



**HAL**  
open science

## BIOMORPHISME

Jean Arnaud, Amélie Amélie de Beaufort, Julien Bernard

► **To cite this version:**

Jean Arnaud, Amélie Amélie de Beaufort, Julien Bernard. BIOMORPHISME : APPROCHES SENSIBLES ET CONCEPTUELLES DES FORMES DU VIVANT. Pierre Baumann. Réalités de la recherche (collective) en arts, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 48-74, 2019, Art - Hors collection, 979-10-300-0354-3. hal-02508872

**HAL Id: hal-02508872**

**<https://hal.science/hal-02508872>**

Submitted on 19 Mar 2020

**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.

# BIOMORPHISME - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant

## Recherche, création et production de connaissances

La recherche en art est un mode d'action et de réflexion qui conjugue théorie et pratique, dont les enjeux s'élaborent au travers des différents aller-retours entre elles. En d'autres termes, on peut penser la pratique artistique comme recherche ou comme partie intégrante d'une recherche interdisciplinaire, jusqu'à envisager la théorie de l'art également comme pratique. Le mot « recherche » possède en lui-même une signification ouverte, mais on peut affirmer sans risque que la recherche en art, dans sa quête de formes expressives singulières, se différencie de la recherche scientifique non seulement parce que les artistes sont engagés dans des réflexions qui se développent sur une part d'insaisissable, mais aussi parce qu'ils ne sont pas tenus d'utiliser des données objectives ou de se soumettre à des critères de vérifiabilité de leur recherche.

Les limites entre ces domaines de recherche sont incertaines, car l'art et la science sont tous deux conditionnés à la fois par la raison et par le rêve ; ils sont fondés sur une étude du concret qui ouvre à la conceptualisation. Mais on peut considérer parallèlement que la production de formes artistiques et de textes théoriques ne conduit pas aux mêmes territoires de pensée sensible et conceptuelle, et à propos de recherche en arts on préférera utiliser ici le terme d'interférence plutôt que celui de fusion entre pratiques artistique et théorique<sup>1</sup>. L'interférence rompt, sur le plan théorique, avec l'idée de « l'unicité de la référence<sup>2</sup> » ; la recherche en art est fondée sur cette rupture, et aujourd'hui, la figure du réticule pourrait la qualifier. En d'autres termes, si la recherche en arts est un lieu d'interférences entre diverses pratiques, gestes et méthodes, la référence à des champs disciplinaires cloisonnés disparaît au bénéfice de leur pluralité conceptuelle. Une telle logique pose la recherche en art comme génératrice d'actions significatives et d'objets complexes.

## Genèse et enjeux d'un projet de recherche arts / sciences

L'exposition *Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*<sup>3</sup> (Friche la Belle de Mai, Marseille, novembre 2018 - février 2019) s'est élaborée comme recherche-crédation intégrée à un programme arts / sciences plus vaste, organisé à l'université d'Aix-Marseille.

---

<sup>1</sup> Le mot interférence est utilisé dans le sens que lui a donné Michel Serres par rapport à la construction de toute pensée complexe. Cf. *L'interférence*, Paris, Minuit, 1972 (l'un des cinq volumes du cycle *Hermès*).

Cf. Jean Arnaud, « Le rêve et la raison - Création artistique, recherche et doctorat », *Définir l'identité de la recherche-crédation* (titre provisoire, à paraître début 2019), sld. Grazia Giacco, John Didier, Sabine Chatelain et Frédéric Verry, Louvain-la-Neuve, EME Editions, coll. « CREArTe ».

<sup>2</sup> Michel Serres, *op. cit.*, p. 143.

<sup>3</sup> La formule vaut pour toutes les prochaines mentions de l'exposition et du collectif.

*Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant* est un projet fondé sur un principe d'interdisciplinarité, et il concerne depuis 2016 à la fois les sciences humaines et les sciences dites exactes. La recherche ne pouvait pas s'appuyer seulement sur l'esthétique et sur l'épistémologie de la biologie. Le programme a été conçu sur cette base de la pensée complexe telle qu'elle s'est définie à partir des années 1970 (Serres, mais aussi Morin, Laborit et d'autres).

Dans sa dimension collective, *Biomorphisme* s'est amorcé fin 2015<sup>4</sup> dans le contexte d'une formation universitaire — la Licence Sciences et Humanités —, où Julien Bernard, philosophe, et Sylvie Pic, artiste, enseignent tous deux<sup>5</sup>. Le programme de recherche a ensuite pris corps entre le CGGG et le LESA<sup>6</sup> sur l'idée d'une constellation d'actions collaboratives à mener à l'intérieur et à l'extérieur de l'université, et son mode de financement est mixte.

Si la recherche sur l'art s'est largement développée à l'université dans les quarante dernières années (esthétique, histoire de l'art contemporain et sciences de l'art), il n'est pas toujours simple d'y valoriser la recherche-crédation *par* l'art et *avec* les artistes. C'est grâce à sa vocation arts / sciences que le programme *Biomorphisme* a pu bénéficier d'un financement de la Fondation A\*Midex, qui soutient des activités de recherche « *vers plus d'excellence avec Aix-Marseille Université* »<sup>7</sup>, selon une conception de l'excellence dont les fondements idéologiques sont à chercher dans le manuel de Frascati<sup>8</sup>.

Les participants initiaux ont élaboré le programme autour d'une relation dynamique entre pratiques théoriques et artistiques, autour de trois ensembles d'actions perçus en continuité :

- Séminaires de recherche arts / sciences (artistes, théoriciens, étudiants, issus majoritairement du master arts plastiques, mais aussi du master de philosophie, et des doctorants d'horizons disciplinaires très divers) ;
- recherche-crédation visant à produire et à exposer collectivement des œuvres ;
- restitution des recherches dans un colloque international et des tables rondes interdisciplinaires.

---

<sup>4</sup> L'acte original était un programme Art-Philosophie, construit autour de l'exposition de Julie Pelletier « *Gedankengeflechte* » (BildungsTURM, Centre culturel de Constance, mai-juin 2015, Allemagne) et de la publication d'un ouvrage de Julien Bernard : *Matter and form in three-dimensional biomorphic art*. Bien que déjà construit sur le mode d'un tissage disciplinaire autour de la notion de biomorphisme, cet acte original ne prenait corps qu'à partir de deux disciplines, l'art et la philosophie.

<sup>5</sup> Cette formation issue d'un collectif d'enseignants réuni en 2009, a ouvert en 2012 à AMU, entre l'UFR Sciences humaines (ALLSH) et l'UFR Sciences. Les frontières disciplinaires y sont relatives, et les enseignements sont souvent transdisciplinaires. L'histoire des sciences et de la philosophie y tiennent une place importante.

<sup>6</sup> Le centre G.G. Granger est une unité mixte de recherche (UMR) et le laboratoire d'études en sciences de l'art (LESA) est une équipe d'accueil. Voir <https://biomorphisme.hypotheses.org>

<sup>7</sup> Il s'agit du slogan mentionné sur le logo d'A\*Midex. Les objectifs d'excellence d'A\*Midex sont décrits sur la page <https://amidex.univ-amu.fr/node/1046>

<sup>8</sup> Dernière actualisation en 2015 : cette brochure de l'OCDE est la référence méthodologique internationale en matière de recueil et d'exploitation des statistiques de recherche-développement (R&D, concept apparu dès les années 1920). Le manuel de Frascati est un outil essentiel pour les responsables des politiques de la science et de l'innovation du monde entier.

