



HAL
open science

D'après nature. Les représentations de l'apocalypse ?

Ariane-Esther Carmignac, Vincent Lecomte

► **To cite this version:**

Ariane-Esther Carmignac, Vincent Lecomte. D'après nature. Les représentations de l'apocalypse ?. Hermann. L'art et les formes de la nature, Hermann, 2023, 979 1 0370 3141 9. hal-04522634

HAL Id: hal-04522634

<https://hal.science/hal-04522634>

Submitted on 26 Mar 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'après nature. Les représentations de l'apocalypse ? Ariane Carmignac & Vincent Lecomte, 2023

contexte : Ariane Carmignac & Vincent Lecomte, « D'après nature. Les représentations de l'apocalypse ? » in *L'art et les formes de la nature*, Rodolphe Olcèse et Vincent Deville dir., Paris, Hermann, 2023.

En exergue à son ouvrage *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*¹, Timothy Morton reprend les mots de Percy Bysshe Shelley : « D'une Puissance invisible l'ombre imposante Flotte²... » Mais il ne s'agit pas pour lui d'user de ce vers comme d'une épitaphe de plus à poser sur le tombeau d'un monde. Selon Morton, les « hyperobjets » sont des manifestations consécutives à l'activité humaine dépassant l'entendement (tels que les phénomènes radioactifs, les dérèglements climatiques ou la propagation à grande échelle des matières plastiques et de leurs composants). Ils sont omniprésents, disséminés, possèdent leur évolution et leur temporalité propres. Mais si l'humain est souvent désarmé face à ces hyperobjets, en est-il de même du reste du vivant ? L'observation du comportement de certains végétaux ou de certains animaux tend à montrer que le vivant peut s'adapter à des situations extrêmes, et certaines de ses réactions constituer un réservoir de ressources inédites. Si la science étudie de plus en plus scrupuleusement ces phénomènes, ses intérêts peuvent-ils se départir d'une dynamique dont elle est encore pour une large part complice et qui, depuis le Capitalocène, a conduit l'humanité à mettre en péril le vivant à une échelle démesurée ? L'art peut-il offrir une forme d'investigation davantage « désintéressée » et engagée dans un processus tant poétique que politique, voire économique ? Mais, sans nécessairement rejeter la science, ni en faire le procès, l'art qui ne cesse de dialoguer avec elle, qui prend en compte ses outils et ses procédés d'enquête, ne peut-il ouvrir l'horizon à une écoute plus attentive et moins logocentrée des réponses du vivant ? Par ailleurs, ne peut-on envisager que l'« œuvre » de la nature, l'in-formation qu'elle délivre en images, représente, à la fois et de façon concomitante, un modèle paradigmatique pour la science et, au-delà de la question de la beauté, une expérience esthétique ? Dans *Expérience et Nature*, John Dewey considère l'« "expérience" [comme] le socle commun et indifférencié à partir duquel l'existence se différencie, en acquérant les

1. Morton Timothy, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde* [2013], trad. Laurent Bury, Saint-Étienne, Cité du Design, 2018.

2. « D'une Puissance invisible l'ombre imposante
Flotte, quoique invisible, parmi nous, visitant
Ce monde divers d'une aile aussi inconstante
Que les vents de l'été glissant de fleur en fleur ;
Comme un rayon de lune tombant sur les pins des montagnes
Son regard inconstant visite
Chaque cœur et visage humain,
Comme les harmonies et les teintes du soir,
Les vastes nues dans la clarté stellaire,
Le souvenir d'une musique enfuie,
Toute grâce qui rend un objet cher,
Et cependant le rend plus cher encore par son mystère. »

Shelley Percy Bysshe, « Hymne à la Beauté intellectuelle », in *Poèmes*, édition bilingue, présentation, trad. et notes par Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 2006, p. 56.

formes qu'elle revêt sous l'effet de la vie sociale et du langage³ ». Nous sommes tentés ici de poursuivre : sous l'effet et dans l'urgence de l'adaptation à la phénoménologie des désastres. Dewey d'ajouter que l'art est à même de créer des objets qui nous permettent de mieux comprendre notre environnement, de le faire exister comme tel. À ce titre, la nature peut se révéler à la fois un objet et un élément de l'enquête. Alors, plus encore qu'une simple expérience esthétique, les formes qu'elle prend, et notamment ses réactions ne possèderaient-elles pas une fonction d'enseignement ?

L'art se révèle aussi bien une expression esthétique que scientifique, et, comme l'explique Jean-Michel Durafour⁴, ses méthodes de « mesure » et de « mise en image » peuvent s'avérer précieuses dans la documentation des phénomènes naturels autant qu'industriels ou plus largement technologiques. La création contemporaine peut devenir l'observatoire de la nature dans sa façon de s'accorder aux effets de l'action humaine, de s'adapter aux hyperobjets, et ainsi se faire le lieu privilégié où s'aiguise une nouvelle forme de sensibilité à des phénomènes de dérèglement. L'art, que nous pourrions nommer *d'après* nature, ne propose-t-il pas alors cette largeur de vue, cette *hyper-* et cette *pluri-*sensibilité capables de nous permettre, à partir de modèles vivants, de modifier voire de commencer à adapter nos représentations à un monde non pas posthumain, mais plutôt postapocalyptique ? Ceci impliquant une redéfinition de la place ou, plus encore, de la posture de l'homme au sein d'un écosystème mutant.

Nous allons donc nous intéresser à la façon dont des artistes, et singulièrement des photographes, ont capté et interrogé la réaction du vivant dans un premier temps à l'échelle d'un milieu, contribuant à redéfinir les notions de paysage et d'observation de la « nature », et dans un second temps à l'échelle de l'individu animal ou végétal (compris comme médium d'un message biologique réactif, soit résurgent soit mutant). Ainsi, en photographie, on pourrait distinguer *a priori* plusieurs postures face à l'environnement « post-apocalyptique ». La première consiste à rendre compte du site accidenté en observant de façon clinique les modifications subies, intégrées. Ce regard porté sur un paysage altéré peut amener à se poser la question de la définition des normes de la représentation paysagère, et à comprendre ces enquêtes de terrain comme des démarches s'inscrivant moins dans un constat ou une élégie que dans une approche menée dans un temps long. Nous aborderons notamment à ce titre le travail de Geoffroy Mathieu. D'autres approches de la nature, par exemple dans l'œuvre de Trent Parke, permettent de percer les apparences du déclin ou de la catastrophe pour créer, à partir d'un lieu, des formes de paraboles, elles-mêmes préludes à la question de l'éventuelle recréation de « paysages chimiques », *in vitro*, et de se demander si l'on ne pourrait pas trouver là le portrait possible, mais paradoxal, d'une nature à la fois reconfigurée et réconciliée.

