Arcadies altérées. Territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène

Matthieu Duperrex

▶ **To cite this version:**

Matthieu Duperrex. Arcadies altérées. Territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène. Art et histoire de l'art. Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2018. Français. NNT : 2018TOU20090 . tel-03466313v1

HAL Id: tel-03466313

https://hal.science/tel-03466313v1

Submitted on 5 Dec 2021 (v1), last revised 8 Dec 2021 (v2)

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.

Copyright

Matthieu Duperrex

Arcadies altérées

Territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène

À l'heure présente, la communauté scientifique des sciences de la Terre, dont les travaux permettent de définir cet âge de l'Anthropocène dans lequel nous prendrions désormais pied, se voit rejointe dans sa démarche par des intellectuels, des artistes, des architectes et/ou des activistes. Beaucoup se distinguent par leur intérêt pour l'expérience, par leur goût pour l'instrumentation, les unités de mesure, les observables, les données, les capteurs… En d'autres termes, ils font leur la nécessité de se doter d'un appareil sensible, quel qu'il soit, afin de requalifier la notion de nature. Un « art comme expérience » se présente alors en tant que connaissance par expérimentation d'une situation où l'ontologie de la relation à la nature est perturbée, *altérée* sinon bouleversée par l'intrusion de nouveaux êtres et par la modification conséquente de l'échelle de perception et d'action des humains. Du fait des distorsions d'échelles et de temporalités impliquées dans la notion d'Anthropocène, cette connaissance ne peut qu'être *enquête*. Enquête dessinant de nouveaux cosmogrammes… Si le paradigme d'un art d'investigation au sein d'écologies anthropisées prend consistance, alors il nous faudra tout réévaluer de notre approche esthétique et sensible des tremblements du monde…

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
délivré par l'Université de Toulouse - Jean Jaurès
Présentée et soutenue par
Matthieu Duperrex
le 7 décembre 2018

—

Arcadies altérées
Territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène

—

École doctorale et discipline :
Allph@ / Arts plastiques

Unités de recherche :
LLA-Créatis (EA 4152)
LRA (EA 7413)

Directeur: **Frédéric Guerrin**, professeur
Université Toulouse - Jean Jaurès
Codirecteur: **Daniel Estevez**, professeur
École nationale supérieure d'architecture de Toulouse

JURY
Nathalie Blanc, directrice de recherche au CNRS, 1ère classe
Laboratoire Dynamiques Sociales et Recomposition des Espaces
(Université Paris 8)
Sophie Houdart, Directrice de recherche au CNRS, 2ème classe
Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative
(Université Paris 10)
Olga Kisseleva, Maître de conférence HDR
Institut ACTE
(Université Paris 1 Panthéon Sorbonne)
Bruno Latour, professeur émérite
(Sciences Po)
Andrea Urlberger, Maître de conférence HDR
Laboratoire de recherche en architecture
(École nationale supérieure d'architecture de Toulouse)

J'ai de la gratitude pour les milieux enquêtés et pour tous ceux, nombreux, qui m'ont servi de guide, m'ont épaulé ou accompagné, et j'ai une pensée particulière aussi pour mes fantômes dont la présence est apaisante. Je remercie les bayous et ses hôtes, je remercie les berges de la rivière et ses sentinelles, je remercie le causse et ses magiciens, je remercie les torchères et le romarin, je remercie la communauté des enquêteurs auxquels m'attachent mille rets invisibles, et les écrits amis, et les nourritures du sentiment géographique. Que serais-je sans vous, compagnons ?
Je remercie l'enquêtrice de milieux qui marche au bord du rivage troué.

« L'homme lui-même est un milieu pour l'homme »
Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre,* 1905

Matthieu Duperrex

Arcadies altérées

Territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène

Avertissement regardant les illustrations. Il suffit au lecteur de recourir à un moteur de recherche pour afficher pléthore d'images relatives à une œuvre ou à une exposition que nous mentionnons. Nous avons donc choisi de ne produire que des images – plus de deux-cents – sur lesquelles nous disposions de droits d'utilisation et de publication. Lorsqu'une photographie est sans mention de droit, elle est de l'auteur, ce qui recouvre la très grande majorité des cas. Un répertoire chronologique des œuvres citées se trouve en fin de volume.

Cette publication utilise les polices de caractères Sabon Next [©Jean-François Porchez], Simplon [©Swiss Typefaces] et Faune [©Alice Savoie / Cnap].

Création graphique et mise en pages par Matthieu Duperrex | Imprimé à Rome en 50 exemplaires sur les presses numériques de www.pressup.it | Toulouse, septembre 2018

SOMMAIRE

9 Ouverture.
Une archéologie de l'Arcadie altérée

41 Introduction générale.
Habiter une zone métamorphique

77 Première partie.
L'artiste enquêteur, un nouveau paradigme ?
163 Deuxième partie.
Vers un romantisme recourbé

212 Troisième partie.
Intensifications 1. Habiter le crassier
353 Quatrième partie.
Intensifications 2. Sédimenter
435 Cinquième partie.
Intensifications 3. Contaminer

501 Conclusion.
Résister à la ligne de mort

523 Bibliographie générale
563 Index des artistes et commissaires d'art cités
571 Répertoire chronologique des œuvres et expositions citées
597 Table des matières

Ouverture. Une archéologie de l'Arcadie altérée

« Il n'y a point de fin en nos inquisitions ; nostre fin est en l'autre monde. »
Montaigne, *Les Essais*, III, XIII

1 • Giorgione, *La Tempesta,* 1508 environ.

Depuis une quinzaine de minutes à présent, le vol 1921 affrété par une compagnie *low cost* décrit sa courbe d'approche avant l'atterrissage, et les passagers du côté droit du fuselage peuvent voir depuis leur hublot le développement panoramique de la côte adriatique, les exploitations agricoles en lanières le long de l'Adige, le canal de la Brenta, la porte de Chioggia, les fins cordons littoraux qui protègent la lagune, les zones de pisciculture, les marais cramoisis et les chenaux ombilicaux, le dégradé du partage des eaux et des différentiels de profondeur et de salinité, le piqué rouge des premières îles conventuelles, les cheminées et les tankers de la raffinerie de pétrole de Porto Marghera et puis le trait outrageant du pont de chemin de fer construit en 1846 par les Autrichiens, laisse continentale que Mussolini fit doubler par un pont *autostrade*. La ville miraculeuse est toujours là, avec sa forme de poisson, qui ingurgite et rejette chaque jour de gros paquebots de croisière, en dépit de l'opposition des comités de sauvegarde (*No Grandi Navi !*). Dans la partie supérieure de la nageoire caudale, on devine au port de l'Arsenal les dragueuses et l'énorme barge jaune du pharaonique et controversé projet MOSE, pour *Modulo Sperimentale Elettromeccanico*, c'est-à-dire soixante-dix-huit barrières mobiles rétractables installées aux portes de l'Adriatique afin d'isoler la lagune et de la protéger des marées excédant le mètre. Puis c'est l'épaule ronde de Punta Sabbioni et la constellation des îles du nord, Mazzorbo, Burano et Torcello, et toutes celles qui se diluent dans les lacis marécageux où débouche un petit bras de la rivière Sile, l'autre remontant en canal plus à l'est jusqu'à la confluence du Piave. À l'aéroport Marco-Polo, de grandes sérigraphies murales, le long des tapis mécaniques, déplient théâtralement la scène urbaine dont la préservation est un enjeu mondial depuis la campagne internationale de sauvegarde de 1966 et le rappel régulier, de la part de l'Unesco, des menaces que fait peser le changement climatique sur les fleurons du patrimoine mondial. L'anticipation d'une catastrophe certaine renforce le caractère de décor Potemkine dans l'immersion duquel se complaisent avec ravissement quelque soixante-mille visiteurs journaliers, sentiment ambigu d'une conscience moderne dont la frénésie de passions nostalgiques est accrue par l'assurance déconcertante d'être partout chez soi, être-sans abri transcendantal (*transzendentale obdachlosigkeit*) selon l'expression phénoménologique de Georg Lukács. Les touristes de Venise « étalonnent son régime d'existence en tant que lieu du monde.[1] » L'artefact spatio-temporel de l'hyper-lieu mondialisé ouvre ses perspectives architecturales ensorcelantes sur l'écran du smartphone que tiennent à bout de perche

1. Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2017, p. 10.

extensible les passagers du vaporetto de la ligne 1, comme pour rappeler que le premier travelling de l'histoire du cinéma fut tourné ici en 1896 par un opérateur des frères Lumière. Métaphore de l'insidieux pacte de lecture de l'excursion patrimoniale : tout en sachant que le *moto ondoso* du trafic sur le Grand canal altère leurs fondations sur pieux, on admire, depuis ce point de vue privilégié de la régate populeuse, les palais de marbre en concurrence d'ors, de diamants et de poinçons versicolores, celui de la famille Vendramin, aujourd'hui le Casino de la ville, étant le premier à inaugurer le style Renaissance. Voici l'arrêt Accademia. Nous descendons pour un pèlerinage d'un autre ordre.

1. Lorsqu'arrive l'orage

La salle n°23 de la Galerie de l'Accademia à Venise abrite une œuvre aussi célèbre que sujette à débats interprétatifs, *La Tempête* de Giorgione, une petite huile sur toile (**fig. 1**). Selon l'historien de l'art Hans Belting, le tableau est « sans doute exécuté vers 1508[2] ». Le catalogue de l'institution muséale s'en tient pour sa part à 1507 ; les dates de 1503, 1506 voire 1509 sont aussi parfois défendues. On sait peu de choses de la vie de Giorgio ou Zorzi da Castelfranco, dit Giorgione (1478-1510) si ce n'est qu'il était raffiné, amateur de philosophie néo-aristotélicienne, bon joueur de luth et peintre génial, récipiendaire de tous les honneurs de sa ville (on lui confie ainsi l'ornement *a fresca* du Fondaco dei Tedeschi sur le Grand canal) bien que, selon Giorgio Vasari, ses contemporains déjà ne parvinssent pas à démêler la signification de sa peinture, ni à trancher si ses sujets étaient antiques ou modernes.[3]

La Tempesta illustre cette indécision. Les personnages qui y sont dépeints ne font référence à aucune scène de genre, mythologique ni biblique. Au bord d'un bras mort de rivière, à moins que ce ne soit un chenal érodé, une Vénus allaitant un enfant, à moins que ce ne soit une bohémienne, et un soldat passant qui regarde ce sein découvert, à moins que ce ne soit un pâtre dont on ne verrait pas le troupeau. Cette confusion vient notamment du témoignage de Marcantonio Michiel qui a vu le tableau en 1530 chez Gabriel Vendramin, son premier propriétaire et sans doute commanditaire : « *El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana e soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco* » (Le paysage sur toile avec l'orage, et avec une gitane et un soldat, qui est de la main de Zorzi da Castelfranco, *i.e.* Giorgione). L'inventaire après décès de 1569 continue d'identifier la

2. Hans Belting, « Esilio in Arcadia: una nuova lettura della tempesta di Giorgione », *in* Gennaro Toscano et Francesco Valcanover [éd.], *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Studi di Arte Veneta, vol. 6, Instituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venise, 2004, p. 369-393.

3. Cf. Giorgio Vasari, *Vies d'artistes*, traduit par Gérard Luciani, Gallimard, coll. « Folio bilingue », Paris, 2002.

2 • Giorgione, *La Tempesta* [détail], 1508 environ.

femme comme « une gitane » mais qualifie cette fois le personnage masculin de « berger ».

Voilà pour les humains, dont la place est d'ailleurs très circonscrite dans l'économie générale de la toile. En second plan figurent des ruines, et notamment deux colonnes de marbre tronquées sur leur stylobate. Il y a en fond de cette pastorale une ville médiévale déserte avec de hautes cheminées vénitiennes et ce qui semble être une basilique byzantine avec coupole. Certaines tours ont une décoration de couleur au-dessus de leur porte, peinture ou blason, le motif est peu distinct, voire allusif. Le ciel s'emplit de nuages noirs. Ce n'est pas encore une tempête mais déjà un orage, la traduction commune du titre de l'œuvre est impropre : *tempesta* se traduit en effet par « orage ». Les saules, les aulnes noirs et les frênes ploient légèrement de leurs ramures vertes sous le vent. L'eau est un miroir d'encre, le bleu sombre domine. Et sur le toit de la plus haute tour, à l'extrémité droite du pont de bois, une tache laiteuse légèrement cendrée qui équilibre la brisure de l'éclair au sulfure jaune d'arsenic. Qu'est-ce ? On s'approche pour mieux voir. C'est un échassier, un grand héron, prédateur des rivières et des étangs, curieusement perché (**fig. 2**). Peut-être incarne-t-il le blason de cette cité muette qui attend l'orage ? Peut-être annonce-t-il quelque festivité païenne ? Le spectateur du XXIe siècle que je suis ne peut s'empêcher en tout cas de penser que cet oiseau pêcheur est intimement lié aux humains qui composent avec lui une fragile Arcadie, une communauté précaire qui semble s'abriter dans une parenthèse du temps, entre la ruine des anciens fastes et la catastrophe annoncée par l'éclair. On entend tonner, car c'est certain que le fond du ciel gronde ! Quelque chose se passe lorsque rien ne se passe, entre le n'être-plus et le n'être-pas-encore.

L'œuvre fascine et captive, elle aimante le spectateur et les tableaux de Giovanni et Jacopo Bellini qui sont autour dans la salle d'exposition souffrent hélas de la comparaison. Ces modelés, cette densité des teintes foncées, cette perspective atmosphérique – sans doute héritée de la famille Van Eyck, comme la technique à l'huile – qui décolore et trouble les objets éloignés, cette construction du motif par la couleur et non par le dessin, cette unité synthétique du paysage… Et puis évidemment, cette scène, si singulière et mystérieuse qu'on a pu présenter ce tableau comme étant le premier « non-sujet[4] », voire « anti-sujet[5] » de l'histoire de la peinture… Autour de cette *Tempesta*, les historiens de l'art s'épuisent en conjectures et en joutes venimeuses depuis les années 1930 (le gouvernement italien acquiert le tableau en 1932) et lorsque l'un pense avoir enfin réuni toutes les pièces du puzzle, un autre s'empresse de démentir l'interprétation en y pointant un vice caché ou une contradiction. L'œuvre d'art comme totalité se manque toujours par un endroit et, de façon assez systématique, l'émotion esthétique est la première à souffrir de la négligence sensible des spécialistes, qui empruntent généralement deux voies, celle de l'analyse iconographique à partir des sources littéraires plausibles et celle des « symptômes culturels » repérables dans l'environnement visuel de l'artiste.

Quant aux sources littéraires plus que probables, selon Hans Belting, le roman poétique du napolitain Jacopo Sannazaro, *L'Arcadie*, circulait sous le manteau à Venise avant même sa publication en 1502.[6] Il met en scène Sincero, un jeune homme quittant la ville à la suite d'une peine de cœur inconsolable et adoptant la vie modeste des bergers dans une Arcadie davantage fantasmatique que celle de Virgile, chaque halte étant l'occasion de joutes poétiques, de fêtes païennes à la mode antique, de contemplations et de considérations nostalgiques sur un monde finissant. L'historien de l'art Paolo di Simone se fonde sur ce thème de l'exil de la cité chez Sannazaro pour convoquer un ensemble de sources visuelles sur « l'homme sauvage » en retrait de la corruption du monde.[7] Autre source littéraire convaincante[8], le très ésotérique *Hypnerotomachia Poliphili* (*Le songe de Poliphile*) attribué à Fancesco Colonna, imprimé dans la grande librairie vénitienne d'Aldo Manuzio en 1499, narre une scène où le jeune homme Poliphile surprend Vénus

4. Voir le très influent article de Creighton Gilbert, écrit avec la prétention d'en terminer avec la théorie iconologique de Panofsky : « On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures », *The Art Bulletin*, vol. 34, n°3, 1952, p. 202-216.

5. La thèse d'Elkins, remaniée dans son ouvrage *Why are our Pictures Puzzles?*, est que Giorgione éliminait intentionnellement du tableau toute clé de reconnaissance iconographique d'un sujet classique. Voir James Elkins, « On Monstrously Ambiguous Paintings », *History and Theory*, vol. 32, n°3, 1993, p. 227-247.

6. Hans Belting [2004], *op. cit.*

7. Cf. Paolo di Simone, « Entre l'Eden et l'Arcadie. À propos d'une source visuelle possible de La Tempête de Giorgione », traduit par Marie Grappasonni, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, vol. 38, 2016, p. 49-83.

allaitant Cupidon avec ses larmes. Ce dernier ouvrage est richement illustré de gravures de ruines (dont celle du temple de Vénus) et de nymphes aux fontaines dont le succès aurait même influencé l'art des jardins chez les Médicis.

Loin de mettre un terme au questionnement, la confusion des prises de rôles n'en est que plus grande, car si l'on y songe, Sincero n'est pas vraiment berger, à la différence des compagnons du poète dans les *Bucoliques*, mais un citadin qui en emprunte l'habit, et quant à Poliphile, il « rejoue » Mars désarmé par la beauté de Vénus. Pour Salvatore Settis, qui livre quelques arguments à l'encontre de ces interprétations humanistes, « le sujet caché » de la toile n'est rien moins qu'Adam et Ève sur terre, c'est-à-dire chassés du Paradis, l'éclair représentant la colère de Dieu.[9] D'autres lectures ont cru deviner chez l'enfant un Moïse ou un Dionysos, ce qui épaissit le mystère de cette maternité qui n'est pas celle de la Vierge, bien que le répertoire chrétien ne puisse être complètement évacué. Tout en se fondant sur une lecture de la quatrième églogue des *Bucoliques* de Virgile, Rudolf Schier défend par exemple la présence de réminiscences de la Vierge dans l'œuvre de Giorgione, concluant que « les spectateurs de la composition de Giorgione sont amenés à expérimenter ce que l'on peut appeler un second regard (*second sight*) à travers lequel, ainsi que le poète-berger du tableau, ils sont en mesure de découvrir dans le paysage pastoral de Virgile non seulement une mère nourrissant une progéniture païenne envoyée du ciel, mais les prémices de la Vierge Marie et de l'avènement du Messie.[10] » Hans Belting se prononce plutôt pour un flou volontaire : « La figure féminine, que nous ne pouvons associer ni à la terre-mère ni à une nymphe, constituait sans doute un néologisme suffisamment ambigu pour libérer le peintre de tout lien avec un texte poétique établi.[11] »

Il existe aussi des pistes plus symbolistes que narratives. Ainsi, les quatre éléments[12] ont dans *La Tempesta* une forte densité, qu'il s'agisse de l'étendue d'eau au bleu sombre, de la terre ravinée, des nuages emplissant l'air ou de la saillance de l'éclair qui les crève. Sur cette base, on peut aisément défendre une lecture lucrétienne, le poème du *De rerum*

8. Dans son catalogue raisonné, Jaynie Anderson fonde l'essentiel de son interprétation de *La Tempesta* sur cette œuvre. Cf. Jaynie Anderson, *Giorgione. Peintre de la « Briéveté poétique »*, traduit par Bernard Turle, Éditions de la Lagune, Paris, 1996.

9. Salvatore Settis, *L'Invention d'un tableau. « La Tempête » de Giorgione*, traduit par Olivier Christin, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1987.

10. Rudolf Schier, « Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral », *Renaissance Studies*, vol. 22, n°4, 2008, p. 506 [nous traduisons].

11. Hans Belting, *op. cit.*, p. 378.

12. Nadeije Laneyrie-Dagen livre une passionnante histoire de l'art de la Renaissance structurée en fonction des quatre éléments : *L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Flammarion, Paris, 2010.

natura ayant lui aussi une influence majeure sur l'art poétique de la fin du Quattrocento.[13] Ce qui est marquant alors, c'est l'apparente indifférence à l'orage, cette curieuse équanimité de tempérament face à l'adversité dont témoignent les personnages. Il y a justement là une vertu centrale de l'éthique de Lucrèce selon laquelle il faut se défaire des superstitions vis-à-vis des fureurs de la nature. Cette situation n'est pas sans rappeler *Le Festin des dieux* (1514), l'une des dernières toiles de Giovanni Bellini dont on sait qu'elle a subi des retouches de « modernisation » par le Titien : un ciel noir annonce l'orage, une nymphe (Lotis) adossée à un arbre semble surtout accablée par l'atmosphère humide et lourde et au premier plan est représenté ce même sol de plage érodée que l'on voit dans *La Tempesta*.

La métaphore psychique des humeurs de l'âme est à son tour bien fondée. Dans le septième chapitre de *L'Arcadie* de Jacopo Sannazaro, l'apparition en songe de la femme assise sous les arbres auprès d'une rivière personnifie la Terre-Mère : « *O madre universal, benigna terra* » (vers 13), qui n'est d'ailleurs pas sans analogie avec la *primum natura creatrix* de l'épicurisme lucrétien. Sannazaro mentionne même une atmosphère « orageuse et trouble » qui pèse sur le paysage, métaphore de l'état d'esprit du protagoniste : « *i di seren mi fur turbidi e foschi* » (vers 21). Le berger mélancolique sur le bord boueux du ruisseau pourrait implorer la terre : « *O terra, tu che puoi, terra, contentami: traghiotti il tristo corpo in le tue viscere* » (églogue VIII, vers 88-89).[14] L'enfant allaité n'est-il pas alors le berger à l'humeur saturnienne qui rêve que la nature le console et le nourrisse au sein ? Il faut assurément se défaire de l'idée naïve selon laquelle le lien du paysage à la subjectivité soit le privilège exclusif de l'art romantique. Quoiqu'il en soit, le pétrarquisme lyrique et son usage de la métaphore semblent l'emporter chez Giorgione et avec autrement plus de finesse et de discrétion sophistiquée que dans le *ut pictura poesis* de ses contemporains florentins, plus disposés au genre épique et à sa traduction par le mouvement, selon les préceptes d'Alberti.

Cependant, l'examen de la radiographie du tableau effectuée en 1939 (**fig. 3**) permet de dévoiler un repentir majeur qui n'a pas été sans poser des difficultés supplémentaires aux historiens de l'art : à la place de l'actuel berger, pieds dans l'eau jusqu'aux genoux, était assise une Vénus au bain, entièrement nue, le visage tourné aussi vers le spectateur. « On a pu dire de Giorgione qu'il était le premier peintre moderne parce qu'il ne dessinait pas avant de peindre mais créait le dessin en appliquant les couleurs.[15] »

13. Voir Stephen J. Campbell, « Giorgione's "Tempest," "Studiolo" Culture, and the Renaissance Lucretius », *Renaissance Quarterly*, vol. 56, n°2, 2003, p. 299-332.

14. Pour une démonstration brillante de ce rapprochement, voir Dan Lettieri, « Landscape and Lyricism in Giorgione's "Tempesta" », *Artibus et Historiae*, vol. 15, n°30, 1994, p. 55-70.

15. Frederic C. Lane, *Venise. Une république maritime*, traduit par Yannick

3 • Giorgione, *La Tempesta*, reconstitution d'après radiographie.