Les deux sessions du séminaire *Biomorphisme et création artistique* (une dizaine de séances) ont été prolongées en 2018 par deux journées d'études (9 février et 11 octobre)<sup>9</sup>. Recherches et méthodes artistiques et scientifiques y ont été confrontées pour faire émerger un cadre conceptuel sur la question du biomorphisme, notion assez floue au départ car elle recouvre des préoccupations et des significations diverses. Lors de chaque journée un artiste et un théoricien, qui le plus souvent ne se connaissaient pas, ont précisé en quoi ce terme de biomorphisme était important dans la définition de leurs démarches. Il était proposé de dialoguer à partir de l'argument suivant :

« Les formes du vivant et leur genèse sont à la fois un objet d'étude biologique, utilisant des théories physiques, chimiques et mathématiques (fractales, théorie des systèmes dynamiques, chimie organique, etc.), et un objet d'intérêt d'ordre sensible (formes animales et végétales, univers des métamorphoses, processus de croissance...). Un ensemble de pratiques modernes et contemporaines mettent en lumière les tensions internes qui se jouent dans le rapport du vivant à l'art sans opposer sensibilité et conceptualité, abstraction et figuration.

Le mot *biomorphisme* est utilisé pour la première fois par l'anthropologue, biologiste et zoologue anglais Alfred Cort Haddon (1855-1940) dans son ouvrage *Evolution in art* (1895). Cette notion a ensuite abondamment influencé l'art au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, entrant progressivement dans le vocabulaire esthétique. Elle est valorisée par le Surréalisme et l'Art Nouveau, sans désigner pour autant un groupement artistique structuré. Le biomorphisme « dessine une voie alternative qui, tout en étant contemporaine de la lecture formaliste de l'art moderne — en particulier par Alfred Barr, contrebalance sa rigidité sur le mode de l'entre-deux et de l'oscillation, entre recherche formelle et analogie créatrice, entre autonomie de l'art et référence au réel »<sup>10</sup>. Les pratiques biomorphiques sont aujourd'hui très différenciées, non seulement en fonction du médium utilisé par les artistes, mais surtout en fonction de leur point de vue sur les rapports entre arts, sciences et technologie. Ce séminaire théorie / pratique entend préciser les enjeux conceptuels de ce type de démarches créatrices au début du XXI<sup>ème</sup> siècle<sup>11</sup> ».

La notion de biomorphisme bouscule aujourd'hui des oppositions qui, bien que peu fondées, ont perduré — géométrique / organique ou organique/ inorganique. Mais en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, voici trois éléments de réflexion, non exhaustifs, qui ont émergé des séminaires et journées d'étude, puis déterminé les axes de recherche<sup>12</sup> et les actions sur un mode réticulaire :

---

<sup>9</sup> Les participants : Jean Arnaud, Pierre Baumann, Amélie De Beaufort, Julien Bernard, Damien Beyrouthy, Simona Bodéa, Clément Bodet, Luciano Boi, Florence Boulch, Peter Briggs, Xavier Caubit, Mariagrazia Crocco, Nathalie Delprat, Giuseppe Di Liberti, Anaïs Lelièvre, Carlos Lobo, Fabrice Métais, Baptiste Morizot, Stéphanie Nguyen, Julie Pelletier, Laurent Perrinet, Sylvie Pic, Barbara Sarreau, Teruhisa Suzuki, Anne Vambergue, Estelle Zhong.

<sup>10</sup> Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amibe - Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA, coll. « L'art & l'essai, 2006, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>11</sup> Pour consulter les archives des différents séminaires et journées d'étude, cf. <https://biomorphisme.hypotheses.org>

<sup>12</sup> Les cinq axes :

- vie des formes et formes du vivant : la morphogenèse comme champ d'étude transdisciplinaire ;
- enjeux éthiques et écologiques du biomorphisme ;
- empathie et expérience psycho-esthétique des formes du vivant ;
- explorer les formes du vivant à travers leur matérialité : entre imaginaire poétique et théorisation scientifique ;
- biomorphisme et création artistique : les métamorphoses d'un concept.

Pour consulter les résumés des cinq thématiques écrits par David Romand, voir <https://biomorphisme.hypotheses.org>

### **1- Vie des formes, formes du vivant et imaginaires biomorphiques**

Un enjeu fondamental des journées partagées concernait les définitions de l'inerte et du vivant par rapport au biomorphisme. La frontière entre les deux est problématique, et si cette question ne s'aborde pas de la même façon en art et en sciences, l'exemple de la formation des dunes est parlant<sup>13</sup>. La dune de sable, en forme de barkhane<sup>14</sup> (croissant) semble se comporter comme un individu puisqu'elle se meut en conservant sa forme suivant une logique d'autorégulation, et c'est la forme elle-même qui en est la cause, non la force du vent. « La forme est justement le résultat de l'organisation des flux, et en même temps, (...) ce qui l'organise. (...) Au vu de ces comportements, des collègues biologistes remarquèrent que les dunes avaient toutes les caractéristiques d'objets vivants : cohérence, formes bien définies, équilibre dynamique, dépendance vis-à-vis de l'extérieur, générations de nouveaux individus après rencontre<sup>15</sup> ».

Le flou qui règne sur cette frontière conceptuelle entre l'inerte et le vivant s'estompe lorsque l'on cherche à comprendre la forme et les fonctions du vivant à l'aide de différents outils scientifiques. En ce sens, l'épistémologue et philosophe de la nature Luciano Boi a présenté dans le séminaire ses recherches sur la morphogenèse. Il a envisagé le biomorphisme comme notion qui traverse aussi bien le domaine de l'art que la biologie et les mathématiques. Par ailleurs, la physicienne Simona Bodéa a présenté ses travaux sur la naissance des structures arborescentes dans la matière inerte, celles-ci n'étant pas exclusivement réservées à la croissance des formes du vivant. Sa recherche traite principalement de l'influence des différents paramètres physiques sur la morphologie d'agrégats métalliques, sur l'éventuel lien entre la forme ramifiée et les propriétés physiques de ces agrégats. Une telle approche des processus de croissance des formes inertes fait lointainement écho aux recherches de D'Arcy Thompson sur la croissance des formes du vivant<sup>16</sup>, mais elle a surtout montré que l'imaginaire biomorphique dépasse la prise en considération du vivant, quelle que soit son échelle d'observation. Le séminaire a permis de mieux comprendre le biomorphisme comme notion liée à une manière d'appréhender la forme. Il s'agit de refuser de caractériser la vie par l'opposition entre animé et inanimé ; ceci permet d'associer, comme le fait Deleuze, vitalisme et vie non-organique. C'est pourquoi le travail plastique de Julie Pelletier peut utiliser les propriétés physiques des matériaux inertes (légèreté, élasticité, propriétés vibratoires) pour mettre en scène le dynamisme du vivant.

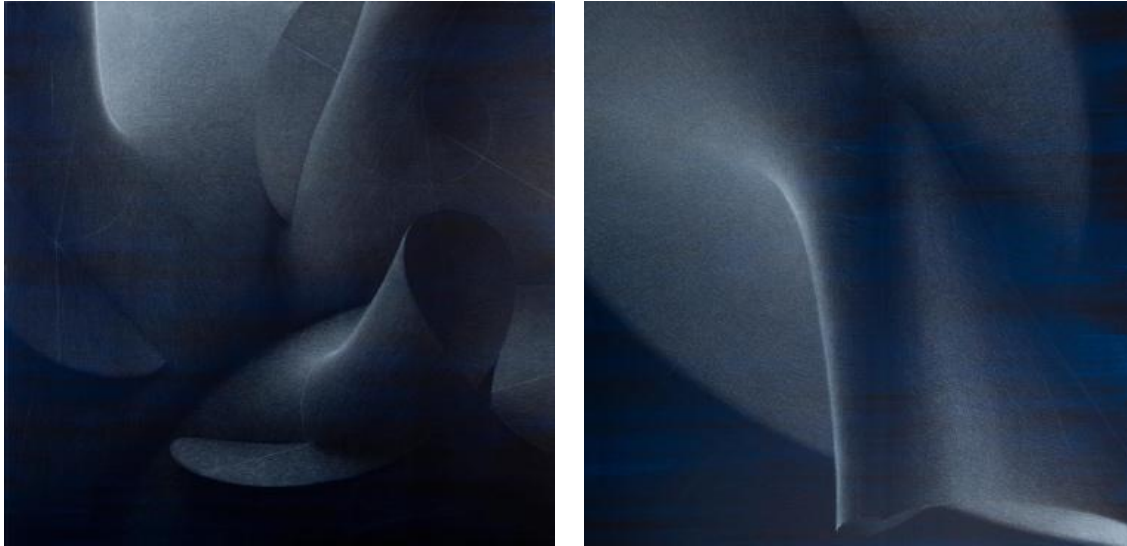
---

<sup>13</sup> Cf. Stéphane Douady et Pascal Hersen, « Les dunes, un comportement collectif du vent et du sable ou : les dunes sont-elles vivantes ? », *Morphogénèse. L'origine des formes*, sld. Paul Bourguin et Annick Lesne, Paris, Belin, coll. « Echelles », 2006, pp.118-128.