Dans un second temps, une autre manière d'envisager cette nature est de tenter d'en percer le mystère biologique. C'est notamment ce que choisit de faire depuis plusieurs décennies Cornelia Hesse-Honegger en tirant le portrait d'insectes mutants exposés à des radiations de plus ou moins grande intensité, ou Masamichi Kagaya déposant sur un banc de reprographie des plantes qui dessinent d'elles-mêmes sur la surface sensible leurs silhouettes radioactives, ou encore Anaïs Tondeur qui dresse un herbier en forme de mise en abîme, laissant s'exprimer les végétaux irradiés. Ce qui pourrait réunir tous ces travaux, au-delà de leur désir d'éveiller d'autres consciences d'une catastrophe engagée, ne serait-

3. Dewey John, *Expérience et Nature* [1925], trad. et postface Joëlle Zask, Paris, Gallimard, 2012, p. 29.

4. Durafour Jean-Michel, *Tchernobylia. Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021, p. 137.

ce pas le fait qu'ils sont les réceptacles d'une nature résiliente, ou bien qu'ils révèlent, aussi et surtout, un possible autoportrait de l'humanité ?

I. Paysages reconfigurés

Deux cas vont nous intéresser dans un premier temps, résultant d'observations réalisées à des échelles variées. Ils jouent de la nature et de ses formes, ponctionnées ou prélevées graphiquement, ou recomposées dans une sorte de leçon d'anatomie des environnements contemporains. Ces deux séries – l'une réalisée par Geoffroy Mathieu en 2020, l'autre par Trent Parke en 2019 – permettent ainsi d'aborder la fabrique, la genèse et la recomposition à *volonté* du paysage : ce sont aussi là deux modalités envisagées d'aborder à travers celui-ci les formes de la nature, dans sa conception, sa déformation et le rêve de sa recomposition totale ou fractale – dans ce qu'on pourrait nommer les rêves de sa relève et de sa reprise. Si l'on évoquait plus haut l'apocalypse, c'est aussi en tant que cette dernière paraît *a priori* infuser la nature et ses formes ou, même, les constituer – avant même d'être cette pointe ultime depuis laquelle il nous semble parfois nous tenir, et d'où nous ne pouvons qu'en faire l'expérience impuissante et nostalgique, sans action ni perspective de redressement ou d'infléchissement du cours des possibles.

1. Troubles. Geoffroy Mathieu et *La mauvaise réputation* (2020)

Soit une série photographique, *La mauvaise réputation* de Geoffroy Mathieu (2020), qui se déploie en suivant le tracé d'un ruisseau pollué ; la « mauvaise réputation », c'est celle que traîne ou que charrie ce cours d'eau. On pourrait croire que le temps du paysage se vit là au présent, et que la photographie de genre paraît s'accommoder de la nature trouvée « telle quelle » au bord du chemin. Le photographe présente la série ainsi :

[...] il se déployait un espace de nature luxuriante inondé d'une lumière zénithale dans lequel les couleurs primaires des déchets, des plastiques et des objets hétéroclites, formaient avec la végétation un tableau paradoxal.

J'hésitais un temps à photographier cette beauté tragique de peur d'esthétiser à outrance le réel, ce dont se méfient à juste titre les processus de représentation documentaire. Porté par le désir de renouveler ma pratique, je décidais de considérer le ruisseau comme une entité digne d'égard et d'empathie à qui je devais respect et honnêteté (plutôt que comme un objet ou un phénomène à documenter).

Je choisis alors de photographier avec la même attention toutes ses beautés, sans distinction, celles dites propres ou naturelles et celles dites sales, c'est-à-dire en réalité non solubles dans le cycle du vivant. J'ai vu dans cette posture, le moyen d'être fidèle à mes émotions et ainsi peut-être de produire des images susceptibles de participer à la lutte que d'autres, citoyens, ont entreprises pour sa réhabilitation⁵.

En réalité, cette composition est également à envisager, par le souhait de l'auteur, comme l'image, plus

5. Voir le site Internet de l'artiste : <https://photorama-marseille.com/geoffroy-mathieu-la-mauvaise-reputation/>

générale, d'un temps déjà dépassé, la preuve d'un état antérieur. En effet, le récit au sein de l'ouvrage présente les images qui le constituent comme étant appelées à n'être que des souvenirs. Cette série est précédée d'un préambule, la retranscription *in extenso* d'un message issu d'un échange de courriers électroniques en date du 23 mai 2031 - à propos d'un manuscrit d'écofiction en cours de publication, l'un des correspondants donne en pièces jointes, comme des pièces à conviction, ou des témoignages d'un temps désormais révolu, la série réalisée par Geoffroy Mathieu :

Concernant les images, plutôt qu'un reportage classique, je joins à ce mail un travail un peu ancien du photographe Geoffroy Mathieu sur le ruisseau des Aygalades lui-même.

Ces images datent d'il y a un peu plus d'une décennie - elles ont été prises entre 2017 et 2020, donc bien avant le début de la Commune. Cela permet de se souvenir qu'il n'y a pas si longtemps, il n'était pas trop question de s'y baigner avec nos enfants, ni d'irriguer nos jardins. [...] Et il y a eu ensuite une telle pléthore d'images sur le « ruisseau retrouvé » (je crois qu'il y a eu un compte Insta qui s'appelait « Ayga porn »), qu'on a quasiment oublié à quoi il ressemblait avant⁶.