Si je m'enhardis à qualifier de Vénus ce premier personnage, c'est parce qu'avec les deux femmes, la composition s'éclaire aussitôt par le thème des « Deux Vénus » ou « Vénus jumelles » cher aux néoplatoniciens de la Renaissance tel que Marsile Ficin. Dans sa lecture du *Banquet* de Platon[16], Ficin distingue en effet la *Venus coelestis* (céleste) de la *Venus vulgaris* (naturelle) comme incarnant deux types d'amour et deux degrés de spiritualité : *De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere* (« [ces deux puissances en nous] sont donc deux Vénus, qui sont accompagnées de deux amours »). Chez Pic de la Mirandole, la première est la fille d'Uranus, la seconde de Saturne. Avec le trait malicieux qui le caractérise, Panofsky a fort bien résumé dans ses *Essais d'iconologie* les caractéristiques motrices de cette distinction pour la pensée humaniste et son expression poétique : « Tandis que l'art florentin est fondé sur le dessin, la fermeté plastique et la structure architectonique, l'art vénitien est fondé sur la couleur, l'atmosphère, la savoureuse pâte picturale et l'harmonie musicale. L'idéal florentin de la beauté a trouvé son expression exemplaire en des statues de David debout et fier, le vénitien en des tableaux de Vénus couchée.[17] »

Signalons au passage que dans la singulière Vénus endormie de la Gemäldegalerie de Dresde (1510) – peut-être le dernier tableau sorti de l'atelier de Giorgione et auquel

Bourdoiseau et Marie Yvonnet, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2004 [1ère éd. 1985], p. 295.

16. Le *Commentarium Marsilii Ficini florentini in Convivium Platonis, De Amore*, datant de 1469 et dont le succès fut immense à la Renaissance.

17. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1979, p. 221-222.

le jeune Titien aurait participé[18] –, figure au second plan du nu allongé la souche d'un arbre coupé (**fig. 4**). Cette opération de « jardinage » permet d'ouvrir le paysage, de distinguer le bocage en troisième plan et le lac qui figure encore derrière. Comment ne pas mettre ce détail en écho avec le pubis glabre de la Vénus ? Le tronc coupé n'est pas non plus sans évoquer les colonnes tronquées de *La Tempesta*, comme si était entamé en sa puissance de vie un même principe qui anime tant l'architecture que la nature. Quoi qu'il en soit, avant ce repentir la composition représentait sans doute les deux beautés de Ficin à travers les Vénus jumelles, l'une nue et symbolisant l'intellect cosmique et l'autre avec un fin vêtement, non pas séparée des éléments corporels mais incarnée en eux. Celle-ci est proche de la force naturelle et de la *Venus genitrix* de Lucrèce, elle enfante et donne vie aux formes.

Cette distinction apparaît sans équivoque dans un tableau du Titien, *L'Amour sacré et l'Amour profane* (1514). « En dépit de toute son originalité, écrit Panofsky, le tableau de Titien n'est pas sans liens avec les traditions antérieures, tant sur le plan de l'iconographie que de la composition. La Renaissance n'était pas sans savoir que Praxitèle avait sculpté deux célèbres statues de Vénus, l'une vêtue, l'autre nue, et que celle-ci, refusée par les habitants de Cos, était devenue l'orgueil de l'île de Cnide. C'est probablement sur la foi de ce renseignement que Mantegna fut prié de faire figurer "deux Vénus, l'une vêtue, l'autre nue" ("*Doi Veneri, una vestida, l'altra nuda*") dans son tableau *Le Royaume de Comus* où[*] une assemblée de divinités classiques jouit de la musique d'Orphée après avoir expulsé les indésirables.[20] »

Giorgione aurait-il ainsi renoncé, peinture faisant, à un thème bien identifié par la culture humaniste de son temps, entre les lectures de Ficin et de Pic de la Mirandole ? « C'est comme si le sujet d'un roman devait changer en remplaçant un chapitre », se décourage Creighton Gilbert.[21] Le « tableau-débat » entre deux principes moraux et/

18. Il est aujourd'hui acquis par l'étude aux rayons X que le Titien a ôté avec sa brosse un cupidon du tableau : autre brouillage volontaire des pistes iconologiques ? Il ne faut guère s'étonner des créations picturales à plusieurs mains, même pour de la peinture sur chevalet. À Venise, l'atelier ou *bottega* est une entreprise commerciale collective réunie autour d'un maître et comprenant parfois plus de cent apprentis comme c'était le cas chez les Bellini. On sait toutefois que Giorgione avait un atelier plus modeste. Sur la *bottega*, voir par exemple Frederic C. Lane, *op. cit.*, p. 291 sq & p. 588 sq.

*. Panofsky fait une légère imprécision. Il s'agit en fait du tableau *Le Parnasse*, consacré aux amours de Mars et Vénus, réalisé en 1497 pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue dont la pièce centrale sera *Le Règne de Comus*, peint par Lorenzo Costa aux alentours de 1510. Isabelle d'Este est justement la collectionneuse passionnée qui apprenant la mort de Giorgione par la peste en 1510 demande aussitôt par lettre à son agent vénitien, Taddeo Albano, d'acheter aux ayants droits une *Nuit* qu'elle désirait « plus que tout ». Cf. Jaynie Anderson, *op. cit.*, p. 17.

20. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 226.

21. Creighton Gilbert, *op. cit.*, p. 211.

4 • Giorgione, *Vénus endormie*, 1510.

ou théologiques aurait été immédiatement reconnu comme tel par l'intelligentsia vénitienne. Il n'est pas exclu que, une seule des Vénus jumelles restant dans la composition finale, son panthéon symbolique ne survive un peu en empruntant un chemin de traverse, le personnage masculin incarnant alors Mars, dont seule Vénus, selon la *Thébaïde* de Stace (livre III), peut attendrir le caractère destructeur. Chez Lucrèce aussi, Vénus pacifie l'univers et vainc Mars « par la blessure éternelle de l'amour.[22] »

Mais peut-être que Giorgione, plus prosaïquement, a simplement initialement peint la femme sur la gauche, avec le projet d'y associer les ruines et le personnage masculin, avant de la déplacer sur la droite, montrant par cette valse-hésitation que la volonté première était sans doute de produire un « pur » paysage, geste qui était déjà en soi révolutionnaire. Ernst Gombrich écrit dans son *Histoire de l'art* que « pour la première fois, semble-t-il, le paysage devant lequel évoluent les acteurs de l'image n'est

22. *De rerum natura*, I, 31-37 : « Car toi seule as le pouvoir de réjouir les mortels par une paix tranquille, puisqu'à ces farouches travaux c'est Mars, le puissant dieu des armes, qui préside. Et lui-même souvent vient chercher asile sur tes genoux, vaincu à son tour par la blessure éternelle de l'amour. Là, levant les yeux vers toi, sa nuque ronde rejetée en arrière sans jamais se rassasier il repaît d'amour ses regards avides, ô Déesse ; le corps renversé, il reste le souffle suspendu à tes lèvres. »

pas seulement un arrière-plan. Il est là, de plein droit, comme le vrai sujet de la peinture.[23] » Pour Gilbert, qui va plus loin, c'est même l'air seul, l'atmosphère dont il est avant tout question.[24] Sir Conway, qui focalise son essai sur l'approche paysagère de Giorgione considère que celui-ci se démarque dès ses premières œuvres de la manière artificielle dont Mantegna et Bellini « combinent » des éléments naturels dans leurs scènes de nature plutôt qu'ils ne donnent à contempler un paysage comme un tout.[25] La simple observation des *Trois Philosophes* de Vienne, du *Concert champêtre* du Louvre et de la *Vénus* de Dresde conforte ce jugement.

La place prise par la ville dans le paysage de *La Tempesta* n'a pu toutefois laisser les historiens indifférents et les interprétations les plus intéressantes de ce point de vue sont celles qui évoquent le contexte social et politique de la Cité des Doges. Le climat orageux sur un paysage vénitien éveille aussi des inquiétudes géopolitiques. Le tableau est sans doute peint, soulignons-le, dans le contexte périlleux de la quatrième guerre d'Italie (1508-1510), la ligue de Cambrai s'attaquant aux possessions de Terre Ferme de Venise, et ses mercenaires subissant une cuisante défaite lors de la bataille d'Agnadel (14 mai 1509). Bien que l'on puisse penser que le personnage masculin de *La Tempesta* est un jeune patricien adoptant une posture de berger, sa mise – culotte tailladée de petits crevés et braguette renforcée – rappelle surtout celle d'un soldat. Par ailleurs, on devine un lion de Saint Marc sur l'une des tours d'enceinte (**fig. 5**). Or, les villes de Terre Ferme de Venise avaient toutes un lion ailé peint sur les portes de leur enceinte urbaine.[26] Machiavel ironise sur ce point dans l'une de ses relations diplomatiques de

23. Ernst Hans Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, Londres, 1950, p. 240 [nous traduisons].

24. Creighton Gilbert, *op. cit.*, p. 217, affirme que le plus extraordinaire des dispositifs employés par Giorgione selon lui est que [nous traduisons] « l'air seul occupe le milieu de l'image, repoussant les figures de côté ou en fond ou en haut. Cette remarquable invention anti-quattrocento signifie qu'aucune figure ne domine ; au lieu de cela, l'environnement tout entier est le protagoniste ou le facteur central, un environnement qui forme l'unité de ces figures pourtant très isolées. Grâce à ce paradoxe, la teinte [*tone*] atmosphérique devient une tonalité [*tone*] figurative, et l'effet entêtant de l'image est accompli. Il était clairement important pour Giorgione que ce protagoniste central ne soit pas simplement de l'espace, mais plus positivement de l'air, car dans ses dernières œuvres que nous avons étudiées il emploie cette même procédure avec des nuances plus douces, alors que l'air ici devient plus dominant encore, sous la forme la plus "positive" que l'air puisse atteindre, c'est-à-dire comme tempête. Giorgione est ainsi un précurseur exemplaire d'un phénomène récurrent de la peinture occidentale que l'on peut appeler l'esthétique du vide [*æsthetic of emptiness*]. Elle semble surgir lorsqu'une fonction majeure de la peinture est de suggérer un sentiment qui ne peut être visualisé. »

25. William Martin Conway, *Giorgione, A New Study of his Art as a Landscape Painter*, E. Benn limited, Londres, 1929, p. 31.

26. Cf. Andrea Martignoni, « Des lions dans la ville. Triomphe et décadence de

5 • Giorgione, *La Tempesta* [détail], 1508 environ.

la guerre d'Italie : « Les Vénitiens, dans tous les lieux qu'ils conquièrent, font peindre un Saint Marc, qui, à la place du livre, tient entre ses pattes une épée. Il semblerait dès lors qu'ils aient pris conscience à leurs frais que, pour gouverner les États, l'amour des lettres et les livres ne suffisent pas.[27] » On a ainsi cru pouvoir établir que les personnages représentés par Giorgione témoignaient de la guerre de 1509, en tant que soldat patricien et pauvre réfugiée[28], et même, sur le fond d'une supposée présence du blason à quatre roues de la famille Carrare sur l'une des tours (**fig. 5**), que la ville n'était autre que Padoue en juillet 1509.[29] Ces interprétations sont cependant en contradic-

l'image de saint Marc dans la Terre Ferme [XVe-XVIe siècles] », *Memini. Travaux et documents*, n°13, 2009, p. 47-65.

27. Nicolas Machiavel, *Commissioni e legazioni, Commissione a Mantova e Verona, Machiavelli ai Dieci*, Vérone, le 7 décembre 1509.

28. Cf. Deborah Howard, « Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the context of the Cambrai wars », *Art History* vol. 8, n°3, 1985, p. 271-189.

29. Thèse de Paul H. D. Kaplan, « The storm of war: the padouan key to Giorgione's Tempesta », *Art History*, vol. 9, n°4, 1986, p. 405-27.

tion flagrante avec les plus récentes hypothèses de datation du tableau, en 1507 ou à la rigueur en 1508 mais pas après.

Reste que cette cité suffisamment irréelle pour avoir été aussi interprétée en Jérusalem[30], avec ses hautes cheminées, sa coupole, ses tours aux pignons aveuglés par une luminosité opalescente continue d'intriguer. L'atmosphère de l'orage rend la ville spectrale, livide et esseulée et les ruines qui la précèdent dans le plan de composition présentent un funeste signe avant-coureur d'une dégradation implacable. Giorgione semble rompre ici avec l'approche dualiste regardant la superposition des motifs de ruine antique et de modernité : « c'était, en effet, un des principes de la tradition historique de l'art vénitien après Jacopo Bellini, que de considérer les monuments antiques avec un certain détachement archéologique, tout en les figurant dans un décor "moderne" qui les faisait paraître encore plus éloignés.[31] » Ici, au contraire, la ruine paraît elle-même « moderne » ou récente (ses éléments architecturaux paraissent d'ailleurs moins antiques que médiévaux) alors que le *sfumato* rend les bâtiments distants de la cité intemporels et flottants, tandis que les plus proches, avec des berges enherbées et un lierre, semblent abandonnés.

Fait curieux pour achever cette synthèse de la fortune critique de *La Tempesta*, aucun commentateur n'a pris la peine de s'intéresser au héron sur la tour (**fig. 2**) si ce n'est, à notre connaissance, l'écrivain Marcelin Pleynet qui s'étonne à juste titre de l'incongruité de la situation de l'animal, perché droit dans le vent et sous l'éclair. Dès lors, « il ne serait pas logique de penser que l'artiste l'a posé à cet endroit uniquement pour marquer d'une tache blanche l'ensemble nuageux du haut de l'œuvre.[32] » Mais Pleynet ne convainc guère en se contentant de rappeler que dans certains poèmes licencieux de l'époque le héron est une métaphore de l'appétit sexuel.[33] On voit aussi chez Carpaccio, dans une huile sur toile de 1510 environ, le *Portrait d'un jeune chevalier*, un paysage de terre ferme avec en fond (**fig. 6**) un oiseau échassier nichant sur le toit de la tour de ronde d'un château menaçant ruine.[34] C'est sans doute une cigogne, avec dans son nid

30. C'est la thèse avancée par Rudolf Schier [2008], *op. cit.*, p. 506.

31. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études d'histoire de la philosophie de la nature, de la religion et de l'art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Paris, 1989, p. 343-344.

32. Marcelin Pleynet, *Giorgione et les deux Vénus. Plaisir à « La Tempête »*, Maeght éditeur, coll. « Chroniques anachroniques », Paris, 1991, p. 88.

33. Marcelin Pleynet, qui ne semble pas savoir comment coule une rivière [pour lui un « liquide paysage utérin »], voit « la femme et l'enfant attachés à la rive des habitations humaines » [p. 82] et salue en conséquence dans *La Tempesta* « son ordonnance formelle et fictionnelle, où la division des sexes et la reproduction de l'espèce [*sic*] exposent, dans l'éclair d'un signe, un espace de "dramatisation" sensuelle » [p. 100].

6 • Carpaccio, *Portrait d'un jeune chevalier* [détail], 1510.

trois petits, dont la silhouette inquiète est à elle-seule une métaphore de l'appréhension d'une catastrophe à venir. Dans le ciel, un faucon noir, instrument de chasse, s'en prend à une grue en fâcheuse posture. Un animal des plaines et des bois contre un animal des zones humides… Comme la cigogne chez Carpaccio, le héron de Giorgione symbolise sans doute le guet, l'attente inquiète du dénouement d'une histoire dont on est le spectateur impuissant. Mais cet échassier accomplit aussi un autre rôle, nous le comprendrons plus loin, celui d'émissaire de la lagune vénitienne.

On l'a dit, la diversité des interprétations décourage, tant les commentateurs s'efforcent de faire table rase des arguments adverses et surtout des différents apports contextuels qu'offre cette longue histoire iconologique. Curieusement, peu d'auteurs conviennent que *La Tempesta* puisse être intrinsèquement amphibologique, qu'elle ne puisse s'insérer dans une quelconque tradition justement parce qu'elle partage plusieurs signifiants à la fois et que, ce faisant, l'une de ses plus grandes novations est d'éviter l'hermétisme des rébus inextricables de l'*Hypnerotomachia Poliphili*… Panofsky saisit l'occasion de la critique de Creighton Gilbert pour concéder qu'il se trouve des cas où « certaine irrésolution d'un artiste quant à la représentation ou même à la nature de son thème peut être un indice d'excès, plutôt que de manque d'intérêt à l'égard du sujet.[35] »

34. Pour un commentaire de ce tableau, voir Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, coll. « Savoir », Paris, 1975, p. 61-66.

35. Erwin Panofsky, *op. cit.*, note 4 p. 32.

Federico Zeri verse pour sa part dans « l'anomalie sauvage » en évoquant « ce phénomène unique qu'est Giorgione, peintre des plus singuliers, qui a su faire la synthèse entre des formes rationnellement décrites et des thèmes tirés d'un humanisme enclin à l'occulte, au mystère et au logogriphe. Le rationalisme visuel pictural était toutefois parvenu à un tel degré de richesse technique et de métier qu'il pouvait se permettre d'accueillir dans sa thématique des traits culturels et mentaux de tous genres sans dévier pour autant.[36] » On ne saurait botter en touche avec plus d'élégance.

Si riches et proliférantes soient-elles, les lectures de *La Tempesta* n'en ont pas épuisé le sens et surtout la portée. Car il faudra bien rendre justice à cette Arcadie si singulière et hétérodoxe avant même que le genre ne prenne tout son essor dans l'histoire de la peinture ! J'y reviendrai, mais désire avant cela exposer ma propre grille d'analyse qui, tout en faisant place à la somme iconologique que je viens de résumer, intègre un nouveau paradigme que je crois éclairant, celui de l'histoire environnementale de la lagune vénitienne.

2. Inquiétude dans les paluds

Le sort de la ville de Torcello nous guidera. Cette île du nord de la lagune vénitienne s'est éteinte dans les fièvres, la boue, les marécages, asphyxiée derrière un rideau de roseaux. Elle a été totalement supplantée par l'archipel du Rialto, la Venise triomphante qui a beaucoup tenu à écrire sa légende, au point d'effacer l'histoire de cette cité de Torcello qui aurait pu être Venise, et qui fut même au haut Moyen Âge sa première concurrente. Or, revenir à l'histoire de Torcello et analyser les causes de son déclin, ainsi que le fait l'historienne Élisabeth Crouzet-Pavan dans son livre[37], c'est non seulement nous raccorder à la fragilité de l'écosystème lagunaire et aux préoccupations actuelles sur la menace de disparition à terme de Venise, mais encore comprendre l'instabilité organique de ce milieu, y compris au siècle de Giorgione.

À Torcello aujourd'hui, le bateau débarque quelques curieux ou amateurs de repas sous les tonnelles, trois restaurants assurant l'unique activité économique de l'île. Face au quai où accoste le vaporetto, des barènes érodées[38] sont en cours de restauration

36. Federico Zeri, *Renaissance et pseudo Renaissance*, traduit par Christian Paoloni, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, 2001 [1ère éd. 1985], p. 72.

37. Élisabeth Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello. Histoire d'une cité disparue*, Albin Michel, Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », Paris, 2017.

38. Les barènes ou lais sont des sols plans typiques des lagunes, périodiquement

7 • Une barène [ou lais] érodée par le *moto ondoso* face à Torcello, photographiée en juin 2017.

8 • Giorgione, *La Tempesta* [détail du sol], 1508 environ.

grâce à des financements européens (**fig. 7**). Il ne demeure plus grand chose, si ce n'est la basilique, de ce qui fut une cité médiévale importante qui comptait au moins une douzaine de grands édifices religieux. Tout s'est abîmé dans la lagune et les archéologues ont peu de traces à étudier en surface. Il n'y a pas de paysage de ruines ou si peu. Sergio Bettini a bien montré l'étendue « des méthodes caractéristiques des constructeurs vénitiens au Moyen-Âge : réutiliser et intégrer dans des édifices neufs ce que l'on parvenait à transporter dans la lagune, et ce qui méritait d'être sauvé des constructions anciennes, précédemment détruites ou démolies à cet effet.[39] »

Dans l'écosystème lagunaire protégé par les cordons littoraux sableux, les *lidi*, le travail des humains a rendu habitables les *barene*, ces îles constituées de dépôt alluvial et submergées à marée haute. Ce sont des migrants, des réfugiés fuyant le pouvoir des Lombards au VI^e^ siècle, qui se sont installés péniblement dans ce site, consolidant des berges avec des joncs tressés. Il y avait eu avant cela d'autres invasions, comme celle des Huns (453-454), qui firent de la lagune un abri provisoire, mais à la fin du VI^e^ siècle l'exode fut définitif et des populations se fixèrent au milieu des paluds des pêcheurs et des sauniers. Torcello est l'une des premières îles habitées et longtemps la plus peuplée. C'est à Torcello qu'on transféra nombre de reliques chrétiennes et selon toute vraisemblance l'île fut bien avant cela un établissement romain avant d'être abandonnée au

submergés par les marées hautes. Le mot *barena* vient du vénitien *baro* qui désigne une touffe d'herbe.

39. Sergio Bettini, *Venise. Naissance d'une ville*, traduit par Patricia Farazzi, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, 2006, p. 123.

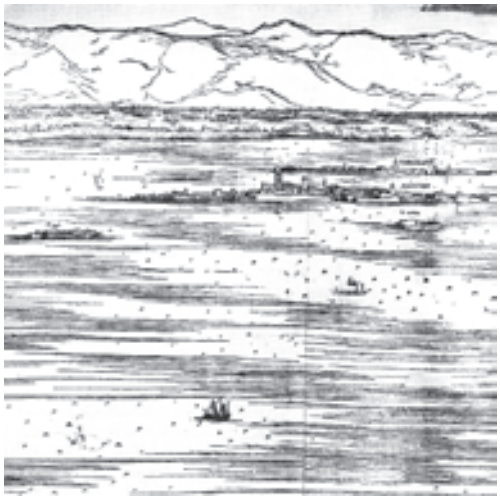
9 • La lagune vue depuis Torcello [juin 2017].

V^e siècle. Au VII^e siècle, la lagune est plantée de croix et d'édifices et Torcello domine un archipel composé des îles voisines de Burano et Mazzorbo.

Le milieu lagunaire bouge et se transforme constamment et l'occupation humaine a considérablement accru certaines variables tout en échouant à maîtriser d'autres facteurs. Le mouvement de tassement du sol, de subsidence de la lagune, nécessite des apports alluvionnaires fluviaux pour être compensé. Mais les marées de l'Adriatique qui pénètrent les graus[40] complètent par des sables et limons le matériau sédimentaire, au point de risquer l'ensablement des chenaux et ports. Aussi a-t-on énormément recouru au dragage et curage pour extraire les sédiments. Si cela a favorisé la poldérisation des barènes et la consolidation des îlots du Rialto par palification (**fig. 11**), ces opérations, comme celles de protection des *lidi* contre la submersion des tempêtes[41], engloutirent beaucoup de fonds publics et ce, très régulièrement, sous l'autorité de commissions de Sages qui rémunéraient leurs propres ingénieurs. Dès le X^e siècle, il y eut des tentatives

40. Un grau est une porte naturelle dans le cordon littoral, faisant communiquer les eaux de la mer et les eaux intérieures.

41. Cf. Élisabeth Crouzet-Pavan, « Une histoire du risque : Venise et les périls de mer », *in* Michael Matheus, Gabriella Piccinni, Giuliano Pinto et Gian



10 • Jacopo de' Barbari, *Grande Pianta Prospettica di Venezia* [détail : les îles du nord de la lagune], 1500, Musée Correr.

11 • Jacopo de' Barbari, *Grande Pianta Prospettica di Venezia* [détail : îlot de la Giudecca, consolidation par pylônes d'un sol boueux issu du dragage de la lagune], 1500, Musée Correr.

de diversion (sur le Piave notamment) et d'endiguement pour lutter contre l'alluvionnement. Mais l'exploitation des marais salés attisait aussi les appétits économiques de Venise. On voit dans le tableau intitulé *La chasse sur la Lagune* de Carpaccio (**fig. 12**) non seulement des barènes mais des clôtures de roseaux installées pour retenir le poisson durant ses vagues migratoires. La pisciculture et la pêche étaient intensives au risque d'épuiser l'écosystème des eaux saumâtres.