<sup>14</sup> Barkhane : dune isolée sur terrain dur, en forme de croissant qui se forme à vent constant. On notera l'usage pour les différentes parties de la dune, de termes descriptifs empruntés au règne du vivant, précisément au règne animal et même humain. Cf. *ibid.*, p.121.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>16</sup> D'Arcy Thompson, *Forme et croissance (Growth and form, 1917)*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.



Sylvie Pic, *Sensorium / Champ 1 et 2*, crayons blancs sur papier préparé à l'acrylique, 75 x 75 cm chaque, 2018.

Dans le travail de Sylvie Pic, l'objet du questionnement premier n'était pas le corps, mais l'espace, la constitution de l'espace. Cependant, l'approche phénoménologique ainsi que le passage de modèles géométriques à des modèles topologiques lui ont permis de penser cette constitution non pas abstraitement mais à partir du corps, corps et espace se constituant réciproquement. Plutôt que les organismes vivants eux-mêmes, ce sont donc les espaces sans échelle engendrés par la perception humaine ou animale qui sont interrogés dans ses œuvres. Dans une autre journée, Amélie De Beaufort a certes mis en avant le biomorphisme comme *mimesis*, imitation de la vie ; mais pour elle, il ne s'agit pas de reproduire les formes de la réalité organique ; il est davantage question de présenter la dynamique du vivant par l'enchaînement de gestes simples, c'est-à-dire la relation active à une réalité vivante. L'irruption d'un réel plastique est alors une échappée imprévue mais attendue tout au long du processus.

## **2- *Expérience perceptive, éthologie et écologie de l'art***

Dans l'expérience perceptive, l'imaginaire biomorphique imprègne les rêves et les croyances humaines. Le photographe-philosophe Clément Bodet a explicité, lors d'une des journées d'étude, le lien intime et ancestral entre biomorphisme, expérience esthétique et animisme, à partir des travaux de l'historien de l'art Aby Warburg. Ce dernier a analysé le rituel du serpent chez les indiens Hopi, fondé sur une similitude morphologique entre l'animal et l'éclair, qui consiste à intercéder auprès des forces de la nature pour faire pleuvoir.

« La notion d'incorporation [permet à Warburg] de penser les phénomènes de "métamorphoses mimétiques" à l'œuvre universellement dans le sacrifice, la danse, l'usage des masques, le mime et les images en général. Elle se fonde d'après lui sur cet universel du comportement humain qu'est

l'empathie<sup>17</sup>, cette résonance motrice et affective qui rend chaque humain capable de s'identifier à un autre et qui tend à lui faire animer l'inanimé. Si les animaux sont capables de s'adapter et de se confondre à leur milieu par un biomorphisme inné, l'empathie est le biomorphisme culturel de l'homme : «voilà le tragique de l'homme, en maniant les choses, il s'étend au-delà de sa limite organique<sup>18, 19</sup> ».

Dans sa dimension anthropologique, le biomorphisme repose sur un double système d'association de signes et d'idées : par ressemblance et contagion.



Danse du serpent Hopi, Hartwell & Hamaker, Phoenix, Arizona, vers 1899.

S'intéressant sur un autre plan au fait esthétique, le philosophe Giuseppe Di Liberti considère l'expérience perceptive non seulement comme origine mais comme objet même de l'esthétique. Il a présenté lors d'un des séminaires l'approche de la *Forme animale* opérée par Adolph Portmann<sup>20</sup> qui cherchait dans les années 1950 à constituer une « phanérologie ». Le mot phanère possède la même origine que phénomène ; mais si ce dernier présuppose un objet et un sujet en relation, le phanère — production épidermique apparente dans le monde animal : poils, plumes, écailles, griffes, ongles, dents —, est une « pure apparition » qui ne présuppose aucune dichotomie objet / sujet. Portmann s'est intéressé au fait de se montrer sans être vu, à

---

<sup>17</sup> « Le terme empathie a été forgé au début du XX<sup>ème</sup> siècle pour traduire l'allemand *Einfühlung*, une expression popularisée par Theodor Lipps. Ce dernier défendait l'idée que nous sommes à tout moment en mesure d'interpréter les objets qui nous entourent comme quelque chose de vivant ou d'animé en projetant sur eux notre propre activité subjective — un processus à ses yeux essentiel à la contemplation esthétique [...] C'est en donnant vie aux formes qu'elles acquièrent leur signification esthétique. Devenue un champ d'étude expérimental, l'empathie est aujourd'hui communément définie comme le fait de partager les émotions d'autrui et de percevoir les autres comme des êtres doués de subjectivité. Fondement de l'expérience des formes du vivant, elle est aussi ce qui nous permet de les retrouver au travers de l'objet esthétique », résumé de David Romand pour l'affiche-dépliant de l'exposition *Biomorphisme*, Marseille, 2018-19.

Cf. Theodor Lipps, *Aesthetik - Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1907. Voir aussi les travaux de Konrad Wisser et de Wilhelm Worringer.

<sup>18</sup> Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo*. Notes pour la conférence de Kreuzlingen sur « le rituel du serpent » (1923), in Pierre-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998, p. 264.

Cf. Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

<sup>19</sup> Mathieu Bouvier, *Le rituel du serpent, Warburg*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 29/12/2018.

<sup>20</sup> Adolph Portmann, *La forme animale* (1952), Paris, La Bibliothèque, 2013.



l'apparence de l'animal qui n'est pas forcément adressée à un spectateur. Aujourd'hui, des artistes s'intéressent non seulement au lien intime et originel entre biomorphisme et expérience esthétique, mais ils s'approprient également cette question de la *forme inadressée* ; parmi eux, Jean Arnaud a présenté dans le séminaire certaines de ses œuvres en référence directe à Portmann. Il utilise divers procédés de camouflage des formes identifiables en lien avec la notion de furtivité et la question de la survie ; Arnaud relaie l'idée de Roger Caillois, selon laquelle l'être vivant et son milieu sont matériellement indistincts. Le camouflage rend manifeste que le monde tend vers une stabilité non conflictuelle de la matière, et que la fonction mimétique traduit un principe entropique : « L'espace inorganisé ne cesse d'exercer sur [...le vivant] une sorte de séduction, continue à l'alourdir, à le retenir, toujours prêt à le ramener en arrière pour combler la différence de niveau qui isole l'organique dans l'inorganique<sup>21</sup> ». Arnaud réalise des métaphores de la survivance dans un monde en pleine mutation de tous ordres — technologique, politique et socio-économique —, et souligne la nécessité de se soucier de notre place et de notre avenir non pas à côté mais *dans* le vivant.



Jean Arnaud, *Matière grise*, installation 6 dessins sérigraphiques sur calque, 900 x 280 cm. Photo et © Thierry Botti.

Pour penser le biomorphisme, le plasticien Pierre Baumann se réfère davantage aux enjeux éthologiques des écrits de Portmann. Dans son parcours, l'intérêt particulier porté au plancton a conduit Baumann à formuler une hypothèse à propos du *geste minimal* dans la création. Il a défini une sorte d'analogie biomorphique, qui ne vise pas à associer directement une forme plastique à une forme du vivant, mais plutôt à une suite de gestes naturels inspirant une procédure. Il a ainsi posé avec Anne Wambergue la question du rôle que peut avoir un modèle animal dans l'expérience esthétique, et de celui du biomorphisme comme support possible d'une attitude artistique.