Ainsi, ce portrait d'un cours d'eau doublement révélé à ses riverains se fait aussi, par cet enchâssement des temps des récits, dystopie à rebours, et non dépourvue d'humour. Le constat d'une déchéance présente n'obère pas le destin, l'à-venir de ce paysage, qui semble ainsi porter dans l'attention même dont il est l'objet les signes de cet optimisme, préludes à sa future relève. Les marqueurs de la pollution sont traités comme les éléments d'une composition somme toute banale, propres à figurer les accessoires quelconques, et non pas *indignes*, d'un lieu ; ces reliefs sont saisis dans leur grâce paradoxale, et on les sent ainsi placés au niveau même des formes de la nature, leurs équivalents ou leurs répondants, leurs échos étonnamment égaux en dignité à être traités en vrais motifs, et à figurer eux aussi des états transitoires et éphémères. Cette qualité d'observation étendue à toute chose se présente ainsi moins comme la catastrophe entrevue sous les traits d'un argument désagréable (un cours d'eau pollué, détourné au profit d'une société privée, puis oublié, et même par endroits enterré) que comme la possibilité ouverte par sa redécouverte - comme si l'action du regard porté pouvait, à elle seule, par la représentation qu'elle se donne, déjà présider à une métamorphose des lieux.

2. Sublimation ? Trent Parke et *The Crimson Line* (2019)

Cette puissance de métamorphose des lieux se retrouve de manière exacerbée dans la rêverie que suscite la contemplation des nuages pourpres. *The Crimson Line* (2019), c'est l'industrie observée *pour et par* les motifs volatils qu'elle engendre. Trent Parke, dans cette série qui ne présente que de rares cheminées d'usine - pour ne privilégier que leurs rejets polluants, de lourdes fumées qui s'en échappent lentement, dans des séduisants camaïeux de rouges - ne cherche pas tant à tirer plus ou moins habilement profit de cette opération de *sublimation* des phénomènes, qu'à partir de cette production, ou plutôt de ces rejets industriels, pour en réaliser une forme (de) parabole. Les images composant cette série deviennent les compléments anachroniques d'un traité d'entomologie de John Ellis du XVIII^e siècle

6. *Ibid.*

consacré à la culture des cochenilles. Importées du Mexique, puis acclimatées à la Géorgie et à la Caroline du Sud, elles devinrent les grandes factrices de la couleur rouge, teinture naturelle retrouvée dans les produits manufacturés et alimentaires. Tirant parti de cette analogie formelle et de cette coïncidence des lieux, le photographe livre des études de nuages, qu'il place en regard des pages du traité de John Ellis ; ce n'est cependant pas une simple variation sur la couleur rouge qu'il réalise ; par le biais de l'appropriation du manuel de l'entomologiste, il se livre à un commentaire sur l'état du monde, que l'on pourrait dire par délégation. On tire la couleur des cochenilles après les avoir ébouillantées ; le photographe voit là, dans cette existence tronquée, et dans cette vie sans reste, la métaphore d'une exploitation et d'un épuisement du monde ; par cette analogie entre le rouge de la cochenille et le monde actuel, sans considération pour l'après, il tire l'idée de ces paysages industriels (réalisés aux alentours de son lieu de résidence à Adélaïde en Australie), presque abstraits, où le caractère sublime et néo-romantique vient puiser à même ses sources ambiguës et son plaisir trouble, et qui atteint là encore un motif héraclitéen, qui serait celui d'une dissolution ou d'une pulvérisation intégrale. Comme le note Yvon Le Scanff dans son étude du sublime dans la littérature, le « paysage romantique est fondamentalement apocalyptique parce qu'il s'intéresse aux états-limites du paysage (sa disparition et sa naissance) et d'autre part parce que le contemplateur romantique y cherche un sens et non plus seulement une sensation⁷ ». Il faut y voir comme l'énonce Victor Hugo « la nature trop loin⁸ », que le photographe se propose ironiquement d'herboriser ici, et tout près – trop près même –, dans une mise en équivalence (un rien emphatique, ou pour le moins très didactique, entre deux sortes d'exploitation, qui font se rejoindre microcosme et macrocosme – insectes d'un côté, devenir du monde de l'autre) où les formes de la nature ne sont plus que les traces, malgré leur beauté, d'une vie déjà passée ; ou plutôt, c'est le récit de la fin d'un monde dont le lecteur, nécessaire rejeton de l'humanité, se fait tout à la fois le récipiendaire involontaire et le contemplateur faussement innocent.

L'« apocalypse » est ici à entendre littéralement : un voile levé, une révélation. « La nature aime à se cacher », comme le dit, après Héraclite, Pierre Hadot dans son ouvrage *Le Voile d'Isis : essai sur l'idée de Nature*. Il nous faudrait alors envisager ces travaux artistiques comme des variations, certes, sur un *motif apocalyptique* – le paysage contemporain étant ce qu'il est, altéré par l'homme –, mais d'abord au sens premier du terme : « le visible est le caché⁹ » ; les formes de la nature vues par l'art, pour reprendre cette fois une expression de Jacques Rancière, ne seraient que la « visibilité déplacée d'un travail¹⁰ ». Peut-être ainsi pour les saisir faudrait-il les « dévoiler » par un truchement à chaque fois réinventé ; autrement dit, inventer les conditions de possibilité de leur apparition en repensant à chaque fois un dispositif pour les recueillir.

Apocalypse, donc, ou travail de révélation du donné qui vient cependant se doubler de façon faussement transparente au motif catastrophique qu'il porte ; en effet, les formes de la nature que nous envisageons sont d'emblée le résultat d'une décomposition, d'un saccage ou d'une transformation presque irrémédiables. Mais c'est vus en tant que formes *résiduelles* de la nature comprises ou reprises par l'art

7. Le Scanff Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

8. Guenin Hélène (dir.), *Sublime. Les Tremblements du monde*, cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 2016, p. 62.

9. Voir Bailly Jean-Christophe, *Le Visible est le caché*, Paris, Le Promeneur, 2009. Voir également Hadot Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.

10. Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

que les paysages à la « mauvaise réputation », pour reprendre l'expression de Geoffroy Mathieu, ou que les ciels de Trent Parke formés de lourds nuages pourpres donnent à comprendre l'incessante fabrique d'une nature dont on espère et déplore tour à tour le caractère artificiel. C'est peut-être plus sûrement pour affirmer l'inanité de cette vision manichéenne, où le paysage – et, partant, la nature – serai(en)t « naturels » ou « dénaturés ».