Lorsque Jacopo de' Barbari exécute en 1500 sa remarquable *Vue perspective* (**fig. 10 & 11**), toutes les forces de la Vénétie ont convergé pour réaliser le miracle vénitien, une cité dense et achevée dans sa forme telle que nous la connaissons aujourd'hui, comme si ce plan, si bien accordé au discours idéologique de la Sérénissime, avait figé sa représentation. Il est instructif dès lors d'y décrypter le sort des marges lagunaires : « Jacopo de Barbari figure le circuit des eaux comme certaines des terres qui, autour de Rialto, forment le monde lagunaire. Mais la cité vénitienne, par l'ampleur de son développement, par sa position centrale, domine incontestablement et constitue un véritable pôle pour le regard et l'attention. Les divers îlots qui sont rappelés ne valent que comme de modestes satellites de l'imposant ensemble vénitien.[42] »

Maria Varani [éd.], *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, Collana di studi e ricerche / Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo, vol. 12, Firenze University Press, Florence, 2010, p. 127-157.

42. Élisabeth Crouzet-Pavan, *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Albin Michel, Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », Paris, 2004, p. 42-43.

12 • Carpaccio, *La chasse sur la lagune* [détail], 1495.

C'est pourtant une dynamique de longue durée qui est tue. Que s'est-il passé pour Torcello ? Les canaux, les infrastructures (puits, ponts et rives) étaient un patrimoine commun de gestion collective pour les communes insulaires. La centralisation de la levée des taxes et contributions par l'administration vénitienne a toutefois pris l'avantage sur l'auto-organisation territoriale des communes et des lignages monastiques. Il faut y ajouter l'impéritie de Torcello elle-même qui bien que créant une inflation de charges administratives, délaisse le magistère de l'eau et recule devant l'ampleur des travaux d'urbanisme. De son côté, renouvelant la notion d'intérêt collectif dont elle devient l'interprète exclusif, octroyant des subventions à discrétion, la Cité des Doges élude le pouvoir communal et l'affaiblit. Cette opération s'achève pour ainsi dire dès le XII[e] siècle. Les forces contraires de l'érosion et de l'envasement vont avoir raison des canaux de navigation et des rives.

43. Giacomo Casanova rapporte un échange à l'opéra avec Madame de Pompadour : « Ma réponse un peu verte fit rire Madame de Pompadour, qui me demanda si j'étais vraiment de là-bas. – "D'où donc" – "de Venise." – "Venise, Madame,

13 • Canaux de Torcello [juin 2017].

Aussi, au XV^e^ siècle, alors que Venise est à l'apogée de sa puissance, l'île de Torcello est exsangue et meurt livrée aux fièvres et aux ruines. Alors que le temps s'arrête pour Venise, qui nie son déclin effectif dans une sorte de mythologique éternité, il poursuit en contrepoint son travail d'irrépressible érosion et d'oubli pour Torcello. Les historiens buttent sur cette apparente inconscience devant l'évidence du danger, cette négligence des Conseils de Torcello. Il semble qu'affectés par les déséquilibres croissants du milieu naturel, ces édiles aient été captivés par le mirage vénitien, son modèle et ses institutions aristocratiques, et qu'ils en oublièrent la spécificité de leur implantation au nord de la lagune. En d'autres termes, ils visaient un globe fantasmatique ou plutôt une île céleste[43] tout en perdant pied.

Il y a là quelque chose du diagnostic de *négligence* face à la catastrophe que

n'est pas là-bas ; elle est là-haut." On trouve cette réponse plus singulière que la première, et voilà toute la loge qui fait une consultation pour savoir si Venise était là-bas, ou là-haut. On trouva apparemment que j'avais raison, et on ne m'attaqua plus. » [*Histoire de ma vie*, Rencontre avec Louis XV].

pose Bruno Latour sur la Modernité[44], dont on voit qu'il n'a en fait rien de spécifique à l'époque moderne, et qui débouche sur l'abstraction du sol et la défaillance de la reconnaissance des attachements réels au milieu, un milieu lagunaire qui a son agentivité, qui bouge sans cesse entre subsidence des sols alluvionnaires et remontée temporaire des eaux marines, un milieu qui est difficile à maîtriser.

Le traité *Della laguna* de Marco Corner (1469), qui est considéré comme « le premier essai d'écohistoire »[45], décrit le paradis perdu d'une lagune originelle bien plus vaste et navigable autrefois, mais qui est peu à peu tombée dans la déréliction et les miasmes des marais. Corner prend à témoin des sites ayant disparu, des ruines abandonnées et des populations réfugiées « écologiques » d'un désastre qui a des coupables tout désignés : les cours d'eau douce qui se jettent dans la lagune. L'auteur adopte le ton de l'urgence et préconise une ingénierie de grande ampleur, à l'échelle du bassin hydrographique. S'il n'est pas immédiatement suivi dans ses recommandations, ce traité est la première expression claire des ambitions hydrauliques auxquelles peut désormais prétendre Venise. Car avec son empire sur les Terres Fermes et sa capacité de diligenter des travaux sur les fleuves bien en amont de leur embouchure sur la lagune, elle peut alors ménager des diversions sédimentaires, éviter l'ensablement et faciliter l'entretien des principaux réseaux de communication de la lagune centrale. Dans le premier tome de *La Méditerranée*, consacré à « la part du milieu », Braudel montre comment les bonifications (*ritratti*) en Terre Ferme – digues, prises d'eau, canaux, systèmes d'irrigation ou de drainage – sont l'objet de consortiums spéculatifs dans le patriciat vénitien, lequel organise de larges transferts d'argent urbain vers les campagnes. Les cités ne pouvant assumer la charge d'impôt de la République pour les travaux voyaient leurs terres saisies et vendues à l'encan par le biais d'une titrisation de la bonification (une découpe en vingt-quatre carats, comme la propriété d'un bateau : le *Stato da mar* transfère sa structure capitalistique sur la *Terra Firma*). Répandus dans toute la Méditerranée occidentale, « ces mouvements de bonification répondent aux exigences des villes. Leur population ne cessait de croître, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. D'urgents besoins de ravitaillement les obligeaient à développer autour d'elles les cultures, soit en les installant sur de nouveaux terrains, soit en pratiquant plus largement l'irrigation. D'où tant de querelles, mais également tant d'ententes fructueuses.[46] »

44. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2015.

45. Thomas Labbé, « Transformation des milieux naturels et conscience environnementale à la fin du Moyen Âge : une esthétique du paysage manquante ? », 135^e^ Congrès national des sociétés historiques et scientifiques : « Le Paysage rural au Moyen Âge », Éditions du CTHS, Neuchatel, 2012, p. 26.

46. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. 1: La part du milieu*, Armand Colin, coll. « Le livre de poche

Giorgione rencontre sans doute Léonard de Vinci en mars 1500 alors que ce dernier est recruté par la Sérénissime pour des travaux hydrauliques.[47] Si les critiques s'intéressent à l'influence qu'eurent les carnets de dessins du maître toscan sur le style du jeune peintre (le *sfumato* notamment), nous aurions aimé en savoir davantage sur ce projet hydraulique ! Le manuscrit du *Codex Leicester* (1508-1510) témoigne de la variété des expériences de Léonard en ce domaine. En relation avec un projet de canalisation, il s'intéresse par exemple aux mouvements créés par la confluence de deux courants, le plus puissant contraignant le cours mineur à déposer sa charge de sédiments. Il cherche aussi des moyens pour lutter contre l'érosion des berges ou pour endiguer le plus efficacement possible un fleuve, « la science de ces objets est d'une grande utilité, écrit-il, car elle enseigne comment infléchir les rivières et éviter les destructions des endroits qu'elles percutent.[48] »

Dès 1410 et durant deux siècles, des travaux de dérivation incessants s'efforcent de maîtriser la rivière Brenta, qui vont assurer une lagune vive et claire au sud, de Chioggia à Venise, tandis qu'en dépit d'efforts de canalisation et de diversion, très insuffisants au demeurant, la partie nord se comble des sédiments charriés par le Piave et le Sile, cours d'eau souvent torrentiels. Pour Torcello, il était trop tard : dès le XV^e^ siècle, la liquidation était consentie. Qui plus est, une rivière, le Dese, avait changé de cours au XIV^e^ siècle et son apport sédimentaire a accru la menace qui pesait sur les îles du nord. « Le nord des lagunes est peu à peu soumis aux effets délétères de cette invasion des marais, de ces eaux adoucies où les anophèles pouvaient prospérer. Il en résulte une véritable vague de mort. L'archipel de Costanziaca est le premier touché : dès le début du XV^e^ siècle, la vie y est balayée. Puis les îles d'Ammiana sont atteintes. La boue absorbe les anciennes pâtures, les vergers. Les campaniles croulent et un paysage de ruines subsiste seul au milieu des marais et des quelques taillis résiduels. Enfin vient le tour des îlots de Torcello, déjà ravagés par une dépression démographique ancienne et des difficultés économiques structurelles. La lagune paraît donc en ces décennies être devenue un lieu de la fragilité. Sans doute, l'avait-elle toujours été. Mais l'environnement se transforme et ces évolutions, établissent les sources avec une belle unanimité, minent des équilibres instables et accroissent la précarité.[49] »

Références », Paris, 2010 [1ère éd. 1949], p. 77.

47. Jaynie Anderson, *op. cit.*, p. 32.

48. Traduction *in* Carlo Pedretti [éd.], *Léonard de Vinci, le codex Leicester, l'art de la science. Musée du Luxembourg*, Digitug, Grézillé, 1997, p. 56.

49. Élisabeth Crouzet-Pavan, « Mythe et réalité de la crise d'un écosystème littoral : Venise et sa lagune à la fin du Moyen Âge », *in* Jean-Marie Martin [éd.], *Zones côtières littorales dans le monde méditerranéen au Moyen Âge : défense, peuplement, mise en valeur*, Castrum 7, École française de Rome, Rome, 2001, p. 99.

En 1580, l'île où dominent les friches et les ruines ne compte plus que vingt-huit feux.[50] De nombreux facteurs économiques expliquent à l'évidence le lent déclin de Torcello et l'emprise croissante de Venise non seulement sur l'espace lagunaire mais surtout sur la Terre Ferme transformée en hinterland au service du faste des grandes familles patriciennes et des ambitions extraordinaires de la cité insulaire dont la puissance économique s'était pourtant affadie tout au long du XV^e^ siècle.[51] « En un processus irréversible, le lent déclin de Torcello finit par créer les conditions "logiques" d'une forme d'autodestruction quand la communauté, pour approvisionner Venise et satisfaire à ses propres besoins, en vint à altérer ou à modifier son milieu de vie. Le monde perdu de Torcello n'est donc pas seulement un monde qui était habité par des hommes ; il est aussi le monde d'une nature engloutie dont rien, ou presque, ne subsiste aujourd'hui.[52] »

3. L'Arcadie altérée, naissance d'un motif

Revenons à Giorgione. Si je ne vois guère l'intérêt majeur d'ajouter à la longue théorie des identifications possibles des personnages humains du tableau de *la Tempesta* celles de Pénia et Poros, parents d'Amour[53] – sinon, comme nous l'avons vu, pour augmenter encore l'indécision identitaire dont ce trio de figures fait l'objet –, j'adhère en revanche à l'autre partie de la thèse de Regina Stefaniak qui insiste sur la représentation, à la fin du XV^e^ siècle, d'un âge d'or des possessions de Terre Ferme de Venise, qui sont sources de nouvelles richesses pour les patriciens de Venise.[54] Le premier propriétaire du tableau, Gabriel Vendramin (1484-1552), beau-frère de Taddeo Contarini (fin lettré et commanditaire des *Trois philosophes* de Giorgione), est le représentant d'une famille

50. Élisabeth Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello*, *op. cit.*, p. 455

51. Comme l'écrit Yves Renouard, l'esprit d'aventure et d'initiative d'antan ne trouve plus de relève dans l'aristocratie : « au XV^e^ siècle, les hommes d'affaires vénitiens, à l'apogée de leur richesse et de la puissance politique de leur ville, font construire les magnifiques palais qui bordent le Grand Canal, mais ils se résolvent de moins en moins à en quitter les salles luxueuses : ils se contentent souvent de confier des capitaux et de donner des ordres à des agents répartis par le monde et ils investissent en terre et en emprunts d'État une part importante de leur capital. » [Yves Renouard, *Les hommes d'affaires italiens du moyen âge*, Armand Colin, Paris, 1968, p. 304]

52. Élisabeth Crouzet-Pavan, *idem*, p. 325.

53. Dans le *Banquet* de Platon [203c-204a], Diotime soutient à Socrate qu'Eros, l'amour, est le fils de Poros [l'expédient, la ressource] et de Pénia [le dénuement, la pauvreté], ainsi le manque est-il au cœur du désir amoureux et en fait toute sa mystérieuse richesse…

54. Regina Stefaniak, « Of Founding Fathers and the Necessity of the Place: Giorgione's Tempesta », *Artibus et Historiae*, vol. 29, n°58, 2008, p. 121-55.

patricienne tardive de Venise, qui a fait commerce avec le Levant puis qui a investi beaucoup de ses capitaux, issus d'une lucrative entreprise de savons fondée au XIVe siècle, dans des domaines padouans et des bonifications de *Terra Firma*.

Comme nous l'avons vu, au XVe siècle, la Cité des Doges a consolidé et promu un discours unifié sur ses origines, sur le miracle de sa naissance dans la lutte épique des hommes pour un refuge sûr au péril constant de l'eau. *Questa città per volontà divina potiusquam humana è sta' edificata.* Ce mariage de la providence et de la menace dans la construction du récit vénitien a permis au pouvoir temporel des institutions aristocratiques de faire adhérer la population, ayant parfaitement intégré ce discours, à son coûteux régime de prévoyance et d'actions qui a considérablement modifié l'environnement lagunaire. En creux de ce récit, se scelle le destin de cités telles que Torcello, vouées à une déliquescence silencieuse et saturnienne, ce dont les ruines témoignaient dans tout le paysage nord de la lagune. Loin d'un retour à l'état primordial des marais que civilisèrent les humains sous la protection des reliques et des saints patrons, le paysage lagunaire démentait, pour les contemporains de Giorgione, le mythe d'une Venise *ab aeterno* par ce spectacle morbide d'une catastrophe que ni la vertu ni la fortune des Vénitiens ne parvinrent à conjurer.

Or, de même que le *Stato da Mar* avait dominé une « économie-monde »[55] tournée vers l'Orient tout en étant un agent écologique de la modification de la lagune, de même la conquête de la *Terra Firma* par les patriciens prenant l'habit de la noblesse agricole et apposant le lion de San Marco sur leurs possessions passait-elle par la bonification des terres. Après tout, Venise n'avait-elle pas inventé la comptabilité en partie double à la fin du XVe siècle ? Le sol comme l'eau pouvait se soumettre à ces jeux chiffrés de correspondance.

Les nécessités nouvelles de l'économie vénitienne appelaient un renouvellement du mythe de fondation. C'est ici qu'entre en jeu la culture humaniste vénitienne qui rayonne à partir des productions de l'imprimeur-libraire Aldo Manuzio[56] : l'*Hypnerotomachia Poliphili* attribué à Francesco Colonna (1499), les *Odes* d'Horace (1501), un recueil de Virgile (1501), *Gli Asolani* de Pietro Bembo (1505)… C'est à Venise aussi qu'est imprimée sans autorisation de l'auteur l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1502). Ces œuvres sont extraordinairement consonantes et participent d'une même *Weltanschauung*. Sur le modèle des *Bucoliques* de Virgile, la configuration intellectuelle de la culture patricienne met en place un mythe de l'Arcadie qui répond à l'idéalisation de la Terre Ferme. Et c'est ainsi très certainement le genre de l'églogue paysage peint, référant à Virgile, que l'on

55. Fernand Braudel, *La dynamique du capitalisme*, Arthaud, Paris, 1985.

56. Cf. Martin Lowry, *Le monde d'Alde Manuce. Imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, traduit par Sheila Moorey et François Dupuigrenet-Desrousilles, Promodis, coll. « Histoire du livre », Paris, 1989.

contemple chez Giorgione dans *Le concert champêtre* (1509) ou la *Vénus endormie* (1510), prenant place dans le décor idéalisé de la campagne de Castelfranco qui a inspiré *Gli Asolani* de Bembo.[57] Nombre de tableaux du Titien prolongeront ce motif avec, certes, un intérêt plus prononcé pour le sujet pictural et l'*historia* chère à Alberti.[58] « Une nouvelle nature vit secrètement dans le style de Titien », dira l'Arétin son contemporain.[59]

Mais, comme on l'a vu, *La Tempête* résiste à cette assimilation. Elle est à la fois la tributaire et l'expression de l'Arcadie élaborée depuis cette tradition antiquisante que partagent de nobles lignées vénitiennes en quête d'un nouveau lustre symbolique, et à la fois un démenti de l'âge d'or[60] et des vaines projections hors de la situation contemporaine, avec toute la charge d'incertitude qu'enveloppe la considération des missions et des œuvres du temps présent.

Ainsi que Rudolf Schier le remarque, « un examen plus approfondi du territoire arcadien sous le pont révèle qu'en plus des caractéristiques bucoliques traditionnelles

57. Ainsi que l'écrit de façon éclairante Malraux, « le paysage de la *Vénus endormie*, même dans la partie repeinte par Titien, prolonge le nu comme une orchestration assourdie. Nous ne pourrions lui substituer le fond noir des *Vénus* de Cranach : le tableau est un fragment d'Arcadie. » [André Malraux, *La Métamorphose des dieux, II, L'Irréel*, in Œuvres complètes, *V, Écrits sur l'art, II*, édité par Henri Godard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, p. 513] Et plus loin : « les nus du *Concert champêtre* sont moins séparés de ceux de Raphaël par l'estompage de la ligne, que par leur éternelle Arcadie. Cet après-midi d'été qui, dans tant de tableaux, baigne la majesté de paysages de Paradis perdu – et que Venise, non Rome, a révélée au monde –, c'est la lumière de Vénus, d'une Vénus qui est aussi Danaé, Diane, Europe, Andromède, et tant d'autres figures [dont Ève], que nous ne distinguerions pas d'elle sans les sujets des tableaux. » [p. 605]

58. L'excellence de la peinture comme art libéral est chez Alberti solidaire de la valorisation d'un discours instruit sur les œuvres. Cf. *De Pictura*, III, 53 : « *Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuuabunt, quae laus praesertim in inuentione consistit.* » [« Et ils seront d'un grand secours ces lettrés qui fournissent à foison des connaissances sur quantité de choses pour bien organiser la composition de l'histoire représentée dont l'invention fait le principal mérite. »]

59. L'Arétin renouvelle plusieurs fois ce jugement dans sa correspondance : « *Mi dice Tiziano, nel cui stile [come ho detto altre volte] vive occulta la idea d'una nuova natura.* » [Lettre à Benedetto Cornaro, juin 1549]

60. C'est pourquoi je ne peux tout à fait suivre Regina Stefaniak lorsqu'elle écrit que, « contrairement aux aspirations territoriales toujours croissantes dont témoignaient les signes héraldiques, en particulier le martial *leone andante* vénitien, un ton pastoral offrait à la *terraferma* un âge d'or de paix, de justice et d'abondance : une suggestion d'intégrité territoriale préservée par Venise de l'invasion du nord. » [Regina Stefaniak, « Of Founding Fathers and the Necessity of the Place: Giorgione's Tempesta », *op. cit.*, p. 140, nous traduisons]

telles qu'une végétation luxuriante, une rivière et des retraites ombragées, ce lieu contient également plusieurs éléments que l'on n'associerait pas immédiatement à une scène pastorale. Le plus manifeste est une émergence rocheuse entourée de crevasses et ce qui ressemble à une zone marécageuse, juste en dessous de la base du stylobate.[61] » J'ajouterai que si l'étendue d'eau informe du premier plan n'a rien d'une claire fontaine, le cours d'eau du fond dont le bleu sombre réfléchit la nuée orageuse est loin d'être riant : il semble se tarir et étouffer ; une ouverture curieusement située en base de la tour à l'extrémité droite du pont, soit dangereuse soit inutile, laisse penser à un envasement. Si les berges négligées comprennent uniquement des graminées terrestres et curieusement pas de plantes vivaces ni palustres, les autres éléments de la ripisylve, pour autant qu'on puisse les reconnaître, sont des essences courantes en Vénétie : le frêne (*Fraxinus oxycarpa*), le chêne lombard (*Quercus cerris*), le saule blanc (*Salix alba*), l'orme champêtre (*Ulmus minor*)… Quant à l'arbuste de premier plan, ce peut tout aussi bien être un jeune saule qu'un aulne. Surtout, au lieu du noble hêtre au tronc lisse et clair (*Fagus*) cher à Virgile[62], la Vénus allaitant est sous l'ombrage d'un aulne glutineux (*Alnus glutinosa*), une essence imputrescible régulièrement utilisée pour les pilotis à Venise (à l'époque de Giorgione, il était interdit de couper des arbres dans la lagune). Son double tronc fait écho aux colonnes des ruines, lesquelles sont trop nettes de la moindre attaque de végétation pour être anciennes.

Se peut-il que *La Tempesta* invente un thème pictural, l'Arcadie, et en parasite sciemment le dispositif harmonique en même temps ? Quoiqu'on en pense, Giorgione est peut-être plus fidèle à la description de l'Arcadie de Virgile qu'il y paraît, lorsque l'hymne à l'enfant promis qui annonce l'âge d'or est teinté d'une considération des temps funestes se rééditant au caprice des Parques : « Mais des crimes d'hier resteront quelques traces : /On livre aux flots des nefs, on ceint de murs les places, /On inflige à la terre un sillon qui la fend. (…) Puis, le siècle affermi, quand l'homme en toi naîtra, /Nul pin sur l'eau n'ira faire au loin son commerce ; /On quittera les mers ; tout sol produira tout (…)[63] ». Comment la Venise qui bascule d'une domination contestée sur le commerce maritime à l'exploitation industrieuse de la Terre Ferme ne se reconnaîtrait-elle pas dans ces deux derniers vers ? Rappelons que chez Virgile, si la *poétique pastorale* est au service d'une suspension du temps dans l'espoir de restauration d'une époque rêvée, fondée sur l'harmonie d'une vie belle et conforme à la nature, elle vient aussi s'entrelacer à une *politique de la précarité*, les bergers étant contraints à l'exil du fait de l'expropriation de leurs terres par Rome, et Rome ne pouvant redevenir Rome, conforme à la

61. Rudolf Schier, « Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral », *op. cit.*, p. 489 [nous traduisons].

62. *Bucoliques*, 1, vers 1 : « Ô Tityre étendu sous l'ample toit du hêtre ».

63. *Bucoliques*, 4, vers 31-39.

paix et à la gloire de son nom, *Urbs* réconciliée avec son substrat mythique, que si elle a la sagesse de rouvrir l'horizon de possibilité de la communauté archaïque. *L'Énéide*, quinze ans plus tard, sera traversée par ce motif habilement construit sur le panégyrique rétro-prophétique, Anchise aux Enfers présentant à son fils Énée toute la lignée à venir des bâtisseurs de l'Empire romain jusqu'à Octave Auguste, contemporain de Virgile (et commanditaire de son œuvre).[64] Cette seconde navigation temporelle, empreinte d'inquiétude – ce tenaillement qui va au-delà de l'évocation mélancolique de l'Arcadie –, est absente de la plupart des traitements picturaux qui firent la fortune du thème alors que Giorgione semble nous y convier.

