'exploitation forestière soucieuse de la bonne santé et

<sup>8</sup> Se reporter aussi à l'article « La querelle des deux puissances de la forêt de Fontainebleau (1872-1876) » : <https://langloishg.fr/documents/la-querelle-des-deux-puissances-de-la-foret-de-fontainebleau-1872-1876/>

<sup>9</sup> Ch. Georgel, « La forêt de Fontainebleau : une nature monumentale, un monument naturel ? », *Perspective*, 1, 2017 ; se reporter aussi à *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature*, Musée d'Orsay, catalogue d'exposition, RMN, 2007. Ch. Georgel est membre du Comité scientifique chargé d'élaborer le dossier d'inscription de la forêt de Fontainebleau sur la liste du patrimoine mondial.

<sup>10</sup> Ch. Georgel, « La forêt de Fontainebleau (...) », § 22.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

de la valeur économique des arbres, et les artistes s'énivrant des paysages pittoresques. Un terme également, semble-t-il, aux frictions avec les peintres que suscitaient les initiatives - préfiguratrices du pire tourisme contemporain - prises par C.-F. Denecourt, homme d'affaires avisé agissant pour son compte et de sa propre initiative à l'écart des intérêts défendus tant par l'administration des forêts que par les artistes, que le critique d'art Philippe Burty jugeait en ces termes :

Les lézards n'ont plus une pierre où réchauffer leur tête ! L'homme se sent partout. On [C.-F. Denecourt] a dardé de grosses flèches rouges et de grosses flèches bleues l'angle de tous les sentiers comme si une forêt n'était point faite pour qu'on s'y perde. On a vissé sur le flanc d'une roche une caricature en bronze qui s'appelle Nemerosa. On trouve une buvette dans le désert de Franchart, une piste dans la vallée de la Salle. Il y a le Point de vue de Victor-Emmanuel, le chêne de Rossini et la Descente d'Orphée. C'est odieux ! [...] Il faut respecter la vieille forêt<sup>12</sup>.



Forêt de Fontainebleau,  
Nemerosa Reine des Bois



Restaurant Franchart



Nouveau restaurant Franchart Touristes Gorge d'Apremont



Nous pouvons supposer, certes, que « l'imbrication subtile du naturel et du culturel » a acquis aujourd'hui plus de finesse. Les connaissances et les expériences ne sont plus les mêmes. Rien ne nous interdit de concéder que c'est évidemment fort d'autres savoirs que les responsables d'aujourd'hui s'engagent dans la mission d'incorporer les descriptions des poètes et les paysages peints par les artistes d'une époque passée dans le site naturel de Fontainebleau afin que ceux-là soient inscrits dans le patrimoine mondial et protégés de la double exploitation dont l'industrie forestière et le tourisme de masse menacent la « nature » partout ailleurs. Mais comment ceux qui mettent en avant cette attention, cette « artialisation » des techniques d'entretien et d'exploitation des forêts, conçoivent-ils cette incorporation ? Comment imaginent-ils créer, soigner, préserver au sein d'éléments naturels une vie, une ambiance, une atmosphère, un climat, qu'ils ont déchiffrés dans des descriptions poétiques et des représentations picturales ? Sur la base de quelles relations avec ces descriptions et ces représentations entendent-ils procéder, et ces descriptions et représentations sont-elles bien ici le tout de la question de la « nature » et de « l'art » qu'il convient de considérer ?

#### V : PROUVER QUE NOUS VIVONS DANS DES CONDITIONS FAUSSES

À ces questions risque de ne pas répondre une mobilisation simple de plusieurs sciences et disciplines se partageant la forêt et les milieux naturels à titre d'objets d'études d'apparence commune. Les sciences et les disciplines qui leur sont associées sont tissées de connaissances de durées variables. Il n'est pas sûr qu'une opération aussi délicate que celle d'incorporer une « nature » chantée et peinte dans la texture vivante d'un site naturel puisse se faire sans exposer au risque de se voir reprocher dès le lendemain de n'avoir fait surgir que d'autres et nouveaux C.-F. Denecourt. C'est parvenu à ce point qu'il convient alors de ne pas oublier que C.-F. Denecourt est le héros de deux récits et non pas d'un seul. Qu'il nomme, en réalité, deux incorporations à la fois

<sup>12</sup> Ph. Burty, « La forêt de Fontainebleau », dans *La Renaissance littéraire et artistique*, 26.10.1872, p. 212.