Comme le note Bruno Latour dans *Face à Gaïa*, « ni la nature ni la société ne peuvent entrer intactes dans l'Anthropocène, en attendant d'être tranquillement "réconciliées". Il se passe pour la Terre entière ce qui s'est passé, aux siècles précédents, pour le paysage : son artificialisation progressive rend la notion de "nature" aussi obsolète que celle de "wilderness"¹¹ ». Les séries photographiques de Geoffroy Mathieu et Trent Parke permettent de comprendre combien il s'agit de composer avec cet état des choses, et de saisir de manière intime, au cœur des formes de la nature, l'apocalypse qui paradoxalement les *maintient*. Ce qui nous intéresse encore, c'est le caractère de paradigme que revêtent ces séries d'images, arrêtées ou presque en mouvement(s), mais aussi de parabole, et leur nécessaire recours à des sortes de fictions (des narrations figurant en légende ou en contrepoint) à l'aune desquelles ces formes sont sans cesse saisies et révélées dans la puissance créatrice de leur réinvention.

Ces deux séries contemporaines, bien que très différentes peuvent aussi être comprises comme des manières de remonter le cours du temps présent ; des paraboles, donc, et qui, à partir d'un état de la nature, proposent une variation sur le thème de l'apocalypse pour en faire un terreau fécond et un terrain d'expérimentation. Envisagées comme les données éparses d'un futur à déchiffrer, comme les éléments d'un récit, comme les motifs d'une reconfiguration plastique, les formes de la nature ne sont pas réduites à leur seul état de symptômes, détachées de leur contexte ; s'y donne à voir une fabrique discrète où la part de ruine et la part de rêve se mêlent, où le constat de la dévastation et le désir de réparation s'allient dans une forme de re-création qui tire ses motifs de la vie même. Alors rien ne s'oppose terme à terme : il s'agit de faire avec l'étant donné, le déjà-là ; non pas y voir les soubresauts précurseurs d'une apocalypse inéluctable mais, peut-être, les tressaillements d'une forme de vie (la nature *naturée*) qui se cache et se révèle tour à tour, et dont le sens ne se livrerait qu'au prix d'un travail de la vision.

II. Témoignage (du) vivant

Le Capitalocène s'est accompagné depuis quelques décennies d'une rupture dans les représentations, réflexions et pratiques humaines, parmi lesquelles l'art occupe une place importante. Guillaume Logé emploie notamment le terme de « Renaissance sauvage¹² ». Dans ce mouvement, les êtres vivants constitueraient les agents d'un art d'un nouvel ordre offrant une ressource essentielle dans la prise en compte d'événements traumatiques à grande échelle et donnant lieu à des modes d'expression et de réactions originaux. Originaux non parce qu'ils se rattachent ou expriment une nature originelle, de

11. Latour Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

12. Logé Guillaume, *Renaissance sauvage. L'art de l'anthropocène*, Paris, PUF, 2019. Pour lui, « l'homme ne se comporte plus en maître et possesseur, imposant ses volontés à une nature passive et sans finalité. Il se met à l'écoute d'un nouveau partenaire : le monde qui l'entoure. »

l'ordre du fantasme, cette nature « historiquement constituée¹³ », pour reprendre les termes de Donna Haraway, mais plutôt parce qu'ils constituent des réponses inédites pour qui est désireux d'échapper au mieux à un anthropocentrisme complaisant. Dans ce contexte, des artistes interrogent ou prennent à témoin directement des êtres vivants.

La question qui se posera, d'œuvre en œuvre, d'individu en individu, qu'il s'agisse d'une plante ou d'un animal, est la suivante : comment le vivant répond-il aux conséquences de l'activité délétère des humains ? Et, de façon corollaire, peut-on voir dans les formes de la nature l'expression même de cette réponse ? Toutefois, il ne s'agit pas ici de personnifier la nature, encore moins de la déifier, mais bien au contraire de comprendre comment une échappée semble possible hors d'une certaine conscience égotique et eschatologique du monde.

1. Hesse-Honegger : le vivant informe

Cornelia Hesse-Honegger décrit ainsi les stigmates causés par la radioactivité sur l'anatomie des insectes qu'elle observe, mais également le sentiment que leur découverte lui inspire :

Je me suis sentie mal. Une punaise avait une patte gauche particulièrement raccourcie, d'autres avaient des antennes qui ressemblaient à des saucisses informes, et quelque chose de noir poussait à l'œil d'une autre encore¹⁴.

Couramment qualifiée d'illustratrice scientifique, cette fille d'un couple d'artistes n'est ni une scientifique ni une artiste, mais les deux. Les travaux de cette artiste du savoir se situent au-delà de la simple opposition entre science et art mais sont animés d'une dynamique investigatrice commune à ces deux champs - ceci valut d'ailleurs à l'artiste d'être longtemps doublement déconsidérée. Pour Hesse-Honegger, la peinture est une des formes de sa recherche¹⁵. L'artiste s'intéresse notamment à la génétique conçue comme art du vivant dans lequel l'esthétique fait figure de chemin d'accès à une prise de conscience. Dès la fin des années 1960, à l'institut zoologique de l'Université de Zurich avec le généticien Hans Bura, l'artiste commence à réaliser des « portraits » de mouches *Drosophila subobscura* ayant muté à la suite d'expériences consistant à leur faire ingérer une nourriture contaminée. Elle peint ensuite des mouches domestiques (*Musca domestica*) ayant connu des mutations dues à l'exposition aux rayons X. Hesse-Honegger s'intéresse surtout aux variations morphologiques des hétéroptères (essentiellement des punaises) vivant en prairie ou en forêt. C'est alors que l'artiste étudie plus particulièrement les lieux dans lesquels les insectes pourraient subir ces transformations. Elle songe à des lieux dans lesquels la radioactivité est importante, notamment ceux ayant subi les retombées liées à l'accident de Tchernobyl. Toutefois, l'accident de Tchernobyl, où elle ne pourra se rendre qu'en 1990, représente, du propre aveu de Hesse-Honegger, une rupture dans son parcours scientifique et artistique, rendant à ses yeux plus essentielles et plus utiles encore ses investigations. Il faut rappeler que la Suède

13. Cf., entre autres, Haraway Donna J., « Primatology is Politics by Other Means », in Bleier Ruth (dir.), *Feminist Approaches to Science*, New York, Pergamon Press, 1986.

14. Hesse-Honegger Cornelia citée dans Hugh Raffles, *Créatures de Tchernobyl, l'art de Cornelia Hesse-Honegger*, trad. Matthieu Dumont, Marseille, Wildproject, « Petite bibliothèque d'écologie populaire », 2022.