Au début du XVII^e^ siècle en effet, l'école romaine, influencée par Annibal Carrache (voir le paysage onirique de *La Fuite en Égypte*, 1603), insufflera son réalisme de la composition naturelle dans une image distante de l'âge d'or et « mille paysages composés vont bientôt répandre la souvenance mélancolique du pays perdu de toute harmonie.[65] » Le Guerchin le premier organise sa toile autour de l'inscription « Et in Arcadia Ego », ses bergers d'Arcadie étant rappelés au souvenir de la mort par le spectacle d'un crâne humain posé sur un muret. Les modifications de ce thème chez Poussin à la fin des années 1630 (**fig. 14**) sont sensibles. L'expression latine énigmatique est inscrite sur un tombeau que les bergers d'Arcadie décryptent et commentent, mais le sujet du *memento mori* qui dans une première version (dite de Chatsworth, vers 1630) était compensé par des personnages à la posture riante et suggestive, paraît embrayer ici une méditation philosophique sur la beauté éternelle dans la succession des âges de la vie. Alors que dans la première version le paysage était refermé sur l'allégorie de la tête de mort, sujet du tableau, dans la seconde une harmonie douce unit les hommes à la nature, et Poussin a pris soin d'y placer le haut fût clair du hêtre (*Fagus*) de Virgile. Le « ego » est cette fois-ci appuyé comme étant la marque de la libération poétique du peintre lui-même qu'incarnent les trois bergers de la patrie des poètes, accompagnés par une allégorie de la Beauté, symbolisant ainsi trois périodes d'accomplissement intellectuel et artistique. « L'Arcadie de Giorgione et de Titien est celle de la nudité souveraine, d'une souveraineté propre à l'homme divinisé. Faut-il penser que l'Arcadie, et sa Vénus céleste, sont plus florentines que vénitiennes ? L'Arcadie est-elle plus du côté de la forme (terme qui est la traduction du mot *eidôs*, idée) et du dessin que du côté de la couleur, et du sensible ? La science historique ne nous permet pas de dissocier les deux directions dans le cas de Poussin, peintre platonicien, sans aucun doute, en raison de son souci de la forme et de l'harmonie, mais aussi peintre de la nature chatoyante à la manière vénitienne.[66] »

64. Cf. *L'Énéide*, VI, vers 792-793 : « Par le divin César l'âge d'or renaîtra / Dont Saturne jadis au Latium fut roi. »

65. Yves Bonnefoy, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », Paris, 1994, p. 12.

14 • Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego* [deuxième version], 1640.

Cette voie platonicienne de l'image, Giorgione ne l'emprunte pas, on l'aura compris. Son Arcadie n'épouse pas la pureté formelle du mythe de refondation vénitien, ou plutôt Giorgione introduit dans le mythe sa falsification et son démenti par l'irruption d'un environnement acteur des destinées et qui, comme par une boucle de rétroaction, vient infléchir le cours des événements et poser à nouveaux frais la question de la communauté instituante. Quel monde édifier dans les ruines du passé et dans la menace de la catastrophe à venir ? Une attention finale au dispositif scénique[67] de *La Tempesta* nous permettra de vérifier la congruence dynamique des éléments d'interprétation que nous avons proposés jusqu'ici au fil de l'eau (**fig. 15**).

66. Jean-Louis Vieillard-Baron, *Et in Arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du beau*, Hermann, coll. « Philosophie », Paris, 2010, p. 51-52.

67. J'emploie ici à présent le vocabulaire de « modélisation de scène » proposé par Stéphane Lojkine pour l'analyse du roman lorsque la logique discursive est mise en échec et que l'efficacité scénique l'emporte sur l'efficacité narrative. Cela me semble particulièrement adapté à la situation offerte par *La Tempesta* de Giorgione en tant qu'églogue peinte. Voir Stéphane Lojkine, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Armand Colin, Paris, 2007.

15 • Structure du tableau de Giorgione, *La Tempesta*.

La **dimension géométrale** du plan dans l'espace assure la profondeur du tableau. Elle peut être scindée en trois lignes horizontales (*A*, *B*, *C*) :

- ayant en base la ligne du pont, nous avons en haut la ligne de déploiement de la ville et sa chape de plomb atmosphérique dominée par le soleil voilé et l'éclair (*A2*) ;

- le plan central, qui est l'espace restreint de la scène arcadienne, est structuré par le motif de la pastorale, avec au centre le cours d'eau (*B2*) ;

- le bas de la toile met en relation les sexes des personnages et le désordre sauvage des éléments (*C2*).

La **dimension symbolique** donne son titre à l'œuvre (« *El paesetto in tela cun la tempesta* »), elle est quasi performative et définit l'agentivité d'une nature agonistique, de l'orage, des feuillages sous le vent, de l'érosion et du marécage. C'est elle qui nous permet de réunir la Terre Ferme et la lagune vénitiennes sous le jour d'une inquiétude environnementale exacerbée. Elle se cristallise dans une représentation en deux triangles qui occupent la majeure partie du tableau et dessinent un sablier. Elle est principalement agencée selon une séquence lucrétienne (de haut en bas) air + feu / eau / terre / terre + eau.

La **dimension scopique**, médiane vis-à-vis des deux précédentes dimensions mais échappant à toute rationalisation définitive, est assurée par un cône optique (flèches rouges) qui lie sans réciprocité trois personnages visibles à quoi s'ajoute un hors-champ, objet du regard de la femme : l'artiste/le spectateur. Ainsi, ce que l'on voit et admire, ce sont trois êtres de la métamorphose, pas des figures ou des symboles assignés qui feraient signe ou citation vers autre chose qu'eux-mêmes. Ils appartiennent à l'instant suspendu, à la terre et à l'eau, au mélange des deux, à une nature interstitielle comme matrice du paysage à venir et détentrice ultime de son habitabilité.

Aucun élément iconologique n'a *in fine* été laissé de côté. Cette grille d'interprétation nous dispense du jeu à somme nulle des identifications strictes de personnages ; elle autorise cette recherche sans y placer la quintessence du sens de sorte qu'à vrai dire, l'on peut aussi se passer de savoir qui sont cette femme allaitant un nourrisson et ce berger-soldat. L'orage, l'éclair, lui, est réel, il est bien concret. Il est l'expression d'une sensibilité au monde environnant épurée de la médiation de l'*historia*. Chez Giorgione, « on est définitivement et vraiment sorti des voies médiévales, en dehors de la magie comme du respect de l'autorité qui fonde la révélation. Le monde n'apparaît plus comme un jeu

de symboles voilant une vérité, mais comme un vaste champ ouvert à toutes les problématiques et à tous les inventaires.[68] » L'inventaire est *inventio*, invention, laquelle fut accomplie par l'enquête de milieux, c'est-à-dire l'investigation plastique et poétique au sein des contextes politiques et environnementaux qui supportent la communauté vénitienne. Par-delà l'effondrement advenu et à venir, quelque chose de possible s'augure *ou bien* quelque chose perpétue sa puissance d'exister. C'est non-assignable et c'est les deux à la fois. Dans l'Arcadie altérée, la communauté est *latente*, une forme de société s'annonce mais l'on ne peut deviner lequel de ses membres équilibrera la relation pour ouvrir une durée à habiter, du berger ou du soldat, de la bohémienne ou de la Vénus, du héron ou de l'esprit de la lagune. Et quant à l'enfant, demanderez-vous ? Eh bien peut-être est-ce ce commencement de la communauté, la nécessité de créer une perspective résidentielle, un « oui » ou un *amor fati* dirait Nietzsche.

68. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1967, p. 339.

Introduction générale. Habiter une zone métamorphique

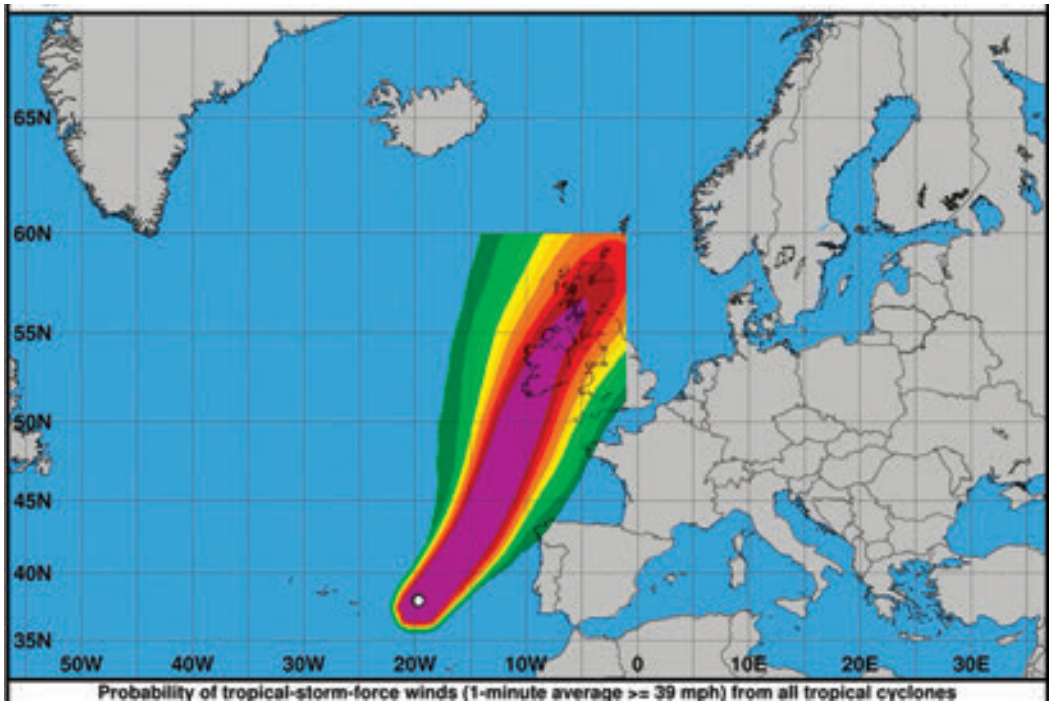
« Oui, et combien de fois un homme peut-il tourner la tête
En prétendant qu'il ne voit rien ?
La réponse, mon ami, est soufflée dans le vent,
La réponse est soufflée dans le vent. »
Bob Dylan, « Blowin' in the Wind », 1962

1. Choses entrevues depuis le Meghalayen

Mon travail aborde la question de l'Anthropocène sous l'angle esthétique. Je ne me déroberai pas, dans cette introduction, à l'usage qui veut que l'on définisse convenablement les termes de son champ d'étude. Mais j'aimerais au préalable relater deux anecdotes que je considère comme significatives dans mon parcours de thèse.

Le 17 octobre 2017, je participe à un colloque sur le bioart organisé par l'anthropologue Perig Pitrou au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris.[1] Au moment de la pause matinale, mes collègues et moi sortons de l'outre-cave feutrée de l'auditorium, prenons un café dans la salle de réception gothique aux lustres en cornes de cervidés, donnons une caresse machinale au lion empaillé puis remontons l'escalier hélicoïdal Renaissance pour causer à l'air libre de la rue des Archives. Le ciel est d'un jaune cireux, d'une ambiance lumineuse monochrome approchant l'effet des vieux éclairages publics au soufre, mais nous étions en plein jour ! Une forte odeur de feu de bois nous saisit aux narines. En personnes sinon convenablement informées, du moins assez concernées par les évènements climatiques, nous recoupons vite nos connaissances respectives pour élucider cette situation perceptive troublante. En Atlantique Nord, une tempête tropicale a évolué en ouragan. C'est la pleine saison. Au large de l'Afrique du nord, le panache de vent a emporté avec lui des tonnes de sable du Sahara. Poursuivant sa route au nord, il a croisé les côtes du Portugal, pays alors en proie à des incendies particulièrement meurtriers. L'ouragan Ophelia, c'est son nom, est à présent déclaré de catégorie 3 sur une échelle de 1 à 5 et se dirige au Nord-Est, droit sur l'Irlande. Un séjour en Louisiane m'a rendu très coutumier des modélisations de référence que fournit le National Hurricane Center (NHC), basé à Miami, un département de l'énorme Agence nationale américaine pour l'atmosphère et les océans (NOAA). La noble vocation du NHC est, en toutes lettres, d'« être la voix sereine, intelligible et crédible de l'Amérique dans l'œil de la tempête ». Les graphiques régulièrement mis à jour lorsque se déclare une tempête du type d'Ophélia comportent des prévisions de tracé et de puissance des ouragans (la vitesse de progression y est exprimée en miles par heure), ce sont des scénarios en franges de couleur avec la trajectoire la plus probable exprimée au centre. La première image diffusée par le NHC trois jours auparavant, abondamment relayée par les médias, m'avait interloqué, je m'étais empressé d'en faire une capture d'écran sur mon *smartphone* (**fig. 16**). L'image était tronquée en sa partie supérieure comme si l'on avait procédé à un effacement sommaire des pixels de l'ouragan. La raison était limpide : le logiciel de visualisation météorologique n'avait pas été codé, c'était logique, pour faire apparaître un ouragan « tropical » au-delà de 60° nord et 0° de longitude. Dans leur écrasante majorité les ouragans terminent leur course dans le Golfe du Mexique ! Il était rarissime jusqu'à présent qu'une tempête voyage au nord en restant aussi forte qu'Ophelia. Les eaux de

1. Colloque international « La vie à l'œuvre. Nouvelles écologies, bioart, bio design », les 16 et 17 octobre 2017 : www.chassenature.org/la-vie-a-loeuvre



16 • Visualisation des prévisions d'évolution de l'ouragan tropical Ophélia, le 14 octobre 2017 [National Hurricane Center].

l'océan sont généralement plus froides. Mais cette année-là, les températures océaniques étaient plus chaudes qu'à l'accoutumée et la haute atmosphère était plus froide que la normale, ce qui a favorisé la dépression tropicale et son développement en ouragan. Il a suffi au technicien de l'Agence d'une ligne de code informatique pour corriger cela quelques heures plus tard et diffuser une image acceptable.

Le 13 juillet 2018, l'International Union of Geological Sciences (IUGS), dont l'étrange logotype figure à s'y méprendre une Terre grignotée par une excavation minière, rend publique la nouvelle subdivision de l'Holocène. Organisation non gouvernementale fondée en 1961, l'IUGS regroupe des géologues éminents de toutes nationalités avec pour charge de coordonner la recherche dans les géosciences et de fournir des standards partagés à la communauté scientifique. Groupements, commissions et sous-commissions composent cette entité qui organise régulièrement colloques et meetings internationaux. Au nombre des attributions de l'IUGS figure la mise à jour du grand tableau du temps géologique de la Terre. Les unités temporelles en géologie sont hiérarchisées et emboîtées. Il y a d'abord les Éons (au nombre de quatre), puis les Ères (10), les Périodes (22), les Époques (2 ou 3 par Période), et enfin les Âges, qui sont les subdivisions ultimes, en général de quelques millions d'années seulement, si l'on exclut le Quaternaire, la période dans laquelle nous nous trouvons, qui se caractérise notam-

17 • Échanges sur Twitter à propos de l'Holocène et de l'Anthropocène dans le contexte de la nouvelle subdivision de l'Holocène par l'IUGS, 18 juillet 2018.

ment par le retour des glaciations et l'extension du genre *Homo*. Dans l'organisation de l'IUGS figure la Commission internationale de stratigraphie (ICS) et il existe une sous-commission pour chacune des périodes géologiques : Dévonien, Carbonifère, Permien, Triasique, etc., jusqu'au Quaternaire. Les sous-commissions sont elles-mêmes divisées en *Working Groups*, en groupes de travail. Or donc, le 13 juillet 2018, l'IUGS annonce non seulement le maintien de l'Époque de l'Holocène mais aussi l'actualisation de sa subdivision en Âges. À dire vrai, ce type d'information ne passionne guère les foules, mais nous sommes quelques milliers de chercheurs en sciences-humaines dans le monde à nous intéresser de très près aux signaux de fumée blanche qui pourraient émaner de l'ICS. Or, nous apprenons avec stupeur que nous vivons dans un nouvel âge, le Meghalayen, débuté il y a 4250 ans, faisant suite au Greenlandien et au Northgrippien. Les géologues ont convenu d'un point stratigraphique pour repère de cet âge : une stalagmite située dans une grotte du Nord-Est de l'Inde et qui fait apparaître dans sa concrétion une variation climatique brusque – une très grande sécheresse ayant notamment provoqué l'effondrement de la civilisation mésopotamienne – entre 4300 BP et 4100 BP (BP signifie *Before Present*, puisque les géologues ne se préoccupent pas du Christ ni de Mahomet). Cette annonce a provoqué ce qu'on appelle sur Twitter un « clash » (**fig. 17**) Mark A. Maslin et Simon L. Lewis, deux brillants professeurs en sciences du système Terre et du changement climatique à l'University College de Londres, s'en prennent vertement à « ces quarante types qui décident sur un coin de table de temps géologiques aussi importants dans l'histoire de l'humanité.[2] » Le cœur du conflit est bien sûr qu'il n'y a toujours pas de décision officielle pour consacrer l'Anthropocène comme nouvelle époque faisant suite à l'Holocène (qui débute il y a 11700 années BP) ou s'y substituant. Manque de chance, Maslin et Lewis ont justement fait paraître la semaine précédente un livre grand public intitulé *The Human Planet. How We Created the Anthropocene.*[3]

2. Voir aussi leur tribune, plus mesurée mais toujours acerbe, dans le journal *The New Scientist* : Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « If we're in the Meghalayan, whatever happened to the Anthropocene? », *New Scientist*, sect. « Comment », le 19 juillet 2018.

3. Simon L. Lewis et Mark A. Maslin. *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, Yale University Press, New Haven, 2018.

Dans le « clash » entre *Holoceners* et *Anthropoceners* sur Twitter, l'IUGS se défend en révélant – coup d'estoc – que même « Jan Z » a voté la nouvelle subdivision de l'Holocène établissant le Meghalayen. Jan Z est connu comme le loup blanc dans notre petite communauté, c'est un peu notre Mike Jagger de la stratigraphie : il s'agit de Jan Zalasiewicz, professeur de géologie à Leicester et président de l'Anthropocene Working Group (AWC). De colloques en articles, de festivals en plateaux médiatiques, en passant par des contributions à des expositions artistiques, dont la remarquable *Reset Modernity!* de Bruno Latour[4], Zalasiewicz a énormément œuvré dans le monde entier pour promouvoir le concept d'Anthropocène et animer les débats, souvent houleux, autour de sa datation et de ses présumés stratotypes. Par quelle ruse à présent l'Anthropocène reviendrait-elle à la table des négociations des géologues, si jamais c'est encore possible, c'est tout le mystère. Dans l'attente, la fumée reste noire.

Ces deux petits événements disent le caractère à la fois excitant et embarrassant d'une recherche sur l'Anthropocène. S'il n'a jamais été aussi évident que des liens étroits unissent les actions humaines et les grands cycles physico-chimiques de la Terre, si tout un réseau de médiations sensibles vient en exhiber des preuves jusque dans notre salon ou dans la rue[5], nous sommes fortement empêtrés dans des conflits d'échelle entre nos représentations et valeurs, les savoirs en présence au regard des « données actuelles de la science » d'une part, et bien sûr d'autre part les expressions politiques disponibles d'une pareille socialisation de la « nature ».[6] L'Anthropocène, en somme l'idée que nous vivons dans une époque géologique qui serait au premier chef le fait des humains, s'est présentée comme une formidable chambre expérimentale de la turbulente triade sujet-savoir-pouvoir[7] qui agitait depuis plusieurs siècles déjà la modernité. De ces efforts de triangulation dans l'analyse de la situation contemporaine vient en partie cette très large variabilité des acceptions de l'Anthropocène, que certains prennent d'ailleurs pour un démenti de sa pertinence, à savoir la prolifération de ses récits[8], qui font surgir presque autant de versions qu'il y a de mondes possibles leibniziens : Capitalocène,

4. *Reset Modernity!*, exposition au ZKM, Karlsruhe [16 avril-21 août 2016], Bruno Latour commissaire général. Cf. Bruno Latour [éd.], *Reset Modernity!*, MIT Press, Cambridge, 2016.

5. Comme lorsqu'il y a vingt ans on ouvrait le journal pour remarquer « la prolifération des hybrides ». Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [1ère éd. 1997], La Découverte, Paris, 2001, p. 7 sq.

6. Le premier ouvrage à en faire rigoureusement état est peut-être celui de Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature* [1ère éd. 1968], Flammarion, coll. « Champ Philosophique », Paris, 1977.

7. Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1ère éd. 1969], Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005, p. 238-239.

8. Sur la notion de « Grand Récit des anthropocénologues », voir Christophe

Occidentalocène, Anglocène, Technocène, Cthulhucène, Plantationocène, Homogénocène, Poubellocène, Entropocène, Stupidocène… Dans le même temps, et en laissant de côté ces complexes horizons spéculatifs, maintenant que parler du réchauffement climatique est entré dans la fonction phatique du langage, exercée sur le parking du supermarché ou dans la salle d'attente du médecin[9], cela ne signifie pas pour autant que nous pouvons nous assurer fermement d'une correspondance établie entre notre expérience vécue et cette gigantesque constellation de documentations, mesures, références, mises en coordination de pratiques et d'instruments qu'implique l'existence d'un nouveau régime climatique.[10]

Quelques exemples. En 2012, on mesure pour la première fois un taux atmosphérique de CO_2 supérieur à 400 ppm (parties par millions : signifie que le gaz carbonique contribue à 0,04 % de la pression atmosphérique). 2018 bat des records avec au premier semestre déjà trois mesures journalières au-dessus de 412 ppm. Il faudrait remonter à trois millions d'années pour retrouver de telles valeurs. Le genre *Homo* n'existait pas ! Sans l'observatoire hawaïen du volcan Mauna Loa, l'abnégation de son directeur Charles Keeling puis de son fils Ralph à obtenir des crédits pour financer leur instrumentation[11], sans les deux-mille échantillons de carottes glaciaires prélevées par Claude Lorius et ses collègues en Antarctique et reconstituant l'ensemble du dernier cycle climatique[12], nous ne disposerions pas de la série continue de mesures qui permettant de corréler le réchauffement climatique à l'émission anthropique de gaz à effet de serre, corrélation scientifiquement établie à la fin des années 1980 et depuis mise à l'agenda de nombreux programmes de recherche dans le monde ainsi que mise à l'épreuve de la *Realpolitik* dans les discussions internationales, les COP (pour Conférence des Parties, réunissant les États membres de la Convention-Cadre des Nations unies sur les Changements climatiques). Il y a derrière la simplicité de la courbe montrant l'évolution des températures atmosphériques, qui est admise comme « fait », une complexité inouïe d'opérations instrumentales, de négociations institutionnelles, de consolidation des références partagées puis de traduction des données et valeurs obtenues qui ont éprouvé

Bonneuil et Pierre de Jouvancourt, « En finir avec l'épopée. Récit, géopouvoir et sujets de l'anthropocène », in *De l'univers clos au monde infini*, édité par Émilie Hache, Éditions Dehors, Bellevaux, 2014, p. 57-105.

9. Cf. Timothy Morton, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit par Laurent Bury, Cité du Design, Saint-Étienne, 2018, p. 122.

10. Cf. Paul N. Edwards, *A Vast Machine. Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, MIT Press, Cambridge, 2010.

11. Cf. Alexander Federeau, *Pour une philosophie de l'Anthropocène*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017, p. 58 sq.

12 Cf. Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'anthropocène. Cette nouvelle ère dont nous sommes les héros*, Actes Sud, Arles, 2010.