<sup>21</sup> Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, (1938), Gallimard, coll. « Folio/essais », 56, 1987, p.117.



En glissant vers l'écologie de l'art, une des journées d'études a permis au philosophe Baptiste Morizot de souligner l'impuissance de certaines réponses techno-politiques aux problèmes contemporains ; elle a pour cause, d'une part, une méconnaissance du comportement animal chez beaucoup d'entre nous, qui empêche d'apprendre à partager un espace commun avec les animaux. Autrement dit, il s'agit de réagir à la crise écologique contemporaine par un changement de focale. Plus précisément, ce n'est pas seulement le vivant qui est en crise, mais aussi notre *sensibilité* au vivant. Dans leur intervention sur « La crise écologique comme crise de la sensibilité », Baptiste Morizot et Estelle Zhong ont envisagé le biomorphisme en un sens élargi, comme « une réponse intéressante à cette crise de la sensibilité : c'est parce qu'elle est trop immédiate, trop peu informée, que la sensibilité figurative seule échoue en partie à restituer une compréhension et une affiliation au vivant qui nous permettrait de cohabiter avec lui de manière plus viable ». Le biomorphisme est lié au début du XXI<sup>ème</sup> siècle à la question du pouvoir de l'art, à sa capacité à nous transformer et à se constituer en un lieu privilégié de rencontres individuantes : celles qui nous font<sup>22</sup>. Un tel diagnostic conduit à donner aux arts une place importante dans la prise en charge collective de la crise écosystémique.

### **3- Théorie de l'empathie et regard qui touche**

Une écologie de l'art pourrait ainsi ranimer notre empathie à l'égard du vivant, en révélant non seulement ses formes, mais aussi toute la complexité des processus et interactions qui régulent leur émergence. Nous décrivons ici un dernier élément résultant de ces interférences entre pensée scientifique et pensée visuelle qui ont structuré ces séminaires ; il concerne la relation entre le biomorphisme, la corporéité et cette fonction du regard qui touche (l'haptique).

La philosophe Mariagrazia Crocco a développé l'idée que le biomorphisme pourrait se fonder sur les interactions complexes entre milieu et organisme, qui structure la pensée de Canguilhem dans la lignée de celle de Bachelard. Cet apport au séminaire est à relier aux propos de Nathalie Delprat, qui élargit la dualité corps / milieu à l'expérience d'une réalité virtuelle : cette artiste et physicienne a développé l'idée que la rencontre, qui s'opère dans ses installations interactives, entre réalité tangible du corps d'un spectateur (spectateur-acteur) et réalité virtuelle de son avatar, permet de vivre l'accord intime entre les temporalités du corps et de la matière.

---

<sup>22</sup> Cf. Baptiste Morizot, Estelle Zhong, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Seuil, 2018. Les auteurs se réfèrent notamment à l'esthétique environnementale développée par Allan Carlson.



Nathalie Delprat, *Murmure*, dispositif interactif ELEMENTA 2018 réalisé avec la collaboration de N. Ladevèze et Y. Okuya LIMSI-CNRS, J-M Couturier BlueYeti.

Les installations de Nathalie Delprat proposent une expérience physique et mentale élargie de cette relation entre milieu et organisme : dans *Murmure*, l'artiste élabore en effet un processus qui permet à chacun de projeter son propre corps dans un corps-avatar constitué par des matières élémentaires simulées (eau, air, feu). L'impact psychologique du dédoublement virtuel du sujet peut aller jusqu'à des sensations de morcellement, de dilution du corps, ou de ressenti interne de la matière. C'est par cette attention kinesthésique et poétique, portée par le dialogue du corps avec la matière virtuelle, que peut se produire une « augmentation »<sup>23</sup> sensorielle de l'imaginaire comme expérience vécue (*embodiment*), et l'artiste y perçoit une augmentation de la rêverie matérielle décrite par Bachelard.

Les artistes De Beaufort, Briggs, et Arnaud ont également relié leur travail au concept d'empathie. Ils le pensent essentiel, car il permet une approche de formes spatiales et temporelles qui nous sont en partie étrangères ou étrangement familières. L'empathie détermine une approche psycho-esthétique des formes du vivant, et ces artistes jouent sur la capacité du regard à osciller de manière imperceptible entre une perspective tantôt matérialiste tantôt biomorphique. Autrement posé : dans la production et la réception des œuvres, comment cette fonction du regard qui touche nous fait-elle circuler entre perceptions de la forme et de l'informe ? La démarche de ces artistes pose le biomorphisme comme une manière de voir, un filtre, une grille d'analyse ou une attitude.

---

<sup>23</sup> Au sens de la réalité augmentée, c'est-à-dire l'apport d'informations/sensations qui ne pourraient être perçues sans l'aide de l'interaction avec des images virtuelles.

L'empathie détermine aussi cette perméabilité qui autorise le rapport à l'autre<sup>24</sup>, et qui permet au contact de l'art une ouverture non préfigurée vers un spectateur<sup>25</sup>, par la justesse de ce regard qui à la fois touche et se construit. Dans son œuvre *Clin d'œil à P*, Amélie De Beaufort présente ainsi une constellation de prothèses oculaires (yeux de verre) qui semblent de simples excroissances du mur. L'un de ces yeux, accroché à la hauteur de ceux du spectateur, a été modifié : un miroir convexe remplace l'iris. Dans ce face à face, chacun se voit dans le dispositif qui le regarde d'un regard aveugle le regarder — alors que la plupart du temps le spectateur oublie qu'il est vu lorsqu'il regarde.



Amélie De Beaufort, *Clin d'œil à P*, collection de prothèses oculaires, miroir convexe, dimensions variables, 2012-18.

Concernant encore cette relation entre l'empathie et la fonction haptique du regard, l'artiste japonais Teruhisa Suzuki a présenté dans le séminaire, puis dans l'exposition, ses installations qui engagent le visiteur dans un dialogue entre les perceptions qu'il a de ce qui serait naturel et ce qui relèverait de l'activité humaine. Il réalise des sculptures monumentales et des installations *in situ* qui se réfèrent à des formes fondamentales du vivant et à la notion d'abri. Soulignons que l'espace pénétrable de *Shelter*, abri en forme de coquillage, est équipé de micro-sténopés qui percent les parois en écorce de châtaigner. À l'intérieur de cette étrange *camera oscura*, le visiteur peut observer le monde extérieur par ces multiples appareils optiques ; l'environnement naturel se réactualise par le filtre de l'installation pensée comme un capteur polyvalent.

---

<sup>24</sup> De l'autre à l'Autre, le philosophe-artiste Fabrice Métails a envisagé dans une des journées d'étude, l'articulation entre *forme* et *vie* comme donnée fondamentalement liée à la pensée de l'Autre chez Levinas.

<sup>25</sup> Jeu de mots à l'origine formé avec spectateur et acteur. Mais Peter Briggs y voit plutôt un jeu entre spectateur et tacteurs.



Teruhisa Suzuki, *Shelter* (abri), chambre de sténopés, installation, Les Arques, 2005.

À travers les trois topiques développées dans les pages précédentes, on a pu percevoir comment les participants aux séminaires ont bénéficié d'un décentrement et d'une « dé-idéalisation » de leur position habituelle concernant le biomorphisme. Les confrontations fructueuses de points de vue n'ont pas forcément abouti à des réalisations transdisciplinaires ; mais elles ont donné une densité au champ d'expérimentation.

Dans ce projet, l'art, la philosophie, les sciences exactes — biologie, écologie, physique, mathématiques, neurosciences —, différentes dans leurs méthodologies comme dans leurs objectifs, ont convergé pour définir un programme qui, au-delà d'une simple collaboration arts / sciences, se définit plus globalement en termes sociopolitiques et écologiques.