distinctes et mélangées. C'est avec lui, certes, que la forêt de Fontainebleau est entrée dans le processus de son exploitation à destination touristique avec ses chemins balisés de flèches bleues et rouges, ses rochers, déserts, arbres, grottes et points de vue désignés à l'intention des visiteurs et promeneurs pour avoir su éveiller l'intérêt des artistes d'hier et comme pouvant inspirer ceux de demain. Mais c'est lui aussi dont Théophile Gautier, le portraiturant en dieu sylvestre, a fait le symbole d'un amant de la forêt poussant l'amour qu'elle lui inspire jusqu'à une intimité et un commerce charnels, qui, loin des regards et plus profondément que ce qui se laisse déposer dans des descriptions littéraires ou des tableaux, l'aurait également conduit à faire entièrement, et véritablement, corps avec elle. Ce dieu sylvestre appartient à une autre dimension, et c'est à elle que songe en réalité George Sand, lorsque, sollicitée en 1855 pour apporter une contribution à un volume d'hommages prévu d'être remis à C.-F. Denecourt, elle transmet le fragment d'une lettre<sup>13</sup> qu'elle avait rédigée à Fontainebleau près de vingt ans avant, en août 1837, et où elle se décrivait elle-même se promenant avec son fils

sur toutes sortes de bêtes, ânes et chevaux plus ou moins civilisés qui nous portent sans se plaindre, de sept heures du matin à cinq ou six heures du soir, au hasard de la fantaisie. Nous ne prenons pas de guides et nous n'avons même pas un plan dans la poche. Il nous est indifférent de nous éloigner beaucoup puisqu'il est difficile de se perdre dans une forêt semée d'écriteaux [C.F. Denecourt semble cependant n'avoir commencé à baliser ses sentiers qu'à partir de 1842]. Nous nous arrangeons pour ne rencontrer personne, en suivant les chemins les moins battus et en découvrant nous-mêmes les sites les moins fréquentés<sup>14</sup>.

Avant le C.-F. Denecourt entrepreneur de promenades en forêt dans lesquelles il semble qu'il ait tenu à lui-même accompagner excursionnistes et célébrités, il y a celui qui découvre ce que les humains appellent « nature » ou « forêt » dans « une profonde solitude, un solennel silence »<sup>15</sup>, et c'est de celui-là - suggère silencieusement G. Sand - qu'il faudrait également savoir repartir pour lui rendre véritablement hommage. Ce n'est que dans un deuxième temps que pourrait commencer à être évoqué ce que les humains, dans leur diversité, et les artistes, dans leur diversité également, font de cette rencontre solitaire et silencieuse. Pour ce faire, G. Sand se tourne ici vers Senancour c'est-à-dire *Oberman*<sup>16</sup>, et, en quelques lignes qui méritent de traverser les époques, écrit et transmet une équation qui lui permet de recueillir, et d'organiser en un problème qu'elle sait être un problème à la fois esthétique et politique, l'ensemble des variables :

Il faut que ce qui ne pense pas [les arbres] demeure éternellement beau et jeune, pour prouver que la prospérité à ses lois absolues en dehors de nos lois relatives et factices, qui nous font vieux et laids avant l'heure. Il faut que ce qui pense [à savoir : nous] souffre, pour prouver que nous vivons dans des conditions fausses, en désaccord avec nos vrais besoins et nos vrais instincts. Ainsi toutes ces choses magnifiques qui ne pensent pas donnent beaucoup à penser<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> G. Sand, « Fragment d'une lettre écrite de Fontainebleau », dans *Fontainebleau, paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, par Ch. Asselineau, Ph. Audebrand et alii, anthologie publiée en hommage à C.-F. Denecourt par A. Luchet, Hachette, Paris, 1855, p. 80-83.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Au moment (août 1837) où G. Sand rédige la lettre dont elle confiera un fragment en guise d'hommage à C.-F. Denecourt, elle n'a pas écrit la préface qui aidera à faire connaître *Oberman* (De Senancour, *Obermann*, nouvelle édition revue et corrigée avec une préface par George Sand, librairie Charpentier, Paris 1852) ainsi que les descriptions décisives que l'ouvrage contient pour l'image de la forêt de Fontainebleau (se reporter à Ch. Georgel, « La forêt de Fontainebleau (...) », § 7).

<sup>17</sup> G. Sand, « Fragment d'une lettre (...) », p. 83.

L'équation posée par G. Sand attire l'attention sur une complexité sans doute peu relevée et fréquemment négligée des entités enforestées et encollées créées par notre actualité, comme elle le notait en son temps des chants douloureux des poètes et écrivains romantiques. Elle montre une voie pour penser ensemble - et donc d'essayer de résoudre en commun - les décalages qui tiennent écartés la loi et la vie, la vie sociale et la vie naturelle, le dépérissement du vivant et l'affirmation irrécusable de l'éternelle beauté qui doit et devrait y être préservée.