à plusieurs reprises la robustesse de la construction du « fait ».[13] Mentionnons aussi cet autre exemple, la publication remarquée dans une revue scientifique au mois d'octobre 2017[14] de résultats d'enquête établissant qu'en moins de trente ans, nous aurions perdu en Europe près de 80 % de la biomasse des insectes. Les mesures ont été faites dans des zones naturelles protégées environnées de parcelles agricoles. Ce taux de disparition est nettement supérieur à celui, impressionnant aussi, qui affecte les vertébrés : on estime un déclin global de la masse des vertébrés sauvages de près de 60 % en 40 ans. Le taux d'une grande extinction est considéré à 75 %[15], on en est encore loin toute biodiversité cumulée, mais il est à peu près certain que nous (savoir qui est ce « nous » n'étant pas la moindre des inconnues de l'équation) avons ouvert la voie à une Sixième extinction des espèces.[16] Or, le seul registre d'appel à l'expérience vécue qui a jusqu'à présent été largement utilisé pour mesurer l'ampleur de l'altération environnementale en question est la mention du « fait », aisément vérifiable par tous les automobilistes de mon âge, qu'on actionne de moins en moins nos essuie-glace pour débarrasser le pare-brise des débris organiques d'insectes. Nous sommes loin de l'attention d'un Jean-Henri Fabre parvenant à bâtir toute une entomologie à partir de la seule étude minutieuse de son jardin de Sérignan-du-Comtat, ou bien de l'artiste-laborantine Cornelia Hesse-Honegger qui fait du monde une expérience clinique en vouant depuis Tchernobyl son existence à la collecte des punaises irradiées, reproduisant minutieusement sur la toile chaque déformation génétique comme autant de signes émergents d'une esthétique toxique et tératologique.[17]

Le déficit perceptif, le défaut d'établissement d'un arrière-plan mondain cohérent avec, pour employer le terme commode de Timothy Morton, des « hyperobjets »[18] tels que

13. Cf. Gérard Dubey et Pierre de Jouvancourt, *Mauvais temps. Anthropocène et numérisation du monde*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2018.1. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », In *Toward an Urban Ecology*, édité par Kate Orff, New York, The Monacelli Press, 2016, p. 228-234.

14. Caspar A. Hallmann, Martin Sorg, Eelke Jongejans, Henk Siepel, Nick Hofland, Heinz Schwan, Werner Stenmans *et al.*, « More than 75 percent decline over 27 years in total flying insect biomass in protected areas », *PLOS ONE*, vol. 12, n°10, 2017.

15. Cf. Vincent Devictor, *Nature en crise. Penser la biodiversité*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2015.

16. Voir par exemple Thom Van Dooren, *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, Columbia University Press, coll. « Critical perspectives on animals. Theory, culture, science, and law », New York, 2014 ; Ashley Dawson, *Extinction. A Radical History*, OR Books, New York, 2016 ; Jeremy Davies, *The birth of the Anthropocene*, University of California Press, Oakland, 2016.

17. Pour ces deux exemples, voir le très beau livre de Hugh Raffles, *Insectopédie*, traduit par Matthieu Dumont, Éditions Wildproject, Marseille, 2015.

18. Les hyperobjets apparaissent, surtout à la lumière de l'urgence écologique,

le réchauffement climatique, le cycle du phosphate, le stockage des déchets nucléaires, etc., semble être l'une des caractéristiques profondes de l'Anthropocène. « Ce qu'on nomme aujourd'hui Anthropocène est avant tout le nom d'un événement. De cet événement nous sommes capables de dire qu'il concerne une quantité d'êtres et implique une transformation des conditions d'existence d'un nombre immense d'entités à une échelle sans équivalent dans l'histoire connue. La tentation d'y voir un problème technologiquement soluble ou bien un gros débordement à gérer, semble pour le moment être l'opinion la plus répandue. Mais, quand bien même, il subsistera toujours *la part inopinée de cette expérience inouïe* indissociable de tout événement hors d'échelle.[19] » Comment stimuler et orienter « la part inopinée de cette expérience inouïe », c'est là toute la question, et c'est à double titre une question d'esthétique : identifier ce qui puisse nous rendre localement « sensibles » à des phénomènes imposés par la situation écologique globale ; ouvrir à l'imagination un horizon des possibles et une énergie créatrice.

Dans l'enquête *Micromegapolis* (**fig. 18**), menée à Toulouse en 2013 avec Claire et François Dutrait[20], nous avions formulé le pari que la juxtaposition des échelles distordues entre des rapports au monde révèlerait un point de vue *situé* sur ce(s) monde(s), une conscience partielle mais originale de l'Anthropocène. Pour ce faire, nous avions sélectionné quelques « témoins » du rapport entre petite et grande échelle dans la ville, en collectant les discours et les pratiques générés par eux et à propos d'eux, en trouvant des modes d'exposition de ces discours, et en mettant en forme la distorsion d'échelles qui existe nécessairement entre leurs régimes d'appartenance. Par la place accordée à la narration, l'enquête introduisait à une sensibilité de l'Anthropocène, c'est-à-dire à la fois son esthétique et sa (non)commensurabilité à l'expérience individuelle du territoire. Reste qu'un « cosmogramme » (John Tresch) dessinant une ville au sens de la mise en évidence des êtres avec lesquels elle entre en relation devrait aussi nous permettre d'énoncer le vis-à-vis avec Gaïa : un horizon de menace qui surpasse toutes les « crises » antérieures.[21] Pour prolonger l'enquête dans cette dimension, j'ai donc choisi en 2015 de saisir l'opportunité du dixième anniversaire de l'ouragan Katrina pour élire la Nouvelle Orléans comme

comme « des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains. […] Les hyperobjets ont de nombreuses propriétés en commun. Ils sont *visqueux*, ce qui signifie qu'ils « collent » aux êtres auxquels ils sont associés. Ils sont *non-locaux* ; autrement dit, toute "manifestation locale" d'un hyperobjet n'est pas directement l'hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à l'échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. » [Timothy Morton, *op. cit.*, p. 7].

19. Gérard Dubey et Pierre de Jouvancourt, *op. cit.*, p. 133 [nous soulignons].

20. Cf. Matthieu Duperrex, Claire Dutrait et François Dutrait, *Micromegapolis. Lorsqu'une ville rencontre Gaïa*, Urbain, trop urbain, Toulouse, 2013.

21. Cf. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, La Découverte, Paris, 2013.

nouveau terrain, explorant tant sa métropolisation hybride que ses injustices spatiales et raciales, à l'interface des infrastructures techniques et économiques et du risque écologique majeur : digues et déplacement empêché du Mississippi, canaux et disparition du bayou, corridors chimiques, extractivisme débridé et hausse du niveau des océans.[22] J'ai complété ensuite en 2016-2018 ce tableau par un travail plurimédia d'écriture alternée des deltas du Mississippi et du Rhône, en m'intéressant particulièrement à la question des sédiments, en multipliant les coupes stratigraphiques dans les registres de la nature et de la culture des fleuves et en bénéficiant du potentiel du « Earth Writing » (Kenneth White) pour nourrir une cosmologie.[23] Je livrerai à présent dans les pages qui suivent le versant théorique de ma recherche.

Mais avant d'aborder la question esthétique et afin de bien comprendre de quoi il retourne dans ma proposition, revenons à « l'événement Anthropocène », pour reprendre le titre de l'excellent ouvrage des historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz dont l'apport à la pensée francophone de l'Anthropocène est décisif.[24]

2. L'épreuve de consistance de l'Anthropocène

On doit au chimiste Paul Crutzen, prix Nobel pour ses travaux sur la chimie de l'atmosphère, la suggestion de ce terme en 2000, à l'occasion d'un premier article dans la revue du Programme International sur la Biosphère et la Géosphère, puis d'un très court et retentissant article deux ans plus tard dans *Nature*.[25] « On peut à juste titre désigner par le terme "anthropocène", écrit Paul Crutzen, l'époque géologique actuelle, dominée de diverses manières par l'Homme, qui succède à l'Holocène – la période chaude des dix-douze derniers millénaires. On peut dire que l'Anthropocène a commencé dans la dernière partie du 18e siècle, époque dont les analyses de l'air emprisonné dans les glaces polaires montrent qu'elle a connu une augmentation des concentrations de dioxyde

22. Une installation vidéo [**fig. 19**] a notamment été tirée de cette enquête, *In Wildness is the preservation of the World*, mise en place au Collège de France à l'occasion du colloque international des 5 et 6 novembre 2015, « Comment penser l'Anthropocène ? Anthropologues, philosophes et sociologues face au changement climatique ». Cf. Rémi Beau et Catherine Larrère [éd.], *Penser l'Anthropocène*, Les Presses SciencesPo, coll. « Développement durable », Paris, 2018.

23. Une performance artistique a été tirée de ce travail, *La nouvelle célébration des sédiments*, donnée à plusieurs reprises à Marseille et dans sa région [**fig. 20**]. Un récit est aussi à paraître début 2019 en version numérique augmentée aux éditions de la Marelle [Marseille], et en version « papier » aux éditions Wildproject [Marseille].

24. Cf. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2013.

25. Paul J. Crutzen, « La géologie de l'humanité : l'Anthropocène », traduit par Jacques Grinevald, Écologie & politique, vol. 34, n°1, 2007, p. 141-48.

26. *Idem*, p. 143.

18 • Vue de l'exposition *Micromegapolis*, par le collectif *Urbain, trop urbain*, au Centre culturel Bellegarde, Toulouse, septembre-octobre 2013 [photo ©Jean-Yves Bonzon]..

de carbone et de méthane à l'échelle du globe. Cette période coïncide aussi avec la conception de la machine à vapeur de James Watt en 1784.[26] » La dernière transition géologique et la seule qu'ont connu jusqu'à présent les humains, c'est le changement du Pléistocène à l'Holocène, il y a 11700 ans : fin des glaciations, montée des mers de plusieurs dizaines de mètres, climat plus doux et homogène, extinction de nombreuses espèces, domestication des animaux et plantes… L'humanité vit depuis dans une période interglaciaire. La différence qu'apporte l'événement Anthropocène, c'est que les humains ne seraient pas simplement les témoins de changements géo-climatiques mais bien leurs principaux auteurs-fauteurs de troubles. Pour Paul Crutzen, les transferts de carbone vers la lithosphère et l'atmosphère sont éminemment représentatifs du nouvel âge de l'homme : *Anthropos*, l'homme et *kainos*, nouveau. Si l'article de *Nature* mentionne sans autre détail la machine de Watt, il faudrait aussi mettre en évidence le régulateur de la dite-machine, inventé en 1788, premier mécanisme de rétroaction fondant l'automatique des systèmes[27], puis le second principe de la théorie mécanique de la chaleur

27. Georges Canguilhem souligne dans un article lumineux comment le concept de régulateur va être importé au XIXe siècle dans la physiologie animale : « Il n'est pas besoin de dire que c'est de loin le "governor" de Watt qui était

19 • *In Wildness is the preservation of the World,* Matthieu Duperrex, installation vidéo au Collège de France, novembre 2015.

de Carnot (*Réflexions sur la puissance motrice du feu*, 1824), interprété par Clausius en loi de l'entropie croissante (1854). Plusieurs penseurs revendiquent à partir de la référence assez vague de Paul Crutzen cette périodisation affinée d'après les principes d'une « révolution carnotienne », dans laquelle s'inscrit aussi *Le capital* de Karl Marx (1867). C'est l'avis de l'historien des sciences Jacques Grinevald, membre de l'Anthropocene Working Group, selon qui il y a un lien de filiation évident entre la biogéochimie qui va devenir la base d'une écologie globale et d'une science interdisciplinaire du « système Terre » –

le plus propre à représenter l'espèce d'action circulaire, rétroefficiente, qui s'exerce dans un organisme fonctionnant en chaîne fermée, par le moyen de systèmes à retour, de boucles de régulation. » [Georges Canguilhem, « La formation du concept de régulation biologique aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles », in *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences* [1^ère^ éd. 1977], Vrin, coll. « Problèmes et controverses », Paris, 1993, p. 88]

28. Cf. Sébastien Dutreuil, « James Lovelock, Gaïa et la pollution : un scientifique entrepreneur à l'origine d'une nouvelle science et d'une philosophie politique de la nature », *Zilsel*, n°2, 2017, p. 19-61.

20 • *Nouvelle célébration des sédiments,* Matthieu Duperrex, performance au MuCEM, Marseille, avril 2017.

avec l'hypothèse Gaïa de James Lovelock et Lynn Margulis[28] et, avant cela, la Biosphère de Vladimir Vernadsky[29] – et l'irréversibilité de la civilisation thermo-industrielle que désigne pour la première fois le concept d'entropie. « C'est l'application des concepts et des principes de la thermodynamique au métabolisme des systèmes biologiques et aux flux énergétiques et matériels à toutes les échelles de la hiérarchie de l'organisation biologique (et humaine, avec son "métabolisme" bioéconomique, ou "industriel"), qui est au fondement de la nouvelle écologie scientifique, l'écologie quantitative des écosystèmes. De la thermodynamique à la chimie physique, de la biochimie à la biogéochimie, les rapports entre le vivant et le minéral, l'organisme et son milieu cosmique, ne cessent d'apparaître comme une circulation perpétuelle emportée par le flux irréversible de l'évolution géologique et cosmique de la planète Terre.[30] »

29. Cf. Bertrand Guillaume, « Vernadsky's philosophical legacy: A perspective from the Anthropocene », *The Anthropocene Review,* vol. 1, n°2, 2014, p. 137-46.

30. Jacques Grinevald, « La révolution industrielle à l'échelle de l'histoire humaine de la biosphère », *Revue européenne des sciences sociales,* n°XLIV-134, 2006, p. 163.

À partir de l'énoncé de cette hypothèse de l'Anthropocène, on peut relever trois perspectives scientifiques parallèles qui en ont considérablement nourri l'appareil de preuves pendant près de deux décennies.

1) Il y a tout d'abord la perspective géologique et surtout stratigraphique. Comme on l'a compris, il en va d'une modification de l'échelle des temps géologiques, à la toute extrême fin d'une progression de 4,5 milliards d'années. On a pour coutume dans cette discipline dont l'instrument fétiche est le marteau de planter un clou d'or, le « golden spike », entre deux couches minérales significatives d'une transition géologique majeure. Mais identifier le « stratotype » d'un phénomène aussi récent que l'Anthropocène comporte bien sûr des difficultés. Autour de l'Anthropocene Working Group de la sous-commission du Quaternaire (ICS), fondé en 2010, de nombreux débats ont eu lieu. Car c'est dans la roche, dans le sédiment que le critère de preuve d'une transition ou discordance doit être mis en évidence. Or, c'est dans le temps de « l'histoire universelle » des humains qu'il faudrait identifier une strate sédimentaire. Ce qui signifie que l'on n'a sans doute pas opéré de rapprochement aussi singulier entre les méthodes archéologiques et géologiques depuis la publication des *Principles of Geology* par Charles Lyell (1830).[31] Mais les stratigraphes sont dans l'ensemble loin de faire remonter les limites physiques de l'Anthropocène à l'apparition d'une « archéosphère » définie comme l'impact de l'activité humaine sur les sols, ce qui n'est pas sans oblitérer, nous le verrons plus loin, la possibilité d'une anthropologie des sédiments. Si l'on suit Jan Zalasiewicz[32], il y a une bonne douzaine d'indices remarquables de l'Anthropocène : le plastique (à compter de 1940, désormais présent partout et à toute étape de la chaîne trophique), le béton (1 kilo par mètre carré de planète), les infrastructures (le réseau souterrain des galeries et citernes crées par les hommes devrait exister des millions d'années), le carbone stocké dans la lithosphère et la cryosphère, la fonte des glaces (pour chaque personne sur la planète, il y a cinquante tonnes de glace qui fondent par an), les technofossiles (par exemple les billes de tungstène utilisées pour les stylos Bic),

31. Cf. Matt Edgeworth, « The relationship between archaeological stratigraphy and artificial ground and its significance in the Anthropocene », *Geological Society, London, Special Publications*, vol. 395, n°1, 2014, p. 91-108.

32. Voir par exemple : Jan Zalasiewicz *et al.*, « Stratigraphy of the Anthropocene », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, vol. 369, n°1938, 2011, p. 1036-1055 ; Jan Zalasiewicz *et al.*, « The technofossil record of humans ». *The Anthropocene Review*, vol. 1, n°1, 2014, p. 34-43 ; Jan Zalasiewicz *et al.*, « Petrifying Earth Process. The Stratigraphic Imprint of Key Earth System Parameters in the Anthropocene », *Theory, Culture & Society*, vol. 34, n°2-3, 2017, p. 83-104 ; Jan Zalasiewicz *et al.*, « Scale and Diversity of the Physical Technosphere. A Geological Perspective », *The Anthropocene Review*, vol. 4, n°1, 2017, p. 9-22. ; Colin N. Waters, Jan Zalasiewicz *et al.*, « Global Boundary Stratotype Section and Point [GSSP] for the Anthropocene Series: Where and how to look for potential candidates », *Earth-Science Reviews*, vol. 178, 2018, p. 379-429.

les squelettes de chats domestiques, les os de poulet ou même l'extinction des vertébrés sauvages (il reste aujourd'hui moins de 3 % de masse animale vertébrée aux animaux sauvages), les radionucléides des premières bombes atomiques (1945)… Une définition strictement géologique doit être en mesure de mobiliser « un signal synchrone clair de l'influence transformatrice des humains sur les processus physiques, chimiques et biologiques clés à l'échelle planétaire. En tant que tel, [ce signal] contraste avec diverses inscriptions locales ou diachroniques d'influences humaines sur le registre stratigraphique de l'Holocène.[33] » Considérées comme « triviales » du point de vue environnemental[34], les explosions atomiques d'Hiroshima et Nagasaki (mais aussi l'essai préliminaire au Nouveau Mexique) offrent ainsi une marque stratigraphique clairement lisible et synchronique à la surface de la Terre : on en peut repérer partout ou presque la signature de leurs radionucléides. 1945 coïncide aussi avec ce qu'on appelle la Grande accélération, l'avènement du second capitalisme avec une intensité de production, de consommation et de pollution asymptotique sur une quarantaine d'indicateurs chiffrés. Pour autant, le *Golden spike* n'a pas été clairement déterminé. L'invention du procédé Haber-Bosch au début du XX^{e} siècle (premières applications industrielles en 1913), permettant de fixer le diazote atmosphérique sous forme d'ammoniac et de faciliter ensuite la synthèse des engrais azotés, a tellement accéléré le cycle du nitrogène qu'il faudrait remonter à 2,5 milliards d'années pour trouver un événement comparable.[35] Remontant plus loin dans le temps, Mark A. Maslin et Simon L. Lewis[36] ont par exemple aussi proposé dans la revue *Nature* comme marqueur de l'Anthropocène le fait qu'avec la découverte de l'Amérique et l'Échange colombien[37] figurent dans les sédiments marins européens des pollens d'espèces natives du Nouveau Monde (le maïs par exemple). On estime par ailleurs qu'en 1492 les populations natives comptaient entre 54 et 61 millions d'habitants. Ce chiffre a été ramené à 6 millions du fait de la colonisation (épidémies, guerres, esclavage et famines). Cette dépopulation subite a drastiquement refermé les territoires mis en agriculture, sur lesquels la forêt a donc repris. Il s'en est suivi une chute des émissions globales de CO_2. Avec un premier stratotype à 1610 correspondant au plus faible enre-

33. Jan Zalasiewicz *et al.*, « The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations », *Anthropocene*, vol. 19, 2017, p. 59 [nous traduisons].

34. Jan Zalasiewicz *et al.* [2017], « Petrifying Earth Process. The Stratigraphic Imprint of Key Earth System Parameters in the Anthropocene », *op. cit.*, p. 86.

35. Cf. Donald E. Canfield, Alexander N. Glazer et Paul G. Falkowski, « The Evolution and Future of Earth's Nitrogen Cycle », *Science*, vol. 330, n°6001, 2010, p. 192-196.

36. Voir Simon L. Lewis & Mark A. Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, n°519, 2015, p.171-180.

37. Cf. Alfred W. Crosby, *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*, Praeger, Westport, 2003.

gistrement de dioxyde de carbone dans les glaciers, cette extension transcontinentale aurait donc valeur stratigraphique. Bien que fragile, cette approche a l'avantage de lier très efficacement la globalisation (avec l'unification des deux mondes) et l'Anthropocène, au grand plaisir des théoriciens postcoloniaux. « En situant le point de départ de l'anthropocène en 1610, écrivent ailleurs les auteurs, c'est-à-dire au commencement du système mondial moderne fondé sur l'économie capitaliste, nous faisons également un choix séduisant sur le plan historique.[38] »

2) Les sciences du Système Terre présentent à leur tour une contribution originale sur l'Anthropocène. Une vision globale de la Terre était déjà dans la science d'inspiration romantique d'Alexander von Humboldt (**fig. 21**). Mais son Cosmos était une sphère constante et stable, bien que comportant des interactions complexes entre l'action humaine et les phénomènes tant géologiques, météorologiques, que biologiques ou physiques. Avec la Biosphère de Vernadsky mais surtout « l'hypothèse Gaïa » de James Lovelock et Lynn Margulis, la théorie de la Terre vivante acquiert un statut systémique nouveau dont le cœur devient le paradigme biogéochimique. Lovelock et Margulis ont en effet formulé en 1974 « l'hypothèse selon laquelle l'ensemble total des organismes vivants qui constituent la biosphère peut agir comme une seule entité pour réguler la composition chimique, le pH en surface et possiblement le climat. (…) Désormais, ajoutent-ils, le mot "Gaïa" sera utilisé pour décrire la biosphère et toutes les parties de la Terre avec lesquelles elle interagit activement pour former cette hypothétique nouvelle entité avec des propriétés qui ne peuvent être prédites de la somme de ses parties. [39] » Ainsi que le souligne Bruno Latour, Gaïa est tout sauf une sphère comme pouvait l'entendre l'approche classique[40], car son échelle, la masse de data qu'elle convoque, le caractère stochastique de son homéostasie, mais aussi l'emprise historique des boucles de rétroaction qu'elle entretient avec les humains ne peuvent en faire un tout complet.[41] La nouveauté de l'hypothèse Gaïa, indépendamment des critiques, nombreuses,

38. Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « L'an 1610 de notre ère. Une date géologiquement et historiquement cohérente pour le début de l'Anthropocène. », *in* Rémi Beau et Catherine Larrère [2018], *op. cit.*, p. 93.

39. James E. Lovelock et Lynn Margulis, « Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis », *Tellus*, vol. 6, n°1, 1974, p. 3.

40. Sloterdijk a montré que depuis l'Antiquité la totalisation du monde s'opère sous la forme d'un globe. Le globe va saisir tout ce qui est vrai et beau, même si cette forme architectonique est en définitive inhabitable. Cette forme s'étiole toutefois en « écume » à partir justement du moment où l'âge du « global » s'impose, dans l'économie et l'écologie. Cf. Peter Sloterdijk, *Globes. Sphères II, Macrosphérologie*, traduit par Olivier Mannoni, Pluriel, Paris, 2011 ; Peter Sloterdijk, Écumes. Sphères III, *Sphérologie plurielle*, traduit par Olivier Mannoni, Hachette Littératures, Paris, 2006.