15. Hesse-Honegger Cornelia, *Heteroptera. Das Schöne und das Andere, oder Bilder einer mutieren Welt* [Hétéroptère. Le beau et l'autre, ou Images d'un monde mutant], Francfort-sur-le-Main, Zweitausendeins, 1998.

est le pays qui a annoncé en premier au monde l'existence de la catastrophe, obligeant l'URSS à se déclarer et par là à entamer un long cheminement vers une reconnaissance, mais aussi une déconstruction politique, qui a en quelque sorte amorcé ou précipité le démantèlement du régime. L'origine de cet enchaînement fatal est bel et bien à chercher du côté de l'expression naturelle d'un phénomène : la révélation de la radiation.

Hesse-Honegger se rend également à Three Mile Island en Pennsylvanie, où a eu lieu l'accident nucléaire de 1979, déclaré peu nuisible pour l'environnement à l'époque, ainsi qu'aux abords de diverses centrales européennes¹⁶. L'outil privilégié par Hesse-Honegger est le microscope binoculaire qui lui permet d'observer en détail des mutations parfois difficiles à repérer à l'œil nu. Ainsi, grâce à ces études, elle fait une découverte majeure : l'activité des centrales nucléaires – et même plus largement électriques – n'ayant subi ni accident ni dysfonctionnement, provoque toutes des transformations sur les hétéroptères. Ainsi, constate-t-elle, même les plus faibles rayonnements émis par ces entreprises causent des déformations, des cancers, et d'autres maladies¹⁷. Les êtres difformes acquièrent une singularité incitant à les envisager dans leur individualité. Ils deviennent les témoins d'une physique à l'œuvre. Si l'identification à ces êtres n'est pas vraiment ou partiellement envisageable, une forme d'empathie semble toutefois possible. Cependant, Hesse-Honegger observe une objectivité et une distance toutes scientifiques dans ses dessins, qui ont pour principal but de rendre compte d'une réalité morphologique. Les légendes qui les accompagnent viennent comme une caution supplémentaire. Sous les dessins on peut lire : « Insecte arlequin près de la centrale nucléaire de Three Mile Island [...] Le palpeur gauche n'a que quatre sections, elles sont perturbées et ont de nouvelles tailles. Le bouclier (au centre arrière) est plié et la forme jaune est asymétrique ». Ou encore : « Mouche scorpion, près de la centrale nucléaire Leibstadt [...]. Les ailes droites sont tordues et l'abdomen est déformé. » Toutefois, cette objectivité a tendance à rendre plus crédible et plus effrayante encore cette réalité. Dans ses écrits et interviews, par contre, l'artiste prend position, incitant à une prise de conscience aussi bien à l'échelle individuelle, celle de la condition des sujets difformes, que collective, celle du danger constaté, insidieux, encouru et souvent tu au niveau planétaire.

Dans un entretien, Hesse-Honegger n'hésite d'ailleurs pas à parler de « meurtre au premier degré¹⁸ ». Il faut préciser que les propos de l'artiste se fondent sur une étude au long cours s'appuyant sur des relevés précis : près de 30% des punaises observées aux abords des centrales européennes sont mutantes, contre 1 à 3% ailleurs. Pour l'artiste les insectes de laboratoire qu'elle observe et représente depuis la fin des années 1960 sont les « prototypes traduisant physiquement notre comportement destructeur et matérialisant l'avenir de la Nature¹⁹ ».

La scientifique Hesse-Honegger a aussi remarqué qu'à faible intensité équivalente, le rayonnement

16. L'accident de Three Mile Island est une fusion partielle du réacteur numéro 2 de la centrale nucléaire de Three Mile Island (TMI-2). Elle était située dans le comté de Dauphin, en Pennsylvanie, près de Harrisburg. Il s'agit de l'accident le plus important de l'histoire des centrales nucléaires commerciales américaines. Sur l'échelle internationale des événements nucléaires, qui compte sept points, il a reçu la note de cinq en tant qu'« accident aux conséquences plus importantes ». Une fuite de radiations a suivi le 28 mars 1979.

17. Les insectes sont atteints à la suite de l'ingestion des liquides et sucs radioactifs présents dans les plantes et ce n'est que la seconde voire troisième génération qui montre les premiers stigmates.

18. Entretien filmé pour Groundwork, mai 2020, en ligne, <https://www.groundworkgallery.com/artist/cornelia-hesse-honegger/>.

19. Hesse-Honegger Cornelia et Wallimann Peter, « Malformation of True Bugs (Heteroptera): a phenotype field study on the possible influence of artificial low-level radioactivity », *The Authors Chemistry & Biodiversity* Published by Wiley-VHCA AG, 2018, p. 500.

électromagnétique (rayonnement cosmique) est bien moins nocif que les radionucléides artificiels émis par l'homme, qui perturbent la morphogenèse. Le rayonnement stochastique dû aux activités humaines a, en effet, une incidence différente du rayonnement continu sur le corps des insectes, comme celui du soleil ou de l'environnement dit « naturel ». Car, pour ces rayonnements issus de l'activité humaine, la sévérité de l'effet est indépendante de la dose reçue. Même à faible dose, les conséquences de la radioactivité émise par une centrale en fonctionnement peuvent être importantes.

Si Hesse-Honegger construit son œuvre en archiviste, ce n'est pas seulement en compilant les preuves d'une activité humaine destructrice, c'est aussi, échappant à l'anthropocentrisme pour se placer du côté du sujet vivant, en se rendant attentive à une mémoire physique de l'événement hautement traumatique. Dessiner ou peindre c'est pour elle comprendre à même le corps l'« in-formation » que le vivant « transmet », à même ces corps irradiés qui continuent à vivre malgré la radiation. L'image de ces corps irradiés réconcilie l'organe non seulement avec l'existence mais aussi avec sa signifiante, qui s'exprime par la médiation du corps de l'artiste dessinant. Cette médiation n'existera plus chez la photographe Anaïs Tondeur, qui use d'un procédé réactif par lequel on peut voir à l'œuvre une sorte de double « transfection²⁰ » : celle de la radioactivité qui s'immisce dans la plante ou l'animal et celle exprimée par le sujet vivant sur la plaque sensible grâce à la radioactivité. Ce vivant devient alors lui-même, de manière transitoire, transfection entre la radioactivité et la plaque sensible et bien sûr notre œil. Par ailleurs, on peut dire qu'elle envisage les activités scientifiques comme une forme de création, et pas seulement comme une inspiration de sa pratique. Grâce aux sciences, l'action humaine a créé une nouvelle nature, l'a informée et, avant même d'en tirer une réflexion épistémologique et politique, l'artiste vient confirmer et presque actualiser une entreprise dans laquelle le vivant est partie prenante.