Adossé au colloque et à l'exposition, le programme prévoit en 2019 des ateliers structurés autour des échanges pratique/théorie des intervenants, afin de préparer les tables rondes interdisciplinaires ouvertes à des publics non spécialistes.

## **Pratiques singulières et recherche collective dans l'exposition *Biomorphisme***

### **1- *BiomorphismeS***

Dès le départ, la définition moderniste du biomorphisme était perçue comme obsolète et trop étroite par les participants aux séminaires. Le terme est intéressant aujourd'hui surtout par rapport à ce qu'il ne recouvrait pas au XX<sup>ème</sup> siècle, notamment dans sa dimension politique. Il évoquait en effet de façon trop générale un vocabulaire formel organique, entre Surréalisme, arts décoratifs et art informel.

Pendant le développement du projet *Biomorphisme*, nous avons constaté que si l'objet plastique était perçu comme objet de connaissance irrésolu par certains artistes ou comme objet

théorique par d'autres, le terme de théorie était mobilisé en son sens étymologique premier de contemplation, c'est-à-dire de regard spéculatif sur les figures et les choses du monde. Mais lorsqu'une recherche artistique est fondée sur un ensemble de gestes et d'attitudes hétérogènes, on ne peut pas considérer ces objets seulement comme résultats singuliers de ce regard spéculatif, car ils s'insèrent ensemble dans un cadre de production et de monstration qui relève de la recherche-action.

On peut penser ici que les artistes considèrent à leur tour « le monde comme une fabrique, le monde comme le lieu d'exercitation<sup>26</sup> infinie d'un *poïen* qui serait en propre celui de la nature », comme l'écrit Jean-Christophe Bailly en commentant Plotin<sup>27</sup>. Pour ce dernier, production et contemplation sont les deux faces d'une même pièce. Il énonçait dans le trentième traité de *L'Ennéade* que chaque forme naturelle — « les bêtes, les plantes et même la terre qui les engendre<sup>28</sup> » —, peut être considérée dans un même mouvement comme une méditation en cours et comme un agent de production. Mais on peut également penser à Francis Ponge, ce poète qui plus récemment aimait interroger les choses, aussi ordinaires soient-elles —, et il n'est pas rare chez lui qu'il s'agisse d'éléments naturels. Au seuil de la poésie et à l'appui de son engagement politique, Ponge a déstabilisé notre rapport à la métaphore, en la prenant quasiment à contre-pied ; sa motivation consistait en effet de ne pas se contenter de la recherche des qualités analogiques, mais de s'intéresser aux qualités différentielles les plus singulières avec pour intention, non pas de faire de la poésie ou de l'art mais de faire « gagner à l'esprit humain ces qualités dont il est capable et que seule sa routine l'empêche de s'approprier<sup>29</sup> ».

S'il est impossible de parler de la recherche en arts de façon générale, l'exposition *Biomorphisme* propose de saisir les développements d'un concept comme somme d'approches singulières et interférentes. Il s'agissait de concevoir un espace de rencontres significatives pour des œuvres que leurs auteurs qualifient de biomorphiques. Cette recherche-crédation a été balisée par la réflexion à laquelle tous les artistes exposés ont collaboré à travers les séminaires et journées d'étude. En analysant les logiques des manières de faire, il fallait dire quelque chose du désir à l'œuvre et de la façon dont il meut l'artiste dans sa création, toujours conscient que le dire ne peut ni épuiser ni épouser les logiques du faire. En d'autres termes, nous entendions éclaircir quelque peu les relations entre nos savoir-faire et nos méthodes de faire savoir, comprendre ce qui peut apparenter les gestes et mises en forme de divers matériaux qui nous caractérisent et nous inscrivent dans le monde.

*Biomorphisme* ne défend pas un modèle, mais propose une expérience interdisciplinaire et espère donner matière à penser, tant par ses réussites que par ses lacunes. Au cours des séminaires comme dans la production de l'exposition, les participants ont souvent abordé la recherche-

---

<sup>26</sup> Exercitation : dissertation en forme de dispute, exercice oratoire. Exercitation philosophique.

<sup>27</sup> Jean-Christophe Bailly, « La forme animale », *Le Portique*, 23-24, 2009, p.5.

<sup>28</sup> Plotin, *Troisième Ennéade*, 8 (30<sup>ème</sup> traité), Paris, Les Belles lettres, 1999.

<sup>29</sup> Francis Ponge, « L'œillet », *La rage de l'expression*, Paris, Poésie/Gallimard, 1976, p. 56.

création selon un mode non pas inter mais extradisciplinaire<sup>30</sup> ; ils pourraient même revendiquer une méthode indisciplinaire, car plusieurs se sont laissés guider par un principe de sérendipité<sup>31</sup>.

Par exemple, pendant le déroulement du séminaire, Jean Arnaud et Damien Beyrouthy se sont retrouvés autour de quelques mots clés issus des protocoles de travail de l'un et de l'autre qui ont... interféré : composite, camouflage, mimétisme, poulpe, paysage, métamorphose, biomécanique. Cette terminologie biomorphique a guidé la coproduction de vidéos, non prévisibles avant leur mise en chantier, et l'une d'entre elles, intitulée *Mise en conformité*, est présentée dans l'exposition.



Jean Arnaud et Damien Beyrouthy, *Mise en conformité*, 2018, image (détail) extraite de la vidéo sonore en boucle, 3 min. 20 sec.

Une autre rencontre s'est opérée entre la danseuse Barbara Sarreau et la plasticienne Julie Pelletier. Les performances de Sarreau produites pendant la durée de l'exposition, résultent de sa perception initiale des installations de Pelletier. Pour réaliser *Ma Dame I*, cette dernière a travaillé sur la multiplication de formes qui envahissent l'espace en une structure réticulaire. « Je cherche à "piéger" le spectateur lorsque celui-ci marche, pousse, voire pénètre et malmène certains éléments de la sculpture », dit l'artiste. Et dans l'installation *Délicatesse et autres tourments*, l'implication du corps du spectateur se fait *in concreto*. L'artiste invite à habiter, ne serait-ce qu'un instant, l'espace découpé par les pans de toile, les poches et les plans superposés, par un

---

<sup>30</sup> Les artistes extradisciplinaires enquêtent rigoureusement sur des terrains éloignés de l'art — biotechnologie, urbanisme, psychiatrie, spectre électromagnétique, voyage spatial... ; ils expérimentent l'intersubjectivité qui caractérise l'art contemporain, mais ils opèrent aussi, sur chaque terrain d'enquête, une critique de la discipline d'origine pour contribuer à sa transformation. Cf. G Raunig, « L'extradisciplinaire vers une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes* 28 : Hiver-Printemps, 2007. Repéré à <http://www.multitudes.net/L-Extradisciplinaire-Vers-une/>

<sup>31</sup> Sylvie Catellin & Laurent Loti, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, 2013/3, n° 67. CNRS Editions. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm>

investissement charnel et une démultiplication des points de vue. Barbara Sarreau évolue dans l'espace des œuvres, et ses gestes répétitifs engagent une forme de méditation sur leur relation.



Julie Pelletier, *Ma Dame II*, 2018, cuivre, colle, sculpture au sol et suspension d'une envergure d'environ 90cm.  
Sculpture posée au sol hauteur 185 cm, largeur 80 cm.

Des effets de voisinage et de contaminations réciproques ont été révélés par des convergences parfois inattendues. L'attention des artistes et de la commissaire Karin Graff s'est concentrée sur l'enchaînement des jeux métamorphiques, lumineux et matériologiques, en fonction de l'échelle des œuvres, de leurs médiums et du cheminement des visiteurs. Par exemple, les filets suspendus de Julie Pelletier côtoient les tissus et vêtements lacérés présents dans l'installation de Peter Briggs ; les dessins morphogénétiques de Sylvie Pic et d'Amélie De Beaufort sont accrochés dans la même salle ; les vidéos et dessins métamorphiques de Jean Arnaud dialoguent, selon un principe d'alternance, avec les yeux de verre et la matériologie des œuvres de De Beaufort.