41. Cf. Bruno Latour, « Gaia or Knowledge without Spheres », *in* Simon Schaffer,

21 • Wilhelm von Kaulbach, *Abschied von Kosmos*, 1869. Allégorie de la mort d'Alexander von Humboldt.

qu'elle a suscitées, est d'établir de façon irréversible un programme commun des sciences du Système Terre, ce qui est notamment institutionnellement accompli avec l'International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP) regroupant la géochimie, l'écologie globale, la climatologie, les sciences du couplage océan-atmosphère, etc.[42] L'étude des grands cycles biogéochimiques met ainsi en évidence des facteurs anthropiques dans tous les sous-systèmes : atmosphère, biosphère, lithosphère, hydrosphère, cryosphère. La dynamique du système terrestre peut de plus en plus être décrite, étudiée et comprise en termes de trajectoires entre des états alternatifs séparés par des seuils, contrôlés par des processus non linéaires, des interactions et des rétroactions.[43] Les sciences du Système Terre apportent aussi à la compréhension de la notion d'Anthropocène en montrant combien celle-ci est indissociable d'un réseau instrumental et institutionnel complexe afin d'obtenir et de mettre en séries des mesures pour extraire des tendances d'ensemble. Ainsi que l'écrit l'océanographe géochimiste Catherine Jeandel, la collecte des données, pour être un des « piliers » de la recherche climatique, « se heurte cependant à des difficultés majeures, dues à l'immensité, la complexité et la variabilité du Système Terre. L'enjeu est de récolter dans

John Tresch et Pasquale Gagliardi [éd.], *Aesthetics of Universal Knowledge*, Springer, Cham, 2017, p. 169-201.

42. Cf. Sébastien Dutreuil [2017], *op. cit.*

43. Est ainsi pointé aujourd'hui le risque significatif que cette dynamique de l'Anthropocène entraîne un franchissement de seuil planétaire dans quelques décennies seulement, ce qui conduirait à un effet de serre hors norme, une étuve [« Hothouse Earth »] faisant sortir le Système Terre de la « trajectoire normale » de la période interglaciaire. Cf. Will Steffen, Johan Rockström, Katherine Richardson, Timothy M. Lenton, Carl Folke, Diana Liverman, Colin P. Summerhayes *et al.*, « Trajectories of the Earth System in the Anthropocene », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 2018, p. 1-8.

des milieux variés et hétérogènes, à des échelles de temps qui vont jusqu'au milliard d'années, des données permettant de décrire les climats qui se sont succédé à la surface de la Terre.[44] »

3) La troisième perspective de caractérisation et de quantification de l'Anthropocène est celle des sciences de la biodiversité, des sols et de la géographie qui placent en correspondance l'empreinte écologique des humains et les biocapacités mondiales. L'anthro-pédogenèse surpasse aujourd'hui la pédogenèse *normale* (c'est-à-dire sans intervention humaine directe), avec 13 milliards d'hectares de surface terrestre à l'usage des humains ou de leurs commensaux (l'ensemble de la surface terrestre est d'environ 51 milliards d'hectares).[45] Chaque jour, on convertit, pour l'équivalent de la surface de Paris, des espaces agricoles ou naturels en espaces urbains. 67 % de la biomasse de la faune mammifère est représentée par les animaux domestiques. 25 % de la production de la photosynthèse terrestre sert directement des besoins humains. 27 % des espèces vertébrées sont menacées. Le taux d'extinction des espèces est entre vingt et cent fois plus élevé qu'avant la présence de l'homme. Depuis 1970, la quantité d'oiseaux aurait baissé de 40 %. Selon Jan Zalasiewicz, « si le réchauffement global et une sixième extinction ont lieu dans les prochains siècles, alors une époque semblera une catégorie trop basse dans la hiérarchie [de la chronologie géologique].[46] » C'est-à-dire qu'il faudrait alors considérer une transition non de l'Holocène à l'Anthropocène, ni même un changement de période, mais peut-être un basculement d'ère, entre le Cénozoïque (qui débute il y a 66 millions d'années avec la fin de la grande extinction du Crétacé) et quelque chose comme l'Anthropozoïque.[47] Toutefois, alors que nous touchons ici à la longue tradition de l'étude naturaliste et de son approche par « catalogue », il est peut-être encore plus difficile, au regard de la dimension interactionniste et locale du concept-même d'écosys-

44. Catherine Jeandel et Rémy Mosseri [éd.], *Le climat à découvert. Outils et méthodes en recherche climatique*, CNRS Éditions, Paris, 2011, p. 87.3.

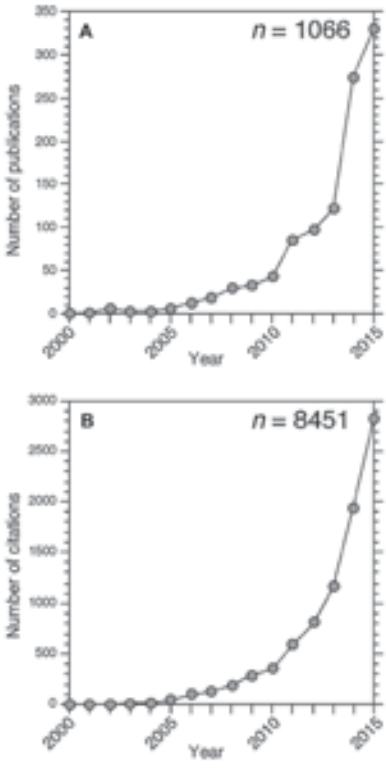
45. Cf. Daniel D. Richter, « Humanity's transformation of Earth's soil: Pedology's new frontier », *Soil Science*, n°172, 2007, pp.957-967.

46. Correspondance personnelle avec le professeur Jan Zalasiewicz, le 30 septembre 2015, mentionnée par Dipesh Chakrabarty *in* « Changement climatique et capitalisme », traduit par Jonathan Chalier, *Esprit*, Janvier-Février, n°1, 2018, p. 157.

47. Il faut noter que le géologue italien Antonio Stoppani avait proposé ce terme d'Anthropozoïque en 1873 dans son *Corso di Geologia*. Pour une traduction anglaise de ce passage, voir Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse [éd.], *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Punctum Books, Brooklyn, 2012, p. 34-41.

48. Vincent Devictor, « La quantification de l'Anthropocène. Une stratégie sans stratège », *in* Rémi Beau et Catherine Larrère [2018], *op. cit.*, p. 396.

49. Francis Bacon consacre dans le *Novum Organum* la « voie nouvelle de l'induction vérifiée » à partir des matériaux fournis par une « histoire



22 • Analyse bibliométrique de l'utilisation du terme « Anthropocene » entre 2000 et 2015 inclus : [A] nombre de publications ; [B] nombre de citations. [Source : Eduardo S. Brondizio et al. [2016], *op. cit.*, p. 320]

tème, de faire passer une collection d'observations biologiques à une objectivation globale de la Terre comme biosphère. En effet, « la quantification du devenir de la biodiversité a dû trouver, à l'instar des phénomènes climatiques globaux, sa propre vaste machine. La biodiversité se donne à l'écologue comme multiple, désordonnée, localisée et produite par un tissu d'interactions. La quantification de la biosphère de l'Anthropocène traduit ces réalités biophysiques hétérogènes, complexes, et dispersées dans des subjectivités multiples en graphiques universalisant, d'une simplicité extrême et scientifiquement appauvrie.[48] » La « datasphère » de l'Anthropocène ressemble au tableau de bord cumulatif du *Novum Organum* de Bacon (1620).[49] L'écologue Johan Röckstrom a ainsi proposé avec ses collègues en 2009 un cadre d'analyse qui a été repris par les Nations unies, les « limites planétaires », qui comporte neuf déterminants biophysiques dont l'équilibre conjoint est nécessaire pour la « soutenabilité » du développement humain. Chacune de ces limites correspond à une mesure de l'empreinte environnementale.[50] « L'ensemble des limites planétaires définit "l'espace de fonctionnement sûr" pour l'humanité au regard du système Terre et repose sur un petit nombre de sous-systèmes ou de processus, dont beaucoup présentent un comportement de changement brusque lorsque des seuils critiques sont franchis.[51] » En-deçà de ces

naturelle rénovée », purifiée des anciennes idoles. Le frontispice de l'ouvrage de Bacon est aussi fameux que celui du *Léviathan* de Hobbes : il représente deux vaisseaux franchissant les colonnes d'Hercule, rentrant au port chargés de matières nouvelles collectées dans le Nouveau monde. Cf. Jean-Marie Pousseur, *Bacon, 1561-1626. Inventer la science*, Belin, coll. « Un Savant, une époque », Paris, 1988.

50. cf. Aurélien Boutaud et Natacha Gondran, *L'empreinte écologique*, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2018, p. 104 sq.

51. Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen et John McNeill, « The Anthropocene: conceptual and historical perspectives », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, vol. 369, n°1938, 2011, p. 861 [nous traduisons].

grands modèles, pour réconcilier les sciences de la biodiversité et de l'écologie soumises aux réquisits de l'objectivation globale avec l'échelle sensible du terrain, de nouveaux concepts sont apparus, tels que les « observatoires hommes-milieux » et les « zones critiques », où une aire géographique est appréhendée de manière plurifactorielle et pluridisciplinaire au regard de trois grands paramètres : la connectivité, la différenciation interne et les seuils.[52]

3. De la désorientation au décentrement

En résumé, la consistance scientifique de l'Anthropocène ne repose sans doute sur aucune loi d'ensemble galiléenne mais peut-être au contraire sur une inversion de la perspective galiléenne, où l'on retrouve à nouveau un monde sublunaire ayant une *singularité*, une *corruptibilité* et une *agentivité* propres. La Terre « a quelque chose comme une peau, comme une enveloppe. Plus étrange encore, la planète bleue apparaît soudain comme une longue suite d'événements historiques, hasardeux, spécifiques et contingents, comme si elle était le résultat provisoire et fragile d'une géohistoire.[53] » Ainsi que le montrent les trois perspectives que nous avons sommairement résumées, l'Anthropocène est une collection d'observables construite scientifiquement comme époque de la Nature et comme situation *globale* de confrontation de l'Humanité à des problèmes inédits. « Quand bien même les stratigraphes repousseraient sa validation dans l'échelle officielle des temps géologiques, la thèse de l'Anthropocène reste donc valide selon la troisième définition très générale, mais aussi dans sa deuxième définition, la plus intéressante, novatrice et systémique, d'un changement d'état du système Terre.[54] » Voilà pourquoi la révélation estivale selon laquelle nous habitions en fait le Meghalayen n'a pas pour autant arrêté la rédaction de cette thèse…

Il faut noter à présent que l'Anthropocène est un « bridging concept »[55], il établit des passerelles interdisciplinaires. Une fois l'hypothèse anthropocénique admise, il devient extrêmement difficile de renvoyer, chacune à leur place, les sciences de la Terre et les sciences sociales. L'Anthropocène a ainsi fait une entrée fracassante dans la réflexion contemporaine, largement au-delà de la zone d'influence d'un concept sim-

52. Cf. Ellen Wohl, « Wilderness is dead: Whither critical zone studies and geomorphology in the Anthropocene? », *Anthropocene*, vol. 2, 2013, p. 4-15.

53. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2015, p. 105-106.

54. Christophe Bonneuil, Article « Anthropocène » in *Dictionnaire de la pensée écologique*, édité par Dominique Bourg et Alain Papaux, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 2015 p. 35-40.

55. Cf. Eduardo S. Brondizio *et al.*, « Re-conceptualizing the Anthropocene: A call for collaboration », *Global Environmental Change*, n°39, 2016, p. 318-327.

23 • Bruno Latour en conférence au colloque organisé au Collège de France par Catherine Larrère et Philippe Descola : « Comment penser l'anthropocène ? » [6 novembre 2015].

plement « géologique » (**fig. 22**). « Il y a dix ans, écrit l'historien Dipesh Chakrabarty, il était difficile, par exemple, d'intéresser les chercheurs en sciences sociales en Inde – le pays d'où je viens, qui compte parmi les quatre plus importants émetteurs de gaz à effet de serre aujourd'hui – au changement climatique. Tout le monde, cependant, était occupé à débattre de la mondialisation. Michel Foucault et Giorgio Agamben, gouvernementalité et biopolitique, les économistes Amartya Sen, Joseph Stiglitz et Jagdish Bhagwati étaient sur toutes les lèvres, mais pas Paul Crutzen, Eugene Stoermer ni l'idée de l'anthropocène.[56] » Aujourd'hui, même si une distorsion subsiste dont il ne faudrait pas être dupe[57], les sciences humaines et sociales ont investi de façon critique les récits standards de l'Anthropocène qui émanent des arènes scientifiques et technologiques, et

56. Dipesh Chakrabarty [2018], *op. cit.*, p. 168.

57. Au regard de ma bibliographie, une large domination du « mâle blanc occidental » semble s'illustrer dans la production académique sur l'Anthropocène, bien que je ne dispose pas d'éléments de comparaison chiffrés avec d'autres champs de réflexion « à la mode ».

largement renouvelé la pensée écologique.[58] Certes, la succession de colloques et journées d'études (**fig. 23**) qui lui sont consacrés en sciences-humaines donne une emphase un peu suspecte au mot-clé d'Anthropocène. Les sociologues Chateauraynaud et Debaz écrivent malicieusement que « la manière dont l'Anthropocène a rapidement quitté les micro-cercles géocatastrophistes pour rejoindre les figures de style obligées et les mots d'ordre officiels est éloquente : si vous manquez d'imagination pour un de vos titres ou sous-titres, ajoutez "à l'ère de l'Anthropocène". L'effet est assuré.[59] » Cependant, la raillerie ne résiste pas à quelques minutes d'attention à l'effet révélateur et grossissant, qu'a très bien su exhausser pour le public ce mot d'Anthropocène, d'une configuration ontologique profonde, entreprise depuis quelques décennies déjà dans les sciences humaines, réduisant d'anciens partages et analysant différemment la composition du monde.[60] Avec l'Anthropocène comme concept charnière, il semble que l'on ferme enfin le chapitre de la Modernité qui s'était ouvert à l'Âge classique occidental, ou tout du moins qu'y sont apposées quelques sérieuses ratures et *marginalia*. Une lame de fond critique qui avait parfaitement entendu l'évocation nietzschéenne de Michel Foucault, sur laquelle se concluaient *Les mots et les choses*, de l'homme qui « s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable »[61], montre alors que les sciences humaines sont bien sorties de leur « sommeil anthropologique » : remise en question de la bifurcation entre sciences de la nature et sciences de l'homme avec les humanités environnementales[62], réinscription des sciences géographiques et historiques dans une géohistoire[63], cartographie de la pluralité des ontologies ou « cosmophanies » dans le cadre d'une anthropologie de la nature[64], redéfinition des « collectifs » à l'œuvre dans l'action sociale[65], analyse historique et sociologique de la généalogie du capitalisme[66] et tentative d'élucidation anthropologique et philosophique du conflit entre les *humains*, toujours

58. Outre les ouvrages déjà cités, mentionnons ici Nigel Clark, *Inhuman Nature. Sociable Life on a Dynamic Planet*, SAGE, coll. « Theory, Culture & Society », Londres, 2011 ; Émilie Hache [éd.], Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux, Éditions Amsterdam, Paris, 2012 ; Joanna Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press, Ann Arbor, 2014 ; Clive Hamilton, Christophe Bonneuil et François Gemenne [éd.], *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*, Routledge, Londres, 2015 ; Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la terre. Critique du géo-constructivisme*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2016 ; Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland, 2016 ; Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, coll. « Experimental futures », Durham, 2016 ; Anna Lowenhaupt Tsing Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.], *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.1. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », In *Toward an Urban Ecology*, édité par Kate Orff, New York, The Monacelli Press, 2016, p. 228-234.

59. Francis Chateauraynaud et Josquin Debaz, *Aux bords de l'irréversible. Sociologie pragmatique des transformations*, Pétra, coll. « Pragmatismes », Paris, 2017, p. 18.

60. Cf. Bruno Latour, « Another Way to Compose the Common World », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n°1, 2014, p. 301-317 ; Pierre Charbonnier, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, CNRS Éditions, Paris, 2015 ; Marie Augendre, Jean-Pierre Llored et Yann Nussaume [éd.], *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Hermann, coll. « Cerisy », Paris, 2018.

61. Dans le cadre d'un entretien en 1978, Michel Foucault a explicité les attendus de sa thèse de la mort de l'homme : « Au cours de leur histoire les hommes n'ont jamais cessé de se construire eux-mêmes, c'est-à-dire de déplacer continuellement leur subjectivité, de se constituer dans une série infinie et multiple de subjectivités différentes et qui n'auront jamais de fin et ne nous placeront jamais face à quelque chose qui serait l'homme. Les hommes s'engagent perpétuellement dans un processus qui, en constituant des objets, le déplace en même temps, le déforme, le transforme et le transfigure comme sujet. En parlant de mort de l'homme, de façon confuse, simplificatrice, c'est cela que je voulais dire. » [Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1994, p. 75]

62. Cf. John Baird Callicott, *Beyond the Land Ethic. More Essays in Environmental Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 1999 ; Hicham-Stéphane Afeissa, *La communauté des êtres de nature*, Éditions MF, coll. « Dehors », Paris, 2010 ; Raphaël Mathevet, *La solidarité écologique. Ce lien qui nous oblige*, Actes Sud, Arles, 2012 ; Catherine Larrère et Raphaël Larrère, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*, La Découverte, Paris, 2015.

63. Cf. William Cronon, *Nature's Metropolis. Chicago and the Great West*, W. W. Norton, New York, 1991 ; Alfred W. Crosby, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge University Press, coll. « Studies in environment and history », Cambridge, 2004 ; Richard White, *Le Middle Ground. Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, traduit par Frédéric Cotton, Anarchasis, Toulouse, 2012.

64. Cf. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005 ; Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit par Oiara Bonilla, Presses universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS », Paris, 2009 ; Kirsten Hastrup [éd.], *Anthropology and Nature*, Routledge, coll. « Routledge studies in anthropology », vol. 14, New York, 2014 .; Nastassja Martin, *Les âmes sauvages. Face à l'Occident, la résistance d'un peuple d'Alaska*, La Découverte, Paris, 2016 ; Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduit par Grégory Delaplace, Zones sensibles, Bruxelles, 2017.

65. Cf. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris, 2008 ; Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010 ; Sophie Houdart et Olivier Thiery [éd.], *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, La Découverte, Paris 2011 ; Pierre Lemonnier, *Mundane Objects. Materiality and Non-Verbal Communication*, Left Coast Press, coll. « Critical cultural heritage series », Walnut Creek, 2012.

66. Cf. Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit par Olivier Mannoni, Pluriel, Paris, 2011 ; Timothy Mitchell, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, Verso, Londres, 2011 ; McKenzie Wark, *Molecular Red. Theory for the Anthropocene*, Verso, Londres, 2015 ; Jason W. Moore [2016], *op. cit.* ; Andreas Malm, *Fossil Capital. The Rise of Steam-Power and the Roots of Global Warming*, Verso, Londres 2016 ; Ian Angus, *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*, Monthly Review Press, New York, 2016.

attachés au paradigme dualiste, et les *terrestres*, qui assumeraient avec d'autres êtres une co-appartenance à la Terre.[67] Enfin, avec des processus naturels (biomes) traversés de social et des sociétés traversées de nature (anthromes), le concept d'Anthropocène met à bas la notion d'environnement telle qu'elle était pensée dans l'écologie politique jusqu'alors et avait alimenté le discours du « développement durable » des années 1990. « Loin d'environner le social, l'environnement le traverse et l'histoire des sociétés, des cultures et des régimes socio-politiques ne peut se désintéresser des flux de matière, d'énergie et d'information qui les trament. Dans cette perspective de double intériorité, chacun des deux anciens supposés "compartiments" doit donc être étudié en combinant les approches des sciences dites sociales et des sciences dites naturelles plutôt qu'une inter-disciplinarité de voisinage où chacun règnerait sur son compartiment. L'histoire conjointe de la Terre et des sociétés apparaît alors comme la co-évolution des régimes métaboliques (matério-énergétiques) et des ordres sociaux.[68] »

Ce panorama rapide constitue moins une table d'orientation qu'une présentation de la diversité des chemins par lesquels la Modernité se trouve *désorientée* et la condition de l'homme moderne profondément « grippée » dans sa capacité à moduler ses connaissances et son expérience à ce qui arrive. Dans un remarquable travail consacré aux catastrophes, l'anthropologue Yoann Moreau a décrit les changements de cadence ontologiques qu'implique la simultanéité de plusieurs niveaux de temporalités et de surgissement de l'aléa, avec cette *experimentum crucis* qu'est la catastrophe, rupture d'intelligibilité face à laquelle individus comme sociétés, sujets à la déprise et à la perte de contrôle, doivent pouvoir reprendre « consistance » (du latin *consistere*, « se tenir ensemble, avoir la même assise »[69]). Avec l'Anthropocène, il en va de cette condition « pessimale »[70] du désastre, et de la ruine, progressive et certaine, de la capacité d'*embrayage* entre l'être humain et ce qui l'environne. Ainsi, pour « global » que soit le réchauffement climatique, ou le dépeuplement de la biodiversité ou encore le cycle biogéochimique du phosphore, donner un sens à l'Anthropocène requiert une empirie particulière et une logique d'*embarquement* environnemental, assez proche de ce que John Dewey avait dé-

67. Cf. David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2013 ; Didier Debaise et Isabelle Stengers [éd.] *Gestes spéculatifs. Colloque de Cerisy*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015 ; Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton, 2015 ; Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015 ; Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris 2017 ; Augustin Berque, *Recosmiser la terre. Quelques leçons péruviennes*, B2, Paris, 2018.

68. Christophe Bonneuil [2015], *op. cit.*, p. 38.

fini, soulignant la *situation* de l'enquête, c'est-à-dire son contexte selon lequel nous n'expérimentons jamais des phénomènes strictement locaux, mais qu'au contraire « nous vivons et nous agissons en connexion avec l'environnement existant, non en connexion avec des objets isolés.[71] » L'enquête contient dans son format une pragmatique de cette connexion.

Ainsi, suivant le précepte pragmatiste qui veut que pour être énoncé un problème doit être senti, ma question est de savoir si l'artiste peut dérouler une méthode d'enquête, y compris « profane », sur et dans l'Anthropocène. À l'heure présente, la communauté scientifique des sciences de la Terre, dont les travaux permettent de définir cet âge de l'Anthropocène dans lequel nous prendrions désormais pied, se voit rejointe dans sa démarche par des intellectuels, des artistes, des architectes et/ou des activistes. Beaucoup se distinguent par leur intérêt pour l'expérience, par leur goût pour l'instrumentation, les unités de mesure, les observables, les données (ou plutôt les "obtenues"), les capteurs… En d'autres termes, ils font leur la nécessité de disposer d'un appareil sensible, quel qu'il soit, afin de requalifier la notion de nature. De ces gestes d'observation découlera l'invention d'une discipline, ceci à l'aune des remembrements épistémiques que connaissent, comme nous l'avons évoqué, les Sciences de la Terre et l'anthropologie. La thèse que je soumets simplement ici est celle-ci : qu'un « art comme expérience », pour paraphraser John Dewey[72], est connaissance par expérimentation d'une situation où l'ontologie de la relation à la nature est perturbée, *altérée* sinon bouleversée par l'intrusion de nouveaux êtres non-humains et par la modification conséquente de l'échelle de perception et d'action des humains. Du fait des distorsions d'échelles et de temporalités impliquées dans la notion d'Anthropocène, cette connaissance ne peut qu'être *enquête*. Enquête dessinant de nouveaux cosmogrammes… Enquête qui répugne aux stases, et qui va notamment à l'encontre de la tradition épistémique d'une bifurcation nature/culture… Et si le paradigme d'un art d'investigation au sein d'écologies anthropisées prend effectivement consistance, une réévaluation de la « mauvaise distance » esthétique et sensible devant les « tremblements du monde » devrait suivre.[73]

69. Cf. Yoann Moreau, *Vivre avec les catastrophes*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017.

70. Du latin *pessimus*, superlatif de *malus* : le plus mauvais, le pire.

71. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 129.

72. John Dewey, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2014.

73. Que faire par exemple du vide laissé par la récusation inévitable du sentiment du sublime ? Comment l'habiter par de nouveaux schèmes de l'activité vitale, de l'expérimentation, du goût et de la morale ?