Cornelia Hesse-Honegger, mais également Masamichi Kagaya ou Anaïs Tondeur cherchent à même le vivant la révélation d'une catastrophe, pour une grande part invisible et invincible : le caractère d'invincibilité associé à celui d'invisibilité est non seulement cauchemardesque – lorsqu'on ne peut saisir une action funeste on la subit davantage –, mais aussi elle est plus sournoise et s'immisce plus facilement dans le vivant, quel qu'il soit.

2. Kagaya/Tondeur : la nature de la révélation

À l'aide de ce qu'il nomme des autoradiographies, Masamichi Kagaya révèle les conséquences des retombées radioactives consécutives à l'accident de Fukushima, en mars 2011, sur la flore, la faune et divers objets du quotidien. Pour ce faire, il met au point, avec le professeur en médecine Satoshi Mori, qui travaille notamment sur la contamination des végétaux, un dispositif de visualisation des radiations²¹. Cette collaboration a également permis des avancées dans le domaine de l'observation du phénomène de la radioactivité. En effet, si le niveau de radioactivité peut être mesuré avec précision, il était difficile d'observer la distribution des particules sur un corps vivant ou inerte. Le procédé de révélation, sorte de proto-photographie, produit donc des constellations de points blancs indiquant l'emplacement où se sont déposées les substances radioactives. L'objectif est d'obtenir une révélation de forme spectrale de

20. Pour reprendre le terme utilisé par Donna Haraway.

21. À partir d'un système de révélation développé en 1987 par Fuji et Kasei Optics.

ce que les Japonais nomment couramment « l'ennemi invisible ». Pour réaliser ces tirages la technique employée est rudimentaire : il suffit de placer le sujet à même une plaque sensible aux radiations, et d'en révéler la structure ionisée par un procédé qui permet de rendre visible les particules radioactives. Suivant l'intensité lumineuse, on peut également repérer la proportion de radioactivité absorbée par les êtres vivants. Le travail met en évidence la persistance d'une activité vivante dans des milieux doublement condamnés par l'homme : du fait de l'accident, mais aussi de l'interdiction ou de la restriction de leur fréquentation.

Comme chez Hesse-Honegger, l'œuvre-recherche a aussi servi à comparer des matières ayant subi un rayonnement cosmique « naturel » à d'autres contaminées par l'activité humaine²². Mais, pour Kagaya, il s'agissait de montrer la contamination des images et non d'en user comme d'outils de mesure²³. Son objectif est clairement politique, il voit ces autoradiographies comme un moyen de convaincre les jeunes générations qu'il faut se libérer de l'énergie nucléaire. Toutefois, l'aspect fascinant de ces nébuleuses scintillantes joue un rôle ambigu. D'une part, l'œuvre révèle l'omniprésence d'un radiation funeste, sournoise, irréductible, mais, d'autre part, elle semble, en l'esthétisant, rendre le phénomène séduisant, transformé en un objet précieux, et faire basculer sur un autre versant, au mieux cathartique, ce qui devrait au contraire rester sensible, sur le plan moral.

Anaïs Tondeur, elle, pratique le rayogramme. Ce procédé utilisé par Man Ray notamment consiste à photographier sans aucun recours à quelque appareil que ce soit. Tondeur, qui semble comme Kagaya proscrire toute médiation, place ses sujets à même les feuilles photosensibles. Elle relève ainsi l'empreinte non de la matière végétale, mais de son rayonnement. L'herbier auquel donne lieu ce travail est obtenu à partir de plantes cultivées par le biogénéticien slovaque Martin Hajduch dans la zone d'exclusion de Tchernobyl. L'artiste confie qu'elle a été marquée par l'empreinte que les objets et les êtres ont laissé sur les murs, au moment de l'explosion des bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, cette « ombre absolue, sorte d'écho sans source²⁴ » selon les termes de Jean-Christophe Bailly. Telles les photographies prises aux abords des sites accidentés, le papier qu'elle utilise est lui-même rongé par la radioactivité. Ce procédé est une double mise en abîme : de la révélation photographique d'une part, mais également de la photosensibilité à l'œuvre dans la croissance des plantes. Plus encore, la plante révèle ce que l'homme ne peut voir, et que le philosophe Michael Marder, qui est passé, enfant, non loin de Tchernobyl au moment de l'accident, nomme cette « troublante non-expérience²⁵ ». La plante, rappelle Marder, « n'a de cesse de recevoir, d'identifier et de transformer les rayons ultraviolets du soleil, ces radiations électromagnétiques, invisibles à nos yeux²⁶ », rendant photosensible un événement pour nous invisible et difficilement représentable : elle signifie. Et ce, à l'endroit-même où l'humain achoppe sur une fabrique de sens toujours impuissante. Le végétal, qui semble immobile en raison de son enracinement, devenant révélateur d'un enchaînement causal dans lequel l'humain n'est qu'un élément parmi d'autres, certes déclencheur mais transitif, se révèle moins inerte que l'humain lui-même dans la signification du

22. Les aliments furent surtout étudiés, afin de savoir s'ils étaient propres à la consommation.

23. L'artiste rappelle que la radiation, « nous pouvons tous constater qu'elle existe », mais ce type de contamination nous échappe radicalement.

24. Bailly Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2008, p. 14.

25. Marder Michael et Tondeur Anaïs, *The Chernobyl Herbarium, Fragments of an Exploded Consciousness*, Londres, Open Humanities Press, 2016, p. 28.

26. *Ibid.*, p. 30

phénomène. Cependant, l'art a cette faculté de se rendre complice de cette expression vivante.

Si Tondeur s'intéresse à ces végétaux, ce n'est pas seulement pour le témoignage rayographique qu'ils peuvent délivrer, mais également parce qu'ils ont développé une capacité d'adaptation étonnante. La biologiste et généticienne Katarína Klubiová²⁷ a notamment montré que la mutation de la structure protéinique du soja, consécutive à l'exposition à une forte radiation, lui a permis d'améliorer sa résistance aux métaux lourds. Le message délivré par ce végétal résonne donc comme une promesse pour le vivant en général. Tondeur et Marder, dans leur ouvrage *Tchernobyl Herbarium*, alternant rayogrammes, recueil de souvenirs et réflexions, veulent saisir l'insaisissable et l'inconcevable ; ils veulent trouver à même le végétal une autre conscience de l'événement, se rendre grâce à lui autrement sensible²⁸. Souffrir par d'autres vivants, c'est être autrement vivant.