## **2- Mémoire et corporéité**

L'exposition rend compte d'une prééminence de la corporéité dans l'expérience esthétique. La présence de divers coraux (De Beaufort, Briggs) est en ce sens emblématique. En biologie, le corail<sup>32</sup> fit vaciller certaines frontières à l'intérieur des catégories du vivant ; il fut successivement classé comme végétal puis comme animal. Amélie De Beaufort a choisi lors de l'accrochage de traiter artéfacts et objets naturels issus de sa collection personnelle — principalement des fossiles et des coraux —, sans les hiérarchiser. Les coraux incarnent un

---

<sup>32</sup> Le corail a servi métaphoriquement de modèle pour établir le concept d'évolution chez Darwin. Horst Bredekamp en développe les enjeux politiques et esthétiques dans *Les coraux de Darwin*, Dijon, Presses du réel, 2008.



paradigme de la métamorphose depuis l'antiquité, puisque leurs qualités plastiques se modifient : souples dans l'eau, ils se pétrifient à l'air. La fossilisation est une autre forme de pétrification (matériaux organiques transformés en roches sédimentaires sous l'effet du temps) ; le processus ne commence qu'avec la mort de l'organisme. Le fossile incarne une mémoire minéralisée qui dépeint la vie.

« Il n'y a pas de milieu neutre, le monde est un corps présentant des degrés de sensibilités et de réceptivité (c'est-à-dire de modifiabilité) différents. Cela veut dire que le monde, dont nous sommes, est une mémoire active ; et que la mémoire est un processus de maintien du milieu sensible du vivant – il intègre ses potentialités passées comme principe dynamique : c'est une pile. La matière se diversifie par une série de décalages de cette mémoire vivante ou intégration dynamique des potentialités », écrit Jean-Louis Scheffer<sup>33</sup>.

Il ne s'agit pas de représenter les formes de la nature mais de se demander si une œuvre peut sédimenter la poussière des jours qui passent et constituer une mémoire active et durablement contemporaine de sa présence.

Les questions de durée et de durabilité apparaissent en filigrane dans une série de dessin travaillé à la feuille de métal (De Beaufort). La corrosion de la feuille de cuivre permet sa transformation superficielle en vert de gris. Ce pigment particulièrement instable est le résultat d'une réaction électro chimique qui agit sur le dessin, celui-ci verdoie, la couleur est ici en action. Dans d'autres dessins, c'est l'altération de l'argent qui est en jeu. L'oxydation est un processus inhérent à la vie — nos milieux naturels sont en général très oxydant. Ces réactions se produisent en surface, elles l'habitent et l'animent. Mené à leur terme, ces processus forment une couche qui en retour isole et protège le métal sous-jacent.

On retrouve autrement ces questions de mémoire active et de jeu avec la durée dans la triple projection vidéo réalisée par Jean Arnaud et François Landriot, intitulée *Improbable genèse* : trois formes graphiques indéterminées et mouvantes y flottent dans l'espace. Le spectateur perçoit tour à tour des formes minérales, animales, végétales, ou croit parfois reconnaître un objet artificiel, le tout en un lent mouvement apparemment naturel. Entre sciences et poésie, la pensée de Portmann (*La forme animale*, mais aussi *Animal Camouflage*<sup>34</sup>) a ouvert la perspective d'une continuité entre l'humain, le vivant et le monde. Nous ressentons aujourd'hui, à l'ère de l'anthropocène, les effets d'une conception utilitariste et technique de notre milieu. Nous sommes pris dans une boucle entre le vivant et le milieu dont nous ne pouvons ni nous abstraire ni prendre une position dominante pour en percer l'énigme. Mais cette énigme est génératrice de nouvelles formes.

Sur ce terrain — ou dans ce terreau —, la notion de biomorphisme a permis globalement d'interroger le concept d'esthétique à partir de son sens premier énoncé par Baumgarten dans

---

<sup>33</sup> Jean-Louis Scheffer, *Main courante 2*, Paris, POL, p. 8.

<sup>34</sup> Adolph Portmann, *Animal Camouflage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959 ; première publication en allemand *Tarnung im Tierreich*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1956.

ses *Méditations philosophiques* (1735), c'est-à-dire comme science du mode sensible de la connaissance d'un objet.

La corporéité et l'activation mémorielle qui définissent ces pratiques rejoignent la question de l'empathie. Lorsqu'il présente son installation dans l'exposition, Peter Briggs décrit volontiers l'acte créatif du sculpteur comme manifestation d'un processus empathique, au sens où il engage la « mémoire tactile » d'une organisation spatiale à laquelle il s'agit de donner concrètement forme. Briggs présente parallèlement deux dispositifs. Le premier, intitulé *Shelf Life*<sup>35</sup> est tiré d'une collection d'objets constituée depuis 1969 dont le corpus augmente au gré du temps. Chaque montage propose un agencement différent selon l'échelle et les qualités du lieu qui l'accueille. Le second dispositif s'intitule *Deposition* et suit les mêmes principes : il s'agit d'une tentative d'index autoréférentiel suspendu dans un temps anachronique. Le principe de montage abolit la temporalité des productions et situe ces dernières en un *present perfect continu*<sup>36</sup>.

Un enjeu majeur — celui de la main et de la seconde main — définit une échelle de production des sculptures de Briggs. Les objets donnent naissance à une pensée abstraite de la plasticité et du fonctionnement de l'imaginaire dans un état inchoatif. L'artiste n'a plus en charge la lourde tâche de la fabrication de l'équivalent en sculpture de ce que le cinéaste Renoir appelait des « propos définitifs ». Briggs crée par accumulation de gestes volontairement minorés et anthropométriques, issus de l'extimité<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Shelf* : étagère, *shelf life* : durée de vie.

<sup>36</sup> Ou present perfect progressif. Le temps existe comme durée dans ce mode de conjugaison anglais ; par exemple : *I have been working*.

<sup>37</sup> Jacques Lacan formule l'extime sur un paradoxe : ce qui est le plus proche, le plus intérieur, est tourné vers l'extérieur.



Peter Briggs, *Shelf life*, 2018, dimensions variables, techniques mixtes, collection de l'artiste.

D'une part des choses fabriquées manuellement — par exemple, ce que l'artiste qualifie de « poignées d'amour » —, où des volumes de terre sont enserés d'un geste unique, puis aplatis pour être montés sur divers supports plans. D'autre part, des modelages sont produits selon des gestes superposés ; il s'agit de terres cuites (grès, porcelaine) souvent refaites plusieurs fois, découpées et démontées une fois passées dans le four pour être réassemblées. D'autres productions nécessitent une recherche d'objets de *seconde main*, par exemple des cafetières, des porcelaines sanitaires, des vases en cristal, des coquillages exotiques, des vestes d'homme d'une grande sobriété, etc. Ces matériaux et objets, connotés, sont transformés par des opérations complémentaires. Ce flux opératoire caractérise le travail de Briggs, mais aussi les pratiques de De Beaufort ou Arnaud. Faire, défaire, refaire, dans des cycles de production visibles dans leur inachèvement. Pelletier de son côté, donne une seconde vie à des matériaux industriels préformés qui gardent les traces de leur passé mais proposent une forme de suspens du temps. Pour Briggs, la diversité des modes d'emploi caractérise *un* mode d'emploi : l'interprocessualité. Ses objets constituent une famille particulière, que l'artiste qualifie de « violences domestiques ». Mais d'autres fabrications plus industrielles et artisanales entrent en jeu et prennent place d'une manière sérielle dans *Shelf life* avec un sens de lecture particulier ; un travelling est en effet imposé au spectateur par sa relation avec le mur, un mur porteur. Se dégage alors un récit, dans lequel les spectateurs / tateurs, peuvent percevoir les opérations

artistiques de *transduction*<sup>38</sup> par lesquelles le dispositif biomorphique se déploie en une cascade d'éventualités.