4. L'art au devant de l'écologie

La nécessité pour moi d'élaborer un paradigme de l'art comme enquête ou d'un artiste enquêteur vient de l'incapacité de l'esthétique environnementale à organiser une rencontre satisfaisante avec les enjeux de l'Anthropocène tels que je viens de les esquisser. J'entends ici par esthétique environnementale d'une part ce qui recouvre les efforts de définition d'un art « environnemental », d'autre part une théorie de la production et de la réception artistique liée aux concepts d'artialisation et d'esthétique « verte ». Hors de ces acceptions, je ne m'intéresse pas au fait, plus général, que des objets tels que des lieux, des paysages et des environnements, urbains ou naturels, peuvent être soumis à l'appréciation d'un jugement esthétique. Que soit débattue ainsi, à l'occasion d'une esthétique *de* l'environnement, la variation des conditions de la jouissance esthétique est certes très précieux mais m'éloignerait de mon objet présent. Sur tout ceci, mieux vaut se rapporter par exemple à la lecture des travaux d'Arnold Berleant sur l'expérience appréciative, « l'engagement » esthétique et l'adaptation créative du sujet à son environnement.[74]

Qu'il y ait un art « écologique » ou « environnemental » depuis les années 1960 est une chose assez connue et balisée par d'innombrables livres qui s'efforcent, faute souvent de pouvoir tracer une ligne généalogique précise, de brosser un panorama qui va du Land Art à nos jours.[75] On y trouve systématiquement mention des œuvres *site-specific* de Robert Smithson, Michael Heizer, Denis Oppenheim, Walter de Maria ou Nancy Holt, des performances de Richard Long, des longs processus cartographiques des époux Harrison (comme *Lagoon Cycle*, 1974-1984), des 7000 chênes que Joseph Beuys plante à la Documenta 7 (1982), de la moisson de blé d'Agnes Dénes à New York (*Weatfield – A confrontation*, 1982), des écosystèmes de dépollution des sols de Mel Chin (*Revival Field*, 1991) ou de Patricia Johanson (*Leonhardt Lagoon*, 1981), des interventions éphémères de Nils-Udo ou des sculptures équilibristes d'Andy Goldsworthy, des marches poétiques d'Hamish Fulton, des cueillettes d'herman de vries, etc. Après cinquante ans d'existence, l'art écologique n'a pas la clarté d'un mouvement et demeure toujours aussi mal défini.[76] S'intéressant

74. Cf. Arnold Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia, 1991 ; Arnold Berleant, *The Æsthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992 ; Allen Carlson et Arnold Berleant [éd.], *The Æsthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Peterborough, 2004 ; Arnold Berleant, *Sensibility and Sense. The Æsthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, coll. « St Andrews studies in philosophy and public affairs », vol. 6., Exeter, 2010.

75. Voir par exemple Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, coll. « La Création contemporaine », Paris, 1993 ; Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Actes Sud, Arles, 2001 ; Jeffrey Kastner et Brian Wallis [éd.], *Land and environmental art*, Phaidon Press, coll. « Themes and movements », Londres, 2005.

au renouvellement esthétique que ces pratiques infusent dans le débat écologique[77], ou bien se focalisant sur tel ou tel angle de la production plastique, la critique a néanmoins proposé quelques labellisations moins vagues : écoplastie[78] ou géoplastie[79], par exemple, et plus récemment écovision[80] ou pratiques cosmomorphes.[81]

De nombreuses œuvres peuvent être affiliées à la bannière d'un art « écologique » ou « environnemental ». Un des représentants de la jeune génération de l'art environnemental, Tim Collins, a proposé de regrouper la diversité des formes et méthodologies de ce champ au travers de sept valeurs partagées par les artistes : éthique de la Terre (il existe une communauté interespèces), approche systémique (les relations priment sur les relata), durabilité (l'engagement artistique est « responsable »), diversité sociale et biologique (s'applique à la compréhension du vivant comme des cultures humaines), justice sociale et environnementale (activisme pour un respect de droits environnementaux universels), collaboration (dimension participative) et intégrité (accord entre les actions et les valeurs).[82] Dans les paragraphes conclusifs de son ouvrage consacré au Land Art, Gilles Tiberghien perçoit ce qui lui semble être une évolution interne à cet art, à savoir que « la nature est devenue le "hors champs" de l'art. Ce qui intéresse l'artiste aujourd'hui c'est le plus souvent ce que nous ne voyons pas. La nature est une puissance de transformation dont nous ne saisissons que des états, des moments arrêtés. Que ce soient les artistes marcheurs, les environnementalistes, les "éco-artistes", nombre de leurs interventions ont pour objectif de nous impliquer affectivement et/ou intellectuellement dans une nature que nous avions jusque-là tenue à distance. En nous faisant mieux comprendre ce que nous avons en commun avec cette nature, ils déstabilisent en même temps un certain nombre de nos certitudes, remettent en question, par

76. Bénédicte Ramade l'écrivait il y a dix ans et il n'y a pas lieu, à mon avis, de réviser ce jugement. Cf. Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art ? » *Cosmopolitiques*, n°15, 2007, p. 31-42 ; Bénédicte Ramade, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspective*, n°1, 2015, p. 184-90.

77. Cf. Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale*, Éditions Quae, coll. « Indisciplines », Versailles, 2008.

78. Cf. Nathalie Blanc et Julie Ramos, Écoplasties. *Art et environnement*, Manuella Éditions, Paris, 2010.

79. Cf. Franck Doriac, *Le Land Art… et après. L'émergence d'œuvres géoplastiques*, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », Paris, 2005.

80. Cf. Pedro Gadanho [éd.], *Eco-Visionaries. Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*, Hatje Cantz Verlag, Berlin, 2018.

81. Ce thème est actuellement discuté au travers de séminaires à l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes.

82. Cf. Tim Collins, « Expression lyrique, engagement critique, action transformatrice : une introduction à l'art et l'environnement », Écologie & politique vol. 36, n°2, 2008, p. 127-153.

exemple, ce qu'est pour nous "la" culture au profit d'un ensemble complexe où "la" nature cesse à son tour d'occuper une place clairement identifiable.[83] » Nous partageons cette remarque. Depuis longtemps, l'esthétique environnementale glose sur ce couple distance/engagement dans l'expérience esthétique de la nature et s'efforce d'indiquer des voies de contournements à des couples encore plus canoniques : nature/culture, sujet/objet.[84] Toutefois, c'est une esthétique essentiellement descriptive – à juste titre, puisque souvent construite *contre* une esthétique « normative » –, qui est stimulante avant tout par l'attention qu'elle accorde à l'opération d'individuation qui a lieu dans la rencontre sensible et intellectuelle avec la forme artistique ou paysagère.[85] S'il va de soi qu'une œuvre d'art est aujourd'hui pour nous une entité relationnelle avant d'être, éventuellement, un objet[86], s'il y a sans doute lieu de l'inscrire dans une « ontologie de la relation » plus générale, ce qu'il nous appartient de comprendre, c'est comment une expérience esthétique de « l'environnement » peut, sinon élucider, du moins aider à rendre intelligible et à exprimer – intensifier, imaginer, présenter, incarner, relater, cartographier, etc. – une situation d'altération des régimes d'existence d'aussi vaste amplitude que les phénomènes désignés sous le nom d'Anthropocène.

Ce qui nous intéresse en somme, ce n'est pas l'expérience esthétique d'une « nature » dont on se gardait d'interroger la mise en place dans les coordonnées du schème classique de la Modernité, mais justement comment l'investigation d'un territoire hanté par le spectre de cette « nature » peut nous convier à jouir et à frémir de l'irrémédiable éclatement des dualismes.

83. Gilles A. Tiberghien, *Land Art* [1ère éd. 1993], Dominique Carré, Paris, 2012, p. 298-299.

84. Pour de courtes synthèses en français allant dans ce sens, cf. Emily Brady, « Vers une véritable esthétique de l'environnement : l'élimination des frontières et des oppositions dans l'expérience esthétique du paysage », *Cosmopolitiques*, n°15, 2007, p. 65-76 ; Hermann Kuitche, « Esthétique environnementale : du déplacement au dépassement », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n°13, 2014, p.35-44 ; Gérald Hess, « L'expérience esthétique à l'épreuve des valeurs de la nature : vers une esthétique environnementale intégrale », *La Pensée écologique*, n°2, 2018.

85. Sur l'hypothèse d'une « esthétique de la rencontre » essentiellement fondée sur le concept simondonien d'individuation, voir Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, « For an Aesthetics of Encounter. Art and Individuation », *in* Estelle Zhong Mengual et Xavier Douroux [éd.], *Reclaiming Art, Reshaping Democracy. The New Patrons & Participatory Art*, Les Presses du réel, Dijon, 2017, p. 385-418.

86. Ce que ne démentent pas non plus les anthropologues de la technique dans leur champ, comme en témoigne de façon exemplaire le travail de Pierre Lemonnier.

87. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris, 1990, p. 135-136.

5. L'écologie paravent de l'art

« Car, depuis ce matin, à nouveau la Terre tremble : non parce qu'elle bouge et se meut sur son orbite inquiète et sage, non parce qu'elle change, de ses plaques profondes à son enveloppe aérienne, mais parce qu'elle se transforme de notre fait. La nature faisait référence, pour le droit ancien et pour la science moderne, parce qu'il n'y avait aucun sujet en son lieu : l'objectif au sens du droit ainsi qu'au sens de la science émanait d'un espace sans homme, qui ne dépendait pas de nous et dont nous dépendions de droit et de fait ; or il dépend tellement de nous désormais qu'il en branle et que nous nous inquiétons, nous aussi, de cet écart aux équilibres prévus. Nous inquiétons la Terre et la faisons trembler ! Voici, de nouveau, qu'elle a un sujet.[87] »

Ce n'est pas un hasard si le *Contrat naturel* de Michel Serres fait l'objet d'attaques cinglantes du professeur d'esthétique Alain Roger dans son ouvrage de référence sur le paysage.[88] Car dans la thèse de l'*artialisation*, le diagramme d'une double opposition entre *pays/paysage* et *in visu/in situ* – qualifié par l'auteur lui-même de « dispositif conceptuel rigoureux » (sic) – est à son tour fondé sur le dogme selon lequel « la nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art.[89] » L'artialisation repose donc clairement sur l'hylémorphisme le plus classique : l'artiste ou la « culture » insuffle une forme à une matière, fût-elle aussi massive que la « nature ». Étant donné ce modèle de la « schématisation adhérente », une écologie du paysage est alors considérée comme un non-sens, cela signifierait « l'absorption du paysage dans sa réalité physique, la dissolution de ses valeurs dans les variables écologiques, bref sa *naturalisation*, alors qu'un paysage n'est jamais naturel, mais toujours culturel.[90] » L'« écologisme » est discrédité car il fait un abus patrimonial en s'intéressant aux paysages. L'affaire de l'écologie doit être celle de l'environnement, pas du paysage.

Comment peut-on trouver quelque utilité à la différenciation *in situ/in visu* étant admis pareil procédé de neutralisation de la forme et de l'action de l'environnement ? La belle affaire s'il s'agit simplement d'affirmer qu'être spectateur – arbitre distancié du goût et opérateur d'une hiérarchie des valeurs esthétiques – et acteur – aménager des espaces, créer des lieux – sont deux modes d'engagement différents. La notion d'artialisation est donc motivée au travers de deux opérations, l'une dite « directe », d'aménagement et de transformation du pays ou de l'environnement, l'autre, « indirecte », de représentation artistique. Dans le premier cas, le *pays* est passif, objet d'action. Dans le second, le *paysage* est projection, effet du regard. La représentation permet d'embrayer sur la transformation et ainsi de suite, dans une relation dialectique. L'artialisation devient

88. Alain Roger, *Court traité du paysage* [1ère éd. 1997], Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2017.

89. *Idem*, p. 24.

90. *Ibid.*, p. 140

rapidement une baguette magique qui n'explique rien sinon une boucle logique d'après laquelle un regard artistique a « inventé » un nouveau paysage qui s'est installé dans la représentation collective. C'est la lunette du Lorrain.[91] C'est le fait du roi, toujours indépendant du substrat. Le pays est entendu comme une nature indéterminée, il n'apporte rien au relèvement esthétique dont il fait l'objet, le pays est « degré zéro du paysage »[92], de sorte que l'apparent progressisme de la théorie de l'artialisation, qui admet sans mal un élargissement considérable des titres et droits au paysage, demeure un naturalisme au sens où l'entend Philippe Descola. Le paysage non seulement n'existe pas indépendamment du regard qui l'invente comme tel mais il est tout ce que ce regard projette et détermine. Cela rappelle le mysticisme spéculatif de Hegel tel que décrit par Marx dans la *Sainte famille* (1844). Le « génie » de Hegel est en effet de déduire le réel à partir de l'idée absolue, d'organiser à partir d'elle l'ensemble des déterminations concrètes. Ainsi, dans l'*Encyclopédie*, § 8, Hegel prend l'abstraction du fruit (LE fruit) pour une réalité existant hors de nous et placée comme « essence vraie » à côté des fruits, une pomme, une cerise noire, une framboise, etc.

Dans sa thèse intitulée *L'esthétique verte*, Loïc Fel adhère à la partition d'Alain Roger tout en prétendant davantage faire droit à l'agentivité de la nature.[93] Le « pays » est une nature morcelée par l'intérêt des hommes, soumise au critère de l'utilité, il est dénué d'appréciation esthétique. C'est pour l'auteur, la « représentation vernaculaire » de la nature.[94] Or, « la notion de nature vernaculaire, si elle véhicule des éléments narratifs ou cognitifs nécessaires à l'expérience esthétique, n'en est pas moins inapte en raison de son appréhension téléologique.[95] » Davantage focalisé sur l'idée de nature que ne l'est Alain Roger, Loïc Fel nomme « esthétique verte » une appréciation cognitive et esthétique de

91. Allusion à un instrument de l'esthétique du pittoresque utilisé à la fin du XVIII[e] siècle en Grande-Bretagne, aussi appelé le miroir noir : « Un instrument confectionné à cette période – la lunette du Lorrain, ainsi nommé en référence au peintre de paysage français Claude Lorrain –, résume fort bien toute cette histoire. Les nouveaux amateurs de la beauté naturelle, dit-on, transportaient avec eux cette lunette comportant un miroir de forme rectangulaire, légèrement concave et coloré. Après avoir repéré une vue particulièrement pittoresque, ils lui tournaient le dos et observaient son image réfléchie dans le rétroviseur de la lunette. Ainsi appréhendé, le paysage naturel semblait presque aussi charmant [mais pas tout à fait bien sûr] qu'un tableau. » [John Baird Callicott, « L'esthétique de la Terre », *in* Roberto Barbanti et Lorraine Verner [éd.], *Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2016, p. 233.]

92. Alain Roger, *op. cit.*, p. 118.

93. Loïc Fel, *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Champ vallon, coll. « Pays-paysages », Seyssel, 2009.

94. *Idem*, p. 71.

95. *Ibid.*, p. 76.

la nature qui ne repose pas sur un face-à-face contemplatif (artialisation *in visu*) mais glisserait du côté de l'immersion et de l'expérience (artialisation *in situ*), de sorte qu'il y aurait là « un changement de paradigme esthétique »[96] dont la vocation serait non plus une « représentation » de la nature mais sa « présentation ». Le point de départ de ce raisonnement est que le défaut d'ajustement entre la représentation du paysage et les notions écologiques issues de l'approfondissement des connaissances sur l'environnement deviendrait à un moment suffisamment criant pour conduire à une volonté de révision du regard esthétique. Sous l'effet des sciences naturelles et des nouvelles connaissances des écosystèmes, l'idée de nature comme système de relations complexes s'imposerait. Qui plus est, la nature « inviolée » qui fait l'objet des premières analyses de l'esthétique comme science du beau, au XVIII[e] siècle, ne répondrait plus aux connaissances empiriques que nous tirons de notre environnement, lesquelles démontrent une emprise générale des humains sur la nature. Cette « insaisissable nature d'une esthétique verte n'est pas immédiatement donnée, il faut tout simplement la présenter »[97], c'est-à-dire l'exposer et la décrire, faire acte de cognition.

Mais voulant à tout prix préserver la novation supposée de « l'esthétique verte », les jugements portés par Loïc Fel sur la représentation de la nature au Moyen Âge ou dans la science de la Renaissance, par exemple, lui interdisent d'y repérer des cosmophanies et des cosmogrammes dont la réactivation serait tout à fait pertinente aujourd'hui.[98] Inversement, exposant les concepts les plus récents de l'écologie du paysage, l'auteur se satisfait de vérifier que « cette complexité échappait aux méthodes de représentation.[99] » Les recherches de garants dans l'art contemporain souffrent du même effet de rabattement. À propos du Land Art, Loïc Fel écrit par exemple que « l'artialisation *in situ* définie par Alain Roger se perpétue dans la période de l'écologie, mais de façon renforcée. Elle se renforce au point que l'œuvre s'efface au profit de la nature. Cette artialisation part de la redécouverte des matériaux naturels bruts et aboutit à la simple perception de la nature avec une connotation spiritualiste.[100] » Comme on le verra plus loin, le moindre texte de Smithson, Heizer ou Oppenheim, de Haacke ou Burnham dément cette allégation fantaisiste qui n'a d'autre but que de servir une thèse mal assise sur son système de référence.

96. *Ibid.*, p. 14.

97. *Ibid.*, p. 26.

98. Voir, déjà cités, Philippe Descola [2005], Simon Schaffer *et al.* [2017] et Sylvain Piron [2018] ; et aussi Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 2011.

99. Loïc Fel, *op. cit.*, p. 182.

100. *Idem*, p. 232.

Il est ainsi pour le moins étonnant que l'auteur ne semble pas trouver matière à contradiction d'utiliser un concept de « représentation » d'extraction kantienne et de promouvoir en prétendue opposition une esthétique très proche de celle de Kant. « Avec une esthétique libérée de l'enjeu du sens, la nature, caractérisée par son indifférence et son autonomie, retrouve les avantages que Kant lui trouvait déjà face aux œuvres d'art dans l'analyse du désintéressement.[101] » L'esthétique verte aurait-elle en fait pour vocation de mieux consolider l'édifice des trois *Critiques* que Kant ne l'a fait ? Nous avions déjà Le Fruit de Hegel, voici à présent le Christ de Feuerbach. Dans l'*Essence du christianisme* (1841), Feuerbach avançait en effet que la transformation du monde dépendait de la réappropriation des « représentations » qui s'en étaient détachées, la culture chrétienne les ayant hypostasiées et purifiées. Dans une esthétique de la présentation, nous serions enfin en relation « directe » avec la nature, sans médiation, sans représentation. Pour cela, il aura fallu ce long processus de digestion dans l'histoire de l'art, parallèle au progrès des sciences qui débouche sur une « écologie globale » à l'égard de laquelle on peut parler de « vaisseau spatial Terre, puisqu'il s'agit en fait d'un ensemble uni et clos dans l'univers, dans lequel l'homme est confiné »[102] et grâce à laquelle l'expérience esthétique « conduit potentiellement à un sentiment de sublime qui fédère sublime mathématique et sublime dynamique.[103] » L'esthétique verte menait donc à cette réconciliation dont la « sensibilisation à la nature » et les photographies surplombantes de *La terre vue du ciel*[104] constituent le catéchisme…

101. *Ibid.*, p. 231.

102. *Ibid.*, p. 303.

103. *Ibid.*, p. 330.

104. Cf. Yann Arthus-Bertrand, *La Terre vue du ciel. Un portrait aérien de la planète* [1ère éd. 1999], Éditions de la Martinière, Paris, 2005.

105. Philippe Descola, « Soyez réalistes, demandez l'impossible. Réponse à Jean-Pierre Digard », *L'Homme*, n°177/178, 2006, p. 434.

106. Cf. Alfred North Whitehead, *Le concept de nature*, traduit par Jean Douchement, Vrin, coll. « Textes philosophiques », Paris, 1998.

107. *Idem*, p. 54-55.

108. Voir à ce sujet l'analyse de Didier Debaise dans *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Les Presses du réel, coll. « Intercessions », Dijon, 2015.

109. Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, n°65, 2016, p. 87.

110. Alain Nadaï, « Degré zéro. Portée et limites de la théorie de l'artialisation dans la perspective d'une politique du paysage », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 51, n°144, 2007, p. 337.

24 • *Lever de Terre sur la Lune,* Apollo 8, décembre 1968 [NASA].

6. L'entrée en scène du décor

« Notre tâche n'est pas de rechercher des ressemblances superficielles ou triviales que d'autres sciences sauront de toute façon mieux expliquer, mais d'organiser les différences observables », écrit Philippe Descola à l'un de ses collègues anthropologue.[105] Cette précaution ne devrait pas être l'exclusivité de l'anthropologie. Les théories d'Alain Roger et de Loïc Fel partagent le symptôme décrit en 1920 par Whitehead, celui de la « bifurcation de la nature »[106], bifurcation entre une nature « objective » ayant ses lois et existant sans nous, et une nature des qualités secondes, des perceptions subjectives, dépendante de nous : « une autre manière de formuler cette théorie à laquelle je m'oppose, consiste à bifurquer la nature en deux subdivisions, c'est-à-dire la nature appréhendée par la conscience et la nature qui est la cause de cette conscience. La nature qui est le fait appréhendé par la conscience, contient en elle-même le vert des arbres, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil, la dureté des sièges, la sensation du velours. La nature qui est cause de la conscience est le système conjectural des molécules et des électrons qui affectent l'esprit de manière à produire la conscience de la nature apparente.[107] » La croyance en ce double régime d'existence, dont le dualisme n'est qu'une perspective philosophique parmi d'autres[108], est ce qui permet d'animer le diagramme de l'artialisation et de perpétuer la « tenaille kantienne »[109] entre l'objet connaissable et le sujet connaissant. « En contestant l'assimilation du paysage au pays et à l'environnement, et en inscrivant le paysage dans le champ de l'esthétique, le concept d'artialisation réactualise sous plusieurs formes le clivage nature/culture : clivage des entités, des acteurs et des politiques.[110] »

Le problème alors n'est peut-être pas tant qu'on a réduit le paysage à sa dimension esthétique (même si cela est en grande partie vrai), mais que l'esthétique de la nature puisse ne procéder, du point de vue de ceux qui la promeuvent, que d'une attribution subjective et d'une projection idéaliste. En prétendant éviter un réductionnisme (la mise à plat du paysage sur l'environnement) et faire œuvre de réalisme critique, la théorie de l'artialisation tombe dans une réduction symétrique qui est d'assimiler à une pure subjectivité l'expérience esthétique du paysage, ce qui exclut le pays (ou l'environnement, ou la nature « vernaculaire ») de toute contribution à l'émergence de cette expérience esthétique. Il n'est donc pas étonnant qu'un tel présupposé fasse équivaloir la Biosphère et le « vaisseau spatial Terre », image de l'ingénieur Buckminster Fuller pour qui la Terre est tendanciellement une machine cybernétique (du grec *kubernêtykê*, art de conduire, de piloter), ce qui est justement le rêve de la géo-ingénierie[111] et de l'idéologie du « bon Anthropocène ».