Les images uniques de Tondeur, traces d'une énergie absorbée et réfléchie, n'expriment rien de tragique. Le trauma n'est que sensible, il a lieu au niveau du toucher – celui du contact de la radioactivité avec le vivant puis du vivant avec le support « photo-révéléateur » –, et pourtant il n'en est pas moins significatif. Pour Marder, qui ici s'inscrit dans les pas de botanistes comme Francis Hallé – mais propose aussi d'envisager par les plantes la possibilité d'une « post-métaphysique » – le végétal aide à penser²⁹. Les plantes, qui « traversent les événements sans les formuler en paroles³⁰ », possèdent des « articulations matérielles », des « lunules de bois jusqu'aux positions des branches », livrant des « témoignages physiques de l'histoire de leur poussée et de leur environnement. » Dans ses études et dans son ouvrage *La Pensée végétale*, Marder conçoit à la suite de Deleuze et Guattari une « sagesse des plantes³¹ », non cognitive, non idéale et non imagée. Il veut ramener la pensée humaine à ses « racines végétales³² ». La plante qui ne se réduit pas à l'espace de son corps mais est enracinée, implantée, qui établit une conversation avec son milieu y exprime une « intentionnalité non consciente³³ » ; elle représente un modèle pour se libérer d'une métaphysique occidentale qui conçoit le monde comme un support ou un produit.

L'œuvre de Tondeur est, pour le philosophe, la prolongation de cette sagesse, ou de cette narration végétale. En effet, les radiations semblent avoir rendu ce témoignage à la fois plus lisible encore, mais également plus précieux. Ces images, qui témoignent doublement de façon sensible et sensée, représentent une mémoire vive, c'est-à-dire saisie à vif, sans jugement. Cet « imagement » précède le trait et ce portrait est aussi bien un « pro-trait » qu'un dess(e)in. Le vivant spectral de Tondeur ou Kagaya, ou pourrait-on dire le spectre vivant, ne semble pas tant concurrencer la phénoménologie de

27. Klubiová Katarína, « Soybeans Grown in the Chernobyl Area Produce Fertile Seeds that Have Increased Heavy Metal Resistance and Modified Carbon Metabolism », Stanford, PLOS ONE, octobre 2012, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0048169>

28. Pour Marder, « la production de sens par les humains est nécessairement *a posteriori*, supplémentaire, surajoutée à ce que nous interprétons, même si, de notre point de vue, cela ressort comme étant la construction sémantique principale. »

29. Marder Michael, « What is Plant-Thinking ? », *Klesis Revue philosophique*, n° 25 : « Philosophies de la nature », 2013, p. 135.

30. Marder Michael, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press, 2013. Également paru en français : *La Pensée végétale. Une philosophie de la vie des plantes*, trad. Cassandre Gruyer, Paris, Les Presses du réel, 2021, p. 75 (notre traduction).

31. Marder Michael, « What is Plant-Thinking ? », *op. cit.*, p. 137 (notre traduction)..

32. Marder Michael, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, *op. cit.*, p. 225 (notre traduction).

33. *Ibid.*, p. 153.

l'hyperobjet nucléaire que saisir la conscience³⁴.

La formule de Paul Valéry selon laquelle l'arbre est « le temps rendu visible », loin de prendre ici un sens différent, se trouve acquérir, appliquée à la vie végétale dans son ensemble, plus de force encore. La plante, non seulement vit une temporalité qui, si nous pouvons la mesurer, échappe à notre ressenti, mais elle est investie d'une mémoire, produit un sens qui nous échappe et que l'art pourrait en partie saisir avec les outils qui sont les siens. L'activité artistique – et notamment la photographie qui rend visible *dans et par* le temps d'exposition – est aussi une œuvre de décentrement dans laquelle le vivant peut exprimer quelque chose du monde et rendre à sa manière celui-ci sensé.

« L'omnipotence depuis longtemps désirée d'une manière prométhéenne est effectivement devenue nôtre, même si ce n'est pas sous la forme espérée. Puisque nous possédons maintenant la puissance de nous entre-détruire, nous sommes les seigneurs de l'apocalypse. Nous sommes l'Infini³⁵. » De ces mots, que Günther Anders écrivait au mi-temps des années 1950 dans *L'Obsolescence de l'homme*, c'est l'expression « entre-détruire » qui retient l'attention, et dont le sens n'a rien d'évident ni d'univoque. Si la formule fait écho à la notion d'entre-soi, c'est-à-dire ici à la stricte société des hommes, elle a aussi le mérite de coller à la représentation anthropocentrée et normée que l'humain se fait du vivant. L'humanité peut mettre fin à un monde, celui des hommes ; les autres morts ne sont que des dommages collatéraux, des machines vivantes souvent perçues comme négligeables. Mais cet « entre » peut aussi se comprendre comme entre vivants et, en ce cas, l'humain serait à considérer comme une extrémité tragique, sorte de conscience incarnée de la nature « destinée » à purger l'ensemble du vivant des moins résistants, humains compris. Les travaux de Tondeur, dont la dimension scientifique n'est jamais ni exclue ni accessoire, montrent tous une nature se conformant à l'apocalypse, s'y adaptant autant qu'y réagissant et, de fait, répondant à l'hégémonie en apparence sans partage de l'humanité. Svetlana Alexievitch, qui a recueilli la parole des survivants de Pripjat et de ses environs, et s'est intéressée selon ses propres mots « aux sensations, aux sentiments des individus qui ont touché à l'inconnu », considère que « Tchernobyl est un mystère qu'il nous faut encore élucider » et que « c'est peut-être une tâche pour le XXI^e siècle³⁶. »

*

Le corpus d'artistes étudié produit des fictions qui ont toutes un rapport étroit et pluriel avec la fin aussi bien par leur caractère téléologique et parfois engagé qu'en vertu de l'inspiration qu'elles trouvent dans la question de la finitude. La fin est donc à comprendre comme incitation à penser mais aussi comme promesse ou déclenchement d'un (re)commencement. Dans l'introduction de *Tchernobyliana*, Jean-Michel Durafour écrit que « nous sommes condamnés par notre finitude à être des animaux

34. « Bypassing our consciousness, material witnessing has been incorporated into us, becoming a part of the flesh: the radiation accumulated in the thyroid gland, the elements of strontium that, imitating calcium, have bound themselves to the bones... Consciousness has been exploded not so much as an aftereffect of a violent shock but thanks to becoming superfluous. » (« Contournant notre conscience, le témoignage matériel s'est incorporé à nous, devenant une part de notre chair : la radiation accumulée dans la glande thyroïde, les éléments du strontium qui, en imitant le calcium, se sont déposés sur les os. La conscience a volé en éclats, pas tellement à cause des effets secondaires d'un choc violent, mais parce qu'elle est devenue superflue », Michael Marder et Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium, Fragments of an Exploded Consciousness*, op. cit., p. 24, notre traduction).