### **3- Vie des formes et formes du vivant**

Les différentes pratiques présentées dans l'exposition traitent le plus souvent les formes du vivant de façon indirecte, selon de multiples détours. Malgré notre familiarité avec le vivant et notre capacité à y projeter un imaginaire, nos perceptions immédiates ne nous permettent pas d'en dégager le sens. Il faut pour cela s'éloigner des données brutes de la perception. Ces détours constituent une façon de penser le processus créatif comme voie d'accès à une sensibilité au vivant, tel qu'il se déploie dans toute sa complexité. Les structures du vivant s'organisent en fonction de dynamiques invisibles à l'œil non informé ; ces dynamiques sont rarement spectaculaires, mais leur étude amène à considérer les représentations réunies dans l'exposition comme autant de canaux rendant compte de la structure interne des formes de vie. C'est particulièrement visible dans les travaux de Sylvie Pic et de Teruhisa Suzuki, et ce dernier travaille avec l'histoire du site qui l'accueille, avec son *habitus* et ses usages.

Les travaux d'Amélie De Beaufort portent sur des considérations topologiques, et la morphologie plastique de ses œuvres s'appuie sur l'expérience des nœud<sup>39</sup> et des gestes qui font et défont le dessin. L'artiste développe des stratégies du détour. Le retournement littéral de la feuille de papier en est un : les gestes précis qui organisent progressivement des transformations singulières sont souvent conduits à l'aveugle, par exemple à partir du dos de la surface. Ces processus indirects déjouent la primauté de l'optique au profit d'une attention portée aux effets inattendus de l'haptique.

Présentés en proximité dans l'exposition, les espaces morphologiques dessinés par Sylvie Pic ne proposent aucune étendue préexistante à leur construction. Hors de toute expression langagière, les sensations spatiales sont ici purement visuelles ; l'être FAIT l'espace, l'engendre à partir de lui-même, à partir d'un geste initial, d'une tension qui lui est propre — poussée verticale, écartement latéral, mouvement circulaire, etc. Espace et étendue se déploient par répétition et amplification. Ainsi naît une morphologie. La réception de l'œuvre passe par une « mécanique esthétique » (Lipps) ; il s'agit d'une morphogenèse subjective. Ses œuvres se présentent comme des schémas dynamiques dont aucune chair ne peut poser les limites. « Il faut les en extraire, en faire un objet d'observation de ce qui m'inclut, faire forme de ce qui me forme, saisir ce qui me saisit. Ces schémas abstraits/sensibles sont ensuite développés dans des séries de variations. Se déploient ici les possibilités et impossibilités de telle ou telle topologie », dit l'artiste.

L'œuvre d'art biomorphique est ici révélatrice d'une opposition féconde entre « l'imprégnation du discours par le monde sensible [et] l'imprégnation de l'individu par le discours<sup>40</sup> ». Dans les

---

<sup>38</sup> Transduction est un terme utilisé par Gilbert Simondon pour désigner l'opération de prise de forme expliquant la genèse de l'individu sur fond de réalité pré-individuelle. Cf. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2005.

<sup>39</sup> Nouer est ici geste et concept car il modifie l'espace. L'objet topologique (le feuille nouée) prend lieu et place du dessin.

<sup>40</sup> Jean-François Chevrier, « L'image, "mot nébuleuse" », *Fernand Deligny, Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, p.1782.

travaux de Pic et De Beaufort, cette double fertilisation du discours par le monde et de l'individu par le discours est pensée comme mouvement d'un « dos à dos » mis en continuité, qui rappelle la structure d'un anneau de Moebius.

#### **4- Milieux et temporalités**

Si les influences D'Arcy Thompson, de Bachelard, de Warburg et de Portmann ont déjà été signalées plus haut, celle de Jakob von Uexküll a également nourri la démarche des artistes présentés dans *Biomorphisme*. Ce biologiste et philosophe allemand a développé une pensée vitaliste à partir de la notion d'*Umwelt* (entours), dans laquelle l'importance du milieu est prépondérante pour percevoir le vivant et ses fonctionnements : « Les milieux, complexes comme les animaux eux-mêmes, offrent à tout ami de la nature de nouveaux pays d'une telle richesse et d'une telle beauté qu'il vaut la peine d'y faire une incursion, même si cette richesse et cette beauté ne se révèlent pas à nos yeux charnels mais aux seuls yeux de notre esprit<sup>41</sup> ». Uexküll a imposé l'idée qu'un espace-temps singulier régit les modes d'existence et la psychologie des espèces ; il écrivait dans le chapitre « Le temps perceptif », en conclusion d'un propos sur l'escargot, qu'« Espace et temps ne sont pas d'une utilité immédiate pour le sujet. Ils ne prennent de l'importance qu'au moment où il faut différencier de nombreux caractères perceptifs qui se confondraient sans la charpente spatiale et temporelle du milieu<sup>42</sup> ».

Les artistes qui mettent en œuvre des formes, des matériaux et des structures biomorphiques, sont proches de cette pensée vitaliste de l'espace et du temps qui caractérise von Uexküll, mais aussi Bergson et sa perception intuitive de la matière/durée.

Concernant les modes de temporalités des œuvres biomorphiques, les dessins et animations composites de Jean Arnaud sont réalisées selon des procédés de montage qui demeurent visibles ou pas (superpositions, entrelacs et juxtapositions de divers éléments). L'artiste associe des techniques manuelles et infographiques pour mettre en évidence une temporalité singulière de divers processus métamorphiques, et il emploie souvent les ressources du camouflage naturel. Dans *Improbable genèse*, le mouvement ralenti des trois formes animées nécessite une durée d'observation inhabituelle pour être perçu. Les dessins mouvants s'amuse de la genèse hasardeuse d'une forme rhinocérique qui ne parvient jamais à son achèvement.

#### **5- Dessin et biomorphisme**

Le dessin a fortement structuré l'exposition. On le perçoit dans les enchaînements qui s'opèrent entre les œuvres de Suzuki, De Beaufort, Arnaud et Pic. Les grands dessins sur calque de *Matière grise* (Arnaud) permettent une saisie de la forme, de la matière et de la couleur conditionnée par la lumière qui agit sur les surfaces translucides, et en face de ces dessins, les images et la maquette de *Shelter* (Suzuki) montrent comment la lumière agit dans la perception de cette œuvre environnementale.

---

<sup>41</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* (1934), Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965, p.15.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.43.

Les objets dessinés par Arnaud dans *Matière grise* et *Improbable genèse* sont composés de diverses formes archaïques du vivant — stromatolithes, lichens, peaux d'animaux terrestres ou marins, et ces dessins se concrétisent à ce point plus que jamais indéfini qui sépare l'inerte et le vivant.

Les œuvres graphiques de Sylvie Pic se situent également à cette limite indéterminée, mais en se référant à la morphogenèse et à la topologie. Certains dessins semblent décrire un processus embryogénétique (la neurulation) qui serait guidé par les gestes de l'artiste pour générer des structures graphiques. Sylvie Pic cherche la forme de la relation entre le corps-objet (*Körper*), c'est-à-dire le corps tel que les sciences dites naturelles (anatomie, biologie) le considèrent, et le corps-sujet (*Leib*), celui qui est ressenti de l'intérieur et dans son ouverture sensible au monde, alors même qu'ils n'ont pas la même topologie.