L'équation réapparaît quelques années plus tard. Dans ce qui deviendra son texte le plus célèbre sur la forêt de Fontainebleau<sup>18</sup>, G. Sand différencie alors trois manières d'orienter vers des solutions les problèmes que la forêt de Fontainebleau aura contribué à rendre visibles à partir du moment où, après avoir été exploitée pour les plaisirs du prince en même temps que pour le commerce du bois, des hommes de lettres et des peintres suivis de touristes auront commencé à en esquisser une appropriation inédite ouvrant un temps qui faisait aussi bien apercevoir la montée d'un dépérissement naturel par « imprévoyance des générations » : (1) Exprimer publiquement son adhésion à ce que demandent les artistes au nom de leurs « besoins » et les touristes au nom de leurs « satisfactions », car à travers eux ce serait malgré tout « la petite fraction des amants attirés de la nature »<sup>19</sup>, fraction dédaignée par l'opinion publique et communiant avec la forêt sous des formes plus intimes que ne le font les amours ostentatoires des artistes et des touristes, qui pourrait plus secrètement obtenir une satisfaction de besoins et de plaisirs d'une autre profondeur ; (2) Deuxième piste de résolution de l'équation, prendre la question de plus haut et faire appel aux savants afin qu'ils démontrent que « les forêts séculaires [...] conservent dans leurs sanctuaires des principes de vie qu'on ne neutralise pas impunément »<sup>20</sup>. Le texte de G. Sand développe ici de façon anticipée tout un argumentaire écologique, qui, de façon impressionnante, semble pouvoir être directement transposé dans le présent ; (3) Troisième et dernière piste pour résoudre l'équation, oeuvrer à la reconnaissance d'un droit de tous à la « propriété intellectuelle [de la beauté] » telle qu'elle ferait « de celui qui n'a rien que la vue des belles choses, l'égal, quelquefois le supérieur de celui qui les possède »<sup>21</sup>, et pour lequel G. Sand développe alors tout un programme d'éducation esthétique de l'humanité.

Le temps manque évidemment ici pour entrer dans toutes les ressources offertes par ce texte étonnant. On se limitera à souligner deux points. Le texte de G. Sand a éveillé l'intérêt de la danseuse et chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker qui y aurait lu

un manifeste tragiquement prophétique : devançant d'un siècle les travaux du Club de Rome, Sand prédit avec une précision vertigineuse les excès du capitalisme et la réalité du dérèglement climatique - destruction de la couche d'ozone, disparition des forêts, assèchement des sols ...<sup>22</sup>

et qui aurait choisi d'en faire alors le support d'une performance présentée au Festival de l'Histoire de l'Art à Fontainebleau les 3 et 4 juin 2023.

---

<sup>18</sup> Il paraît en feuilleton dans le journal *Le Temps* le 13 novembre 1872 et sera repris aussitôt dans son livre *Impressions et souvenirs*, p. 315-330.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>22</sup> Présentation de la performance présentée par A. T. de Keersmaecker avec les danseuses S. E. Enoksen et N. Flouret au Festival de l'Histoire de l'Art à Fontainebleau les 3 et 4 juin 2023.



Sand / Encore 1Été  
Fontainebleau 3-4 Juin 2023

A. T. de Keersmaeker s'est fait connaître<sup>23</sup> de chorégrapheur des partitions de musique, de Bach, de Bartók, etc. comme si le corps dansant pouvait entrer en dialogue avec la graphie de leurs lignes musicales superposées librement interprétées. Dans le cas du Festival de l'Art de Fontainebleau de juin dernier, c'est le texte de G. Sand, lu à voix haute, qui servit en quelque sorte de partition musicale dans laquelle la danseuse explorait en les dansant la suite de lignes superposées qu'elle y découvrait. Elle dansait ainsi la forêt de Fontainebleau, les excès du capitalisme et la réalité du changement climatique qui s'y rendaient visibles en dansant les superpositions conceptuelles, les avancées et retours des mots, les symétries rhétoriques, les polyphonies vocales, les glissements de sens du texte et des images qui parlaient de la forêt, des arbres, des artistes, des touristes, des amants de la nature, des savants, du climat, de la mutilation des saules blancs, et des révélations que la forêt garde en réserve pour chacun. Sans jamais chorégrapheur les phrases la performance s'employa à les frôler incessamment comme si la forêt elle-même à travers les empilements de mots et les intervalles entre idées se laissait interroger par les « tentacules » des danseuses et s'emparait d'elles par un procédé qu'elle « ne répète[rait] pas pour un autre »<sup>24</sup>.