35. Anders Günther, *L'Obsolescence de l'homme, Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], trad. Christophe David, Paris, l'Encyclopédie des Nuisances-Ivréa, 2002, p. 266.

36. Alexievitch Svetlana, *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, trad. Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998, p. 25.

eschatologiques³⁷ ». Il semble que si d'autres formes du vivant ressentent d'une manière ou d'une autre la finitude - l'éthologie ne cesse de le montrer - la façon dont l'humain l'éprouve reste singulièrement tragique. Ce qui fait aussi, et surtout, la condition de l'humain ne se résume pas à la simple conscience de sa fin, mais plus largement à une conscience singulière qui emporte sa représentation du monde et ses actions sur celui-ci. Ce qu'enseignent les environnements et les individus vivants, dont les travaux des artistes que nous venons d'aborder se veulent les révélateurs, voire les ambassadeurs, c'est qu'il existe des modes d'être qui sont des expressions, qui révèlent des esthétiques, des manières de penser différemment le monde et l'action humaine. Et ces expériences esthétiques indiquent aussi des façons d'être nous permettant d'échapper à nous-mêmes. En effet, au-delà de l'œuvre d'archivage ou de simples taxinomies, ces séries mettant en scène ces témoins vivants, et l'attention que ces artistes proposent d'y porter offrent une réflexion particulière sur la catastrophe poussant à une forme originale d'introspection³⁸.

Le paradoxe, c'est que l'humain en tant qu'acteur agit une fin du monde, impossible et impensable. Impossible car le monde, en tant que vaste écosystème ou plurisystème écologique a la peau dure, et c'est ce que confirment les œuvres citées. Impensable, car comme sa finitude d'ailleurs, l'homme, emporté par une dynamique projective vitale, même lorsqu'il déploie les armes anti-biologiques les plus sophistiquées, ne peut se représenter la fin de ce qui, pour lui comme pour le reste du vivant, et malgré les pires scénarios, est toujours advenu, dans une logique événementielle non pas immuable, mais indéfiniment muable, ou mutante. Et cet impensable est peut-être ce qui le rapproche le plus du reste du vivant. Cette représentation d'une suite de finitudes actives peut conduire à deux conclusions aux conséquences diamétralement opposées : soit l'apocalypse est nécessaire pour libérer la Terre d'une humanité hautement nuisible, soit l'apocalypse est absurde et, par une dialectique dans laquelle l'expression d'autres vivants prend ou reprend place, elle représente un modèle, une esthétique opérante capable de penser le monde au-delà des simples projections et actions humaines.

L'accident industriel, ou de causalité humaine, met également en évidence quelque chose de notre miroitement. L'accident indique bel et bien le caractère aporétique de notre vision culturo-centrée de la nature. Par-là, l'accident rompt avec l'extravagance de notre fabrique d'images, des schèmes qui régissent notre rapport au monde. Alors plusieurs questions peuvent se poser : l'accident nous donne-t-il l'occasion de redevenir naturels ? Nous permet-il de nous apercevoir que la nature n'existe pas, ou qu'elle n'existe, comme la notion de vérité, que comme actrice d'une réflexion subjective, comme aide à penser en attendant mieux ? Et finalement n'avons-nous pas affaire à un retour de la nature dans ces œuvres qui laissent apparaître la réaction adaptative du vivant ? Le retour de la nature n'est-il pas à trouver au travers de ces réponses captées par les pratiques artistiques, révélées au sein d'un espace de création ouvert et attentif ? Là où la nature répond, là où elle résiste, y compris en nous, c'est-à-dire dans notre œuvre, nos choix, voire nos représentations-mêmes. Thoreau écrit : « Si je suis venu au monde, ce n'est pas pour le transformer en un lieu où il fasse bon vivre, mais pour y vivre. » Cette conception de la nature est autant une esthétique qu'une politique.

37. Durafour Jean-Michel, *Tchernobyliana. Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, op. cit., p. 10.

38. Ainsi, Durafour peut affirmer à juste titre qu'« à sa manière, Hesse-Honegger nous convie au divorce avec l'être humain qui se tient dans notre regard - et qui, à l'extrémité de la chaîne mécanique des causes agentes, est responsable de l'accident de Tchernobyl » *Ibid.*, p. 91.

Notices biographiques

Vincent Lecomte est chercheur, enseignant et artiste. Docteur en esthétique et sciences de l'art, il est membre associé d'[ECLLA](#) (Études du Contemporain en Littératures, Langues et Arts) et enseigne notamment au département Arts plastiques de l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Il est l'un des administrateurs du site [Animots](#) (CNRS/EHESS/Sorbonne) et participe au comité scientifique des revues [2i](#) (Braga) et [Captures](#) (Montréal). Ses travaux étudient, entre autres, les façons dont l'art convoque l'animal pour mettre en évidence d'autres consciences possibles du monde. Il a publié récemment [L'Art contemporain à l'épreuve de l'animal](#), chez L'Harmattan dans la collection « Ouverture philosophique ». Il est également [plasticien](#) et [compositeur](#). Il expose régulièrement en France et à l'étranger. Médaille d'or en composition électroacoustique, il réalise des pièces sonores diffusées en public, en radio ou intégrées à des œuvres plastiques.

Ariane Carmignac est Maître de conférences en Arts plastiques à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, membre de RIRRA 21 (Représenter, inventer la réalité, du Romantisme au XXI^e siècle). Spécialiste de photographie, elle mène ses recherches dans le domaine de l'art contemporain.