Dans le travail d'Amélie De Beaufort, les choses commencent toujours par un geste et un contact. Elle choisit les matériaux pour leur capacité de métamorphose, et ils participent à l'émergence des formes et au cours des choses. La feuille<sup>43</sup> est extrêmement active, elle est animée par une dynamique qui lui est propre, elle aussi dessine. « Je la considère comme une membrane, une surface entre, un milieu ; et un milieu qui n'est pas neutre, dans le sens donné par Jacob von Uexküll à la notion d'*Umwelt*, qu'il définit comme relatif en fonction de l'organisme qui y vit. La surface réagit, tantôt *hospitalière*, tantôt *hostile*<sup>44</sup> aux dépôts, au faire et au défaire. Par son indiscipline, elle indiscipline le dessin. A l'appui de ces observations, dessiner suppose alors comme pour l'araignée chère à Von Uexküll, d'ourdir sa surface d'inscription. Ourdir vient du latin *ordiri* (faire une trame ; ourdir sa toile) et signifie commencer, entreprendre (quelque chose). Le dessin a plus à voir avec un début qu'une fin. »

Pour définir son approche du dessin dans *Jardin 2, tapis de découpe*, œuvre textile présentée dans l'exposition, De Beaufort écrit que cette « entreprise de longue haleine a été rendue matériellement possible par le cadre de cette recherche (je parle du financement – si peu fréquent qu'il faut le souligner – reçu pour la production) : la confection d'un textile. On remarquera que la surface ne préexiste pas au travail lui-même. Cette pièce réalisée sur un métier similaire à ceux qui servent pour la fabrication d'un tapis persan, mettait en œuvre deux gestes que les mains des hommes opèrent depuis la nuit des temps : nouer et tresser. Dès le XVII<sup>ème</sup> siècle en Perse, certains tapis représentent des jardins et leurs divisions en parcelles rectangulaires ou carrées qui rappellent le réseau des canaux d'irrigations. Le dessin de cette œuvre évoque l'articulation d'un langage géométrique et d'un langage organique. Le carton du tapis est élaboré à partir des marques de travail inscrites sur le tapis de découpe qui protège ma table. Cette surface martyr présente une grille géométrique sur laquelle se sont gravées, entre progression et hésitation, les entrelacs des motifs poinçonnés dans les œuvres « papiers ». Le tapis conjugue deux temporalités différentes. À la fois une sorte d'après-coup qui m'apparaît comme un lapsus, celui de la relève

---

<sup>43</sup> Feuille de papier mais aussi de calque, d'argent ou de cuivre.

<sup>44</sup> Hospitalier et hostile ont pour origine commune *hostis*, qui signifie en latin aussi bien ennemi que hôte. Cf. Daniel Payot, « À propos de l'hospitalité : institution et inconditionnalité », *Appareil* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 25 novembre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2203>

d'une échappée à la mise en œuvre des dessins poinçonnés. Et d'autre part tisser/nouer matérialise la longue durée du faire. Le temps du tissage est l'expérience d'un temps d'absence à soi et de présence au travail qui active le tissu de la mémoire et relance la métamorphose de différentes impulsions et potentialités ».

## Conclusion

Les approches diverses de la notion de biomorphisme montrent la nécessité de prendre maintenant en main un matérialisme pictural et sculptural où la forme est toujours en train d'advenir, et où quelque chose qui précède cette formation reste toujours disponible. Les pratiques que l'on peut qualifier de biomorphiques concrétisent une relation tendue entre geste plastique (manuel et conceptuel), matériau et matrice, où la matière est conçue comme potentialité de prolifération de formes.

Lorsque Maldonado a opposé le cercle à l'amibe pour définir le biomorphisme moderne, l'amibe était devenue plastiquement emblématique de ce dernier, car la simple opposition entre la courbe et la droite ne suffisait plus à déterminer l'abstraction moderniste. Par ailleurs, la correspondance entre le cercle symbolique et la forme organique du serpent-éclair chez les indiens Hopi a montré dans nos débats que les représentations archaïques sont conditionnées par le biomorphisme<sup>45</sup>. Si l'on devait rattacher le biomorphisme à un modèle géométrique aujourd'hui, c'est davantage dans le champ de la topologie qu'on pourrait le situer, car il s'agit d'une géométrie souple qui considère les objets comme des espaces non rigides et déformables sans rupture.

Nous finirons notre propos sur une analogie entre la notion de biomorphisme et la figure de la sphère associée à celle de la bulle, plutôt que sur celle du cercle associée à l'amibe ou au serpent-éclair.

En avant-propos de son ouvrage *Mondes animaux et monde humain*, von Uexküll comparait chaque « bestiole » qui peuple une prairie en fleurs à une bulle de savon ; « Aussitôt que nous entrons nous-mêmes dans cette bulle, l'entourage qui s'étendait jusque-là autour du sujet se transforme complètement. De nombreux caractères de la prairie multicolores disparaissent, d'autres se détachent de l'ensemble, de nouveaux rapports se créent. Un nouveau monde se forme dans chaque bulle<sup>46</sup> ».

Plus récemment, Peter Sloterdijk ouvre l'introduction de *Bulles*<sup>47</sup> sur une méditation à propos de la bulle de savon soufflée par un enfant, qui matérialise son souffle dans l'extériorité. Le

---

<sup>45</sup> Une phase essentielle du rituel de la danse du serpent chez les Hopi se déroule autour d'un cercle dans lequel sont regroupés les serpents.

<sup>46</sup> Jakob von Uexküll, *op. cit.*, p.15.

<sup>47</sup> Peter Sloterdijk, *Sphères 1 – Bulles. Microsphérologie* (1998), tome 1 de la trilogie *Sphères* (1998-2004), Paris, Pauvert, 2002, trad. O. Manonni.

Sloterdijk conteste l'idée que le moi est une substance unifiée, et se place sous le patronage de Bachelard. Les trois tomes entendent la sphère comme dimension constitutive de l'expérience humaine, aussi bien sur le plan



philosophe allemand explore dans son ouvrage les liens entre l'intime et l'extime, et cette relation de partage entre les deux est également énoncée par Peter Briggs à propos de ses sculptures biomorphiques. On a vu également que Sylvie Pic ou Amélie De Beaufort se réfèrent aux géométries non euclidiennes et aux surfaces topologiques paradoxales où il n'y a pas de dedans/dehors ni de centre. La production biomorphique est alors liée à l'exploration concrète d'espaces hyperboliques qui associent étroitement la vie des formes aux formes du vivant.

Mais aujourd'hui, le biomorphisme s'étend aux attitudes et aux comportements. À ce propos, Sloterdijk constate qu'« Il y a autant de bulles que de raisonnements (et de raisons), et que le fond du problème n'est pas seulement de savoir comment chaque bulle se construit mais surtout de savoir comment plusieurs bulles se rencontrent et comment elles cohabitent. La théorie du tout n'est pas une théorie de la signification unique mais une théorie de l'agencement spatial de sens multiples<sup>48</sup> ».

Si le biomorphisme a coïncidé d'une part à un dépassement de la représentation réaliste du vivant, et d'autre part à un débordement du modèle géométrique euclidien, il s'inscrit surtout au début du XXI<sup>ème</sup> siècle dans un contexte qui tient compte d'enjeux sociopolitiques et écologiques plus larges. *Biomorphisme* semble poser la même question que Sloterdijk pour clore son ouvrage *Bulles* : « Où sommes-nous lorsque nous habitons dans le monstrueux ?<sup>49</sup> ».

Jean Arnaud, Amélie De Beaufort et Julien Bernard, avec la collaboration de David Romand et des participants aux séminaires de recherche et à l'exposition.

---

psychologique que cosmologique et politique. Chaque volume explore une forme sphérique privilégiée (la bulle, le globe, l'écume).

<sup>48</sup> Hervé Regnault, « Le concept de tout est une forme : la pensée spatiale de Peter Sloterdijk », *EspacesTemps.net*, Travaux, 2011/05/02. URL : <https://www.espacestems.net/articles/le-concept-de-tout-est-une-forme-la-pensee-spatiale-de-peter-sloterdijk/>

<sup>49</sup> L'écart avec la norme est à double sens, la frontière s'efface entre les monstres et les merveilles, Cf. C. Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.