Ainsi comprise, la performance ne faisait pas seulement « corps avec la forêt » en instituant une relation matérielle avec la forêt arpentée, rêvée, profondément comprise dans ses équilibres vivants par G. Sand, mais - deuxième point - elle traduisait une thèse essentielle méditée par son texte qui s'appliquait à considérer et à impliquer dans une nécessaire mobilisation contre la dévastation et la mutilation de la terre<sup>25</sup> non seulement les artistes, les touristes, les savants et la petite fraction des amants véritables de la « nature », mais aussi tout le genre humain, les riches, les pauvres, les bourgeois, les épiciers, les paysans, les notaires, les enfants et petit-enfants en qui sommeillerait et s'éveillerait le « prolétaire universel »<sup>26</sup>. Car c'est pour chacun d'entre eux que les forêts et leurs arbres

renouvellent [...] les sanctuaires de silence et de rêverie où les générations successives ont le droit d'aller se recueillir et chercher cette notion sérieuse de la grandeur, dont tout homme a le sentiment et le besoin au fond de son être<sup>27</sup>.

Dans sa recension des images mentales qui contribuèrent à « construire le paysage » de la forêt de Fontainebleau Ch. Georgel relève des visions de « montagnes escarpées,

---

<sup>23</sup> Pour une approche mieux informée se reporter en particulier à Ph. Guisgand, *Danse et musique, deux arts en dialogue chez A. T. de Keersmaeker*, thèse de doctorat, Lille 3, 2017.

<sup>24</sup> G. Sand, « La forêt de Fontainebleau » dans *Impressions et (...)*, p. 325.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 330

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 321, 322, 324.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 320.

sables brûlants, gorges profondes, rochers monstrueux », difficiles à accorder avec le point culminant de la forêt à 136 m au Cuvier-Châtillon, mais reprises jusqu'à ce jour sur le site Internet des *Amis de la forêt de Fontainebleau* par des variantes assimilant un amas rocheux du secteur de la Croix du Calvaire à un dolmen breton, une rangée de bouleaux d'Apremont à une forêt boréale, la tour Denecourt anciennement Fort l'Empereur à un château cathare. Ces paysages servirent - rappelle-t-elle aussi - à peindre des Alpes imaginaires, des Suisses de fantaisies et on ira jusqu'à y introduire des tigres et des panthères<sup>28</sup>.

Bretagne ?  
Et non... Fontainebleau secteur Croix du Calvaire !



Bretagne ? non, Fontainebleau

Forêt boréale ?  
Et non... Apremont Fontainebleau !



Forêt boréale ? non, Fontainebleau

Château Cathare ?  
Et non... forêt de Fontainebleau !  
Tour Denecourt à 2 km de la gare.



Château Cathare ? non, Fontainebleau



J.-B. Corot, Bacchante à la panthère



A.-L. Barye, une panthère noire dans un défilé

Dans les dernières pages du livre qu'il a consacré au *Temps du paysage*, J. Rancière a rappelé que « l'âge des révolutions, qui est aussi celui de l'esthétique, [...] est ce qui ouvre ou ferme l'accès à la réalité d'un monde commun ». Il a alors pu retrouver comment les peintres paysagistes - à la différence semble-t-il des philosophes du beau et du sublime - avaient pu chercher ce monde tout autant dans des lignes qui découpaient, dans la diversité des accidents du paysage, un « idéal de propriété raisonnable », que dans des lignes plus violentes qui montraient « les océans déchaînés, les amas de rochers et les pyramides de glace »<sup>29</sup>, la connexion entre les deux étant affaire de politique. Lorsque G. Sand crédite les sanctuaires de silence et de recueillement de la forêt de préserver des lieux où chacun, en qualité de « prolétaire universel », peut aller chercher que se révèle à lui, « par un procédé que [la « nature »] ne répète pas pour un autre »<sup>30</sup>, une grandeur dont il a le sentiment et le besoin au fond de son être, elle admet et promeut le fait que les « entassements de roches [...], les ravissantes clairières, les chaos surprenants, les sables mélancoliques »<sup>31</sup> qui font la beauté de la forêt, révèlent, dans l'unicité à chaque fois particulière d'une révélation, des grandeurs de toutes tailles et de toutes proportions, ce qui ne les empêche pas d'être en même temps aussi grandes les unes que les autres. Cette variété égalitaire et les initiatives audacieuses qui la manifestent peuvent-être estimées à la dimension de l'urgence climatique. Il semble difficile d'en dire autant des étonnantes répressions qui les criminalisent.

<sup>28</sup> Ch. Georgel, « La forêt de Fontainebleau (...) », § 7 et § 14.

<sup>29</sup> J. Rancière, *Le temps du paysage*, La fabrique éditions, Paris, 2020, p. 110-111.

<sup>30</sup> G. Sand, « La forêt de Fontainebleau » dans *Impressions et (...)*, p. 325.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 320.