La quatrième parution du *Whole Earth Catalog* (printemps 1969), cet amusant fourre-tout du romantisme libertaire californien, produisait en couverture une image de la NASA, le *Lever de Terre sur la Lune* (**fig. 24**), une photographie ayant eu une influence considérable, à l'époque, sur la prise de conscience de la fragilité du Système Terre. Vue de l'extérieur, depuis l'espace, la Terre présente le spectacle tragiquement beau de notre foyer, de notre habitat, bien circonscrit par cette fine enveloppe atmosphérique. Mais le savoir méthodique et instrumental de la NASA qui invente un sujet connaissant en position privilégiée d'observateur extérieur à la nature est à double tranchant, et par-delà les revendications environnementales, il arme surtout deux fantasmes : celui d'une surveillance, d'un monitoring synoptique de la Terre, d'une part, et celui d'une ingénierie toute puissante, celle du « vaisseau spatial Terre », qui considère la planète comme un système fermé potentiellement sujet à des régulations techniques.[112] Cette esthétique « verte » demeure ainsi une esthétique du « Globe », selon le terme de Peter Sloterdijk[113], une perspective immunologique établie à partir d'un point de vue « de nulle part ». C'est une impossibilité pratique. L'idée qu'on puisse se tenir à l'extérieur du paysage participe d'une illusion construite, aussi loin que ce paysage puisse se trouver. Être terrestre n'est pas habiter ce globe.

111. Cf. Kathryn Yusoff, « The Geoengine: Geoengineering and the Geopolitics of Planetary Modification », *Environment and Planning A*, vol. 45, n°12, 2013, p. 2799-2808.

112. On trouvera un commentaire très détaillé chez Sebastian Vincent Grevsmühl, *La terre vue d'en haut. L'invention de l'environnement global*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2014.

113. Cf. Peter Sloterdijk [2011], *Globes. Sphères II, Macrosphérologie*, *op. cit.*, p. 713 sq.

Si la notion d'expérience esthétique doit être détachée de la seule considération de la subjectivité, alors il faut admettre qu'une dimension contextuelle de cette expérience implique un partage de la situation entre des aspects subjectifs et le site ou paysage lui-même, dans lequel le sujet de l'appréciation esthétique est inséré. Dans un récent ouvrage, la géographe Nathalie Blanc invite par exemple à une approche morphologique de l'environnement et de son anthropisation à l'heure de l'Anthropocène, « qui oblige à considérer aussi bien les horizontalités, que les verticalités, et à interroger ce processus d'humanisation en examinant les environnements créés.[114] » Elle appelle ainsi à l'évolution d'une esthétique environnementale capable de saisir le « pouvoir opéral » de la forme. Cette approche à peu à voir avec l'artialisation du paysage selon Alain Roger, le paysage n'étant plus simplement un espace perçu. « L'approche en termes de politique des formes du paysage considère qu'une forme est une activité socio-naturellement produite, qu'elle opère en structurant des parties et un tout, qu'elle organise un cadre spécifique de l'espace-temps opérant avec une nature, qu'elle transforme le territoire en pensées et en pratiques codifiant ce dernier, condensant des fonctions, des services et une étendue.[115] » Si l'on écoute des professionnels du paysage tels que l'Américaine Kate Orff, le paysage est « à la fois un cadre et une solution ».[116] Le statut ontologique du paysage tient à son *agency*, au fait que les voies à venir de sa modification par des pratiques spatiales appartiennent à sa puissance autant si ce n'est plus qu'à l'acte créateur d'un professionnel. Or si le paysage, du fait de l'intrication qui est sienne entre agents humains et non-humains, est une archive vivante et métamorphique de notre histoire environnementale, on doit aussi prendre appui sur lui pour établir le récit des désastres écologiques, de la captation du capitalisme, de l'impérialisme et des quelques autres facteurs dont les récits parallèles de l'Anthropocène nous montrent qu'ils sont plus que jamais au cœur du projet moderne. La question est bien de savoir si est envisageable une esthétique d'un « pouvoir opéral » de la forme étendu à l'altération de l'habitabilité de la Terre.

« Quand on prétend qu'il y a, d'une part, un monde naturel et, de l'autre, un monde humain, on a simplement proposé de dire après coup qu'une portion arbitraire des acteurs sera *dénuée de toute action* et qu'une autre portion, également arbitraire, des mêmes acteurs, sera *dotée d'une âme* (ou d'une conscience). Mais ces deux opérations secondaires laissent parfaitement intact le seul phénomène intéressant : l'échange des formes d'action par les transactions entre des puissances d'agir d'origines et de formes

114. Nathalie Blanc, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, Mētis, Genève, 2016, p. 10.

115. *Idem*, p. 89.

116. Kate Orff [éd.], *Toward an Ecological Urbanism*, The Monacelli Press, New York, 2016, p. 7.

25 • Tadashi Kawamata, *Under the Water*, Centre Pompidou Metz, 2016.

multiples au sein de la zone métamorphique. Cela peut paraître paradoxal mais, pour gagner en réalisme, il faut laisser de côté le pseudo-réalisme qui prétend tirer le portrait d'humains se pavanant devant un décor de choses.[117] » Cette zone métamorphique est commune aux savants et aux artistes. Comme les spectateurs immergés dans l'installation de Tadashi Kawamata, évocatrice du tsunami qui frappe le Japon en mars 2011 (**fig. 25**), contraints à une condition interstitielle sans dehors ni autre échappée visuelle qu'un fragile belvédère posé sur un patrimoine commun menacé, ils évoluent dans une *camera oscura* aux dimensions variables, entre l'espace perspectiviste et organisé nécessaire à l'exploration du réel et la lame puissante et ondulante qui charrie les débris du monde ancien et nous submerge.

117. Bruno Latour [2015], *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 79-80.

Première partie. L'artiste enquêteur, un nouveau paradigme ?

« Le peuple qui ne laisserait d'autres vestiges de son passage que quelques tuyaux de plomb dans la terre et quelques tringles de fer sur la surface, pourrait avoir été plus maître de la nature que les Romains. »
Alexis de Toqueville, *De la démocratie en Amérique*, vol. 2, chap. XII

1.1 L'ART COMME ENQUÊTE

1.1.1 Destin et déboires de l'esthétique des systèmes

La première à dessiner un vaste panorama de l'art des décennies 1960-1970 au prisme de la question des relations nouvelles entre l'art, la science et la technologie, est l'historienne de l'art Marga Bijvoet avec son ouvrage *Art as Inquiry*, publié en 1997.[1] Outre qu'il amorce le basculement culturel du « media art » puis du « net.art », ce champ de la création a pour nous l'intérêt de révéler le contexte de réception de la création et l'armature de la théorie esthétique dont vont se saisir les artistes et théoriciens des années 1990-2000 pour développer des stratégies d'enquête artistique. En dépit de son sous-titre – *Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology* –, la monographie de Marga Bijvoet ne se concentre pas sur le rôle des sciences et technologies importées en art, mais suit les mouvements tendanciels qui conduisent les artistes, d'un côté à « sortir » en direction de la nature ou de l'environnement[2], de l'autre à investir de nouveaux médias.[3] En dépit de la multiplicité des voies empruntées par l'art des années 1960, ces deux tendances ont pour Marga Bijvoet une vertu structurale pour la redéfinition des frontières de l'art, l'opposition aux lois du marché et surtout, l'engagement de l'artiste dans de nouveaux types de relations : à l'environnement, au territoire, à l'espace public, souvent en compagnonnage avec d'autres disciplines.

Un « art and technology movement » trouve des catalyseurs tels que Jack Burnham, Billy Klüver et György Kepes et se développe depuis un lieu institutionnel clé, le *Center for Advanced Visual Studies* du Massachusetts Institute of Technology (MIT), fondé en 1967. Jack Burnham est sculpteur cinétique et professeur d'histoire de l'art (**fig. 26**) ; Billy Klüver, électronicien, a collaboré avec Jean Tinguely, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, John Cage et bien d'autres ; György Kepes collaborait avec László Moholy-Nagy au Bauhaus de Chicago. Ensemble, ils mettent en place un programme de *fellowship* interdisciplinaire s'adressant aux avant-gardes artistiques et, au travers notamment de la revue *Leonardo* comme plateforme intellectuelle porteuse d'un « nouveau paysage »[4] artistique[5], ils insufflent une dynamique de croisement art/sciences, valorisant les imports technologiques et la méthode expérimentale des sciences naturelles et négligeant par contre les pratiques documentaires s'inspirant plus volontiers des sciences-sociales.

1. Marga Bijvoet, *Art as Inquiry. Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology*, Peter Lang, coll. « American University Studies », New York, 1997.

2. Robert Smithson, James Turrell, Nancy Holt, Alan Sonfist, Helen et Newton Harrison…

3. Nam June Paik, Bill Viola, Paul Ryan, Woody et Steina Vasulka…

4. György Kepes avait proposé en 1951 une exposition intitulée *The New Landscape* où il mettait sur un même plan pictural l'art et la science, les formes

26 • Jack Burnham dans son atelier à Northwestern University, 1968 [Whitney B. Halstead papers, 1920-1982. Archives of American Art, Smithsonian Institution].

contemporaines et abstraites des avant-gardes y étaient placées en face de l'imagerie scientifique des « patterns » biologiques révélés par les microscopes électronique et les infrarouges. György Kepes participe pleinement du prolongement de ce « moment mimétique » qu'évoque Bruno Latour dans son *Enquête sur les modes d'existence*, à savoir « ce grand moment de l'histoire de l'art et des sciences où les mêmes outils – le calcul de la perspective, la projection sur une toile ou un papier blanc, l'établissement des conventions de lecture des distances et des ombres, le dépliement de la cartographie, plus tard l'apprentissage de la géométrie descriptive – vont finir par donner aux artistes comme aux savants le sentiment qu'ils explorent le "même monde" qui se trouve face à eux et qu'ils prennent pour un spectacle vu à travers une fenêtre. » [*Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 256]. György Kepes maintient cette passion mimétique dans l'exposition *Explorations* qui malgré un grand succès public eut une assez grande infortune critique. Lawrence Alloway fut par exemple assez mordante : « Il paraît clair, après *Explorations* et toutes les autres expositions du même tonneau, que la jonction de l'art et de la technologie ne débouche pas sur un quelconque magnétisme culturel, mais sur un art d'effets triviaux pour la plupart. Vous vous sentez davantage faire partie du vingtième siècle en passant un appel téléphonique depuis le Metroliner [train express mis en service en 1969] sur votre retour de Washington. » [Lawrence Alloway, 'Art', *Nation*, 20 April 1970, p. 477, nous traduisons]

5. Ce magazine international est fondé à Paris en 1968 par Frank Joseph Malina, ingénieur aéronautique devenu pionnier en art cinétique. Cf. Marga Bijvoet, *op. cit.*, p. 77 sq. *Leonardo* est toujours édité par le MIT : www.mitpressjournals.org/leon

6. Burnham écrit dans le catalogue d'exposition que « l'essentiel de *Software* est *aniconique* ; ses images sont généralement secondaires ou pédagogiques alors que ses informations prennent souvent la forme de documents imprimés. Dans de telles formes, la technologie de traitement de l'information influence nos représentations de la créativité, de la perception et des limites de l'art. Ainsi, ce n'est peut-être pas, probablement pas la vocation des ordinateurs et autres dispositifs de communication de produire l'art tel que nous le connaissons ; mais ils contribueront, de fait, à redéfinir tout le domaine de la conscience esthétique. », *in* Jack Burnham [éd.], *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*, Jewish Museum, New York, 1970, p. 11 [nous traduisons].

7. Jack Burnham et Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, édité par Emanuele Quinz, Les Presses du réel, coll. « Petite collection arts-H2H », Dijon, 2015, p. 59

8. Jack Burnham [1970], *op. cit.*, p. 23 [nous traduisons].

La théorie de l'information de Claude Shannon, la cybernétique de Norbert Wiener et la théorie des systèmes de Ludwig von Bertalanffy inspirent à Jack Burnham la formulation d'une « esthétique des systèmes » décrite au travers d'un article publié dans la revue *Artforum* en 1968 (« System Esthetics ») et de son livre publié la même année, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. Il est singulier que Burnham se tourne avant tout du côté d'artistes davantage associés à l'art environnemental qu'à l'art technologique, tels que Haacke, Smithson et Oppenheim.

L'exposition *Software* (1970) où les ordinateurs côtoient les artistes conceptuels se revendique comme « aniconique »[6] et repose sur le croisement des « instructions lines » formulées par des ingénieurs des télécommunication et des artistes ; les uns et les autres se reconnaissent dans cette même notion de système *environnemental* ou *social* qui congédie le maniérisme formaliste et minimise « l'atmosphère muséale ». Dans son article de 1968 consacré à « L'esthétique des systèmes », Burnham avait adopté un ton volontiers prophétique, confiant aux artistes un rôle immense dans un monde destiné à devenir de plus en plus communicant et élargi à une biosphère instable et fragile : « De plus en plus de "produits" – dans l'art comme dans la vie – deviennent non pertinents et un ensemble de différents besoins apparaît : ceux-ci tournent autour d'enjeux comme la préservation de la viabilité biologique de la terre, la production de modes plus précis d'interaction sociale, la compréhension de la symbiose grandissante entre l'homme et la machine, l'établissement de priorités pour l'usage et la conservation des ressources naturelles, la définition de modèles alternatifs d'éducation, de productivité, de loisir.[7] »

La pièce centrale de l'exposition *Software*, qui donne au catalogue sa couverture, est sans doute l'installation *Seek* proposée par Architecture Machine Group, le collectif fondé en 1967 au MIT par Nicholas Negroponte et Leon B. Groisser, deux pionniers du développement logiciel pour l'architecture et l'urbanisme. *Seek* est un grand vivarium peuplé de petits rongeurs, des gerbilles pour être exact. Ils cohabitent dans un environnement construit par ordinateur et en perpétuel changement : les empilements de petits cubes constituant le paysage sont manipulés par un bras robotique. En un étonnant renversement, le propos des créateurs quant à « la vie dans un environnement programmé » n'est pas de pousser expérimentalement la variabilité de l'habitat mais de souligner la pauvreté et le défaut d'adaptabilité au vivant de l'informatique dans le « monde réel ». « À l'insu de *Seek*, les petits animaux bousculent des blocs, perturbent les constructions et renversent les tours. Le résultat est une inadéquation substantielle entre la réalité tridimensionnelle et les souvenirs encodés qui sont inscrits dans la mémoire de l'ordinateur de *Seek*. Le rôle de *Seek* est de gérer ces incohérences. Dans le processus, *Seek* fait montre d'un comportement réactif, dans la mesure où les actions des gerbilles sont imprévisibles, et les réactions de *Seek* corrigent ou amplifient délibérément les dislocations provoquées par les gerbilles.[8] »

La rencontre chaotique entre deux formes d'*agency* constitue une métaphore plutôt juste de l'exposition dans son ensemble, qui joue sur l'interactivité entre des dispositifs techniques et des visiteurs sans se soucier de didactisme. De la part d'artistes qui pourraient être qualifiés d'environnementaux, notons que Ágnes Dénes y développe des essais de triangulation géométrique et de logique symbolique tandis que Hans Haacke y présente ses projets de statistiques sociales (*Visitors' Profile*, première version, 1969) et de diffusion instantanée d'informations par machines Telex (*News*, 1969). Toutefois, on fait aussi référence dans *Software* à une autre expérimentation de « processing » récemment menée par l'artiste d'origine irlandaise Les Levine à Chicago (*Systems Burn-off X Residual Software*, 1969) : trente-et-une photographies, au cadrage bien souvent anecdotique, issues d'un voyage de presse à Ithaca (État de New York) pour visiter l'exposition *Earth Art*[9] sont aléatoirement distribuées au sol en mille exemplaires chacune et recouvertes de gélatine de framboise ; dans l'empilement, se répètent de façon significative les grandes lettres bâton du mot *EARTH* (TERRE) de la signalétique employée par le Andrew Dickson White Museum of Art de la Cornell University (**fig. 27**). Dans le texte de sa notice d'information, Levine écrit que « l'expérience de voir quelque chose sans filtre n'a plus de valeur dans une société contrôlée par logiciel, puisque tout ce qui est vu à travers les médias accumule autant d'énergie que l'expérience immédiate. Nous ne nous demandons pas si les événements qui se passent à la radio ou à la télévision se sont réellement produits. Le fait que nous puissions les affronter mentalement à travers l'électronique suffit pour que nous sachions qu'ils existent... De la même manière, la plupart des œuvres d'art actuelles aboutissent à des informations sur l'art.[10] » Or, par une mise en abîme remarquable, le catalogue de l'exposition *Earth Art* marquait une adhésion enthousiaste à l'esthétique des systèmes de Jack Burnham : « Les artistes, dans leur souci des matériaux et des processus naturels, utilisent la terre à la fois comme moyen d'expression (en tant que matériau) et comme moyen d'expression (en tant que médium). En outre, leurs points de vue philosophiques convergents sont la preuve de la "transition d'une culture *tournée vers l'objet* à une culture

9. *Earth Art* [Cornell University, Ithaca, du 11 février au 16 mars 1969] est la première exposition américaine consacrée aux « Earthworks » [le terme est proposé en 1968 par la galeriste Virginia Dwan] des artistes qu'on regroupe habituellement dans le Land Art. Le commissaire d'art Willoughby Sharp a invité douze artistes à produire des installations spécifiques au site d'Ithaca. Seul Carl André refuse de participer. Sont représentés Jan Dibbets, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson et Günther Uecker. La plupart des artistes participants étaient sur place durant une semaine environ à la fin janvier/début février pour réaliser des œuvres sur site avec l'assistance des étudiants de Cornell, dont Gordon Matta-Clark.

10. Jack Burnham [1970], *op. cit.*, p. 61 [nous traduisons].

11. Citation exacte de l'article de Burnham dans *Artforum*, cf. Jack Burnham et Hans Haacke, *op. cit.*, p. 59.

27 • Les Levine, *Systems Burn-off X Residual Software*, Phyllis Kind Gallery, Chicago, 1969 [Archives of American Art, Smithsonian Institution].

tournée vers les systèmes. Ici, le changement ne provient pas des *choses*, mais de la *manière dont les choses sont faites*"[11] L'accent n'est pas placé sur la création d'objets d'art durables, mais sur la spéculation conceptuelle ou idéologique.[12] » D'un côté, le mot « Earth » est transformé en « résidu d'énergie » sous l'effet de la chauffe entropique des systèmes (*systems burn-off*), de l'autre, le Earth Art sollicite la pensée abstraite et attire l'attention non sur les choses mais sur les relations entre elles, lesquelles ne prennent consistance que dans le caractère processuel de la création/pensée. Dans un article de 1968, l'artiste Robert Morris avait déjà décrit la désintégration du paradigme minimaliste dans la processualité et l'investigation des propriétés de la matière : « Empilage aléatoire, entassement précaire, pendaison, don d'une forme transitoire à la matière.[13] » Chez Les Levine, le Earth Art est à son tour désintégré avant l'heure de sa reconnaissance institutionnelle, ou plutôt exposé comme déchet toxique par la démultiplication des images, « le traitement chaotique et

12. Willoughby Sharp [éd.], *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Ithaca, 1969, p. 25 [nous traduisons].

13. Robert Morris, « Anti Form », *Artforum*, vol. 6, n°8, 1968, p. 35 [nous traduisons]

28 • Hans Haacke, *Grass Grows* dans l'exposition *Earth Art*, 1969 [©Yale Joel pour *Time Life Magazine*].

désublimateur de ce matériau reflète l'effet de péremption (*trashification*) de la culture de masse.[14] »

La mise en écho des expositions *Earth Art* et *Software* est caractéristique de ce court moment où l'esthétique des systèmes de Burnham parvient à réunir sans les fusionner les deux tendances majeures de l'art de l'époque, délaissant comme caduque la controverse sur l'*objecthood* (« objectité ») minimaliste.[15] Des protocoles et des dispositifs de recherche s'y offrent pour ce qu'ils sont et l'exposition collective elle-même tient lieu de situation expérimentale. Il y a là sans aucun doute un jalon essentiel pour les pratiques contemporaines.

Hans Haacke est le seul artiste à figurer dans ces deux grandes expositions, et sans doute celui qui se revendique à l'époque le plus proche de l'esthétique des systèmes. Dans l'exposition de Cornell, Haacke compose *Grass Grows* dans la galerie qui est la plus exposée au soleil (**fig. 28**) : un mètre cube de terre végétale disposée en cône et ensemencée de seigle à croissance rapide. « En 1969, *Grass Grows* présenté dans l'exposition *Earth Art* était une version ouverte et à plus grande échelle d'un travail précédent (*Grass Cube*, 1967) que j'avais exposé à la Howard Wise Gallery de New York. En dehors des terrains de golfs et des jardins bien entretenus, le gazon est considéré comme de la mauvaise herbe. J'ai donc introduit à l'intérieur, dans le cadre d'une exposition, une plante ordinaire, non ornementale et associée au plein air. Les musées et les galeries d'art ne sont traditionnellement pas des lieux où on expose des plantes ordinaires en les plaçant sur un piédestal ou directement sur le sol. À l'époque, les sculptures étaient considérées comme des objets solides. Tout changement dans leur apparence ou dans leur substance alertait immédiatement leurs potentiels acheteurs et les conservateurs. La poussée de matières organiques sur une installation artistique représentait une intrusion menaçante. Sauf pour les œuvres d'art sur papier, on ne pensait l'éclairage – artificiel ou naturel – qu'en termes de mise en valeur la plus avantageuse possible pour l'œil et l'appareil photo. Mais dans le cas des installations *Grass Cube* et *Grass Grows*, une exposition suffisante à la lumière du jour était absolument primordiale pour leur survie et leur épanouissement : *l'environnement physique était devenu une part intégrante de ces œuvres, et les observateurs devaient en mesurer l'importance.*[16] »

14. Tom Holert, « Land Art's Multiple Sites », *in* Philipp Kaiser et Miwon Kwon [éd.] *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2012, p. 115 [nous traduisons].

15. Le critique Michael Fried avait publié dans *Artforum* à l'été 1967 un texte demeuré célèbre intitulé «Art and Objecthood », truffé de « ismes » et défendant le modernisme contre la « théâtralité » et l'exaltation de l'objectité qui seraient propres au minimalisme.

16. Entretien avec Nathalie Blanc, *in* Nathalie Blanc et Julie Ramos, Écoplasties. *Art et environnement*, Manuella Éditions, Paris, 2010, p. 187-188 [nous soulignons].

29 • Réédition de l'installation *Wide White Flow* [1967] de Hans Haacke à l'occasion de la Biennale d'art contemporain de Lyon, *Mondes flottants*, en 2017.

L'œuvre exige d'ailleurs du commissaire d'exposition – attribution inédite – qu'il l'arrose régulièrement ! Ce *script* appartient au « software » de l'installation artistique. À la fin de l'exposition, la majeure partie de l'herbe est jaunie, un cycle « naturel » étant achevé : l'œuvre n'était pas tant un objet qu'une « investigation cinétique sur les processus naturels »[17] comme l'artiste en a beaucoup réalisé dès 1962, travaillant au travers de petits dispositifs sur les fluides (**fig. 29**), l'évaporation, la condensation, l'humidité, les phénomènes climatiques, les végétaux et les animaux. Dans le texte d'annonce de son exposition à la Howard Wise Gallery de New York, en septembre 1969, Haacke marque son adhésion à l'esthétique des systèmes de Burnham : « Une telle approche s'intéresse à la structure opérationnelle des organisations, dans lesquelles un transfert d'information, d'énergie et/ou de matière se produit. Les systèmes peuvent être physiques, biologiques ou sociaux, ils peuvent être faits par l'homme, exister dans la nature ou les deux à la fois. *Dans tous les cas il s'agit de processus vérifiables.*[18] »

17. Sébastien Marot, *Palimpsestuous Ithaca. Un manifeste relatif du sub-urbanisme*, Thèse de doctorat, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2008, vol. 3, p. 7.

18. *In* Jack Burnham et Hans Haacke, *op. cit.*, p. 104 [nous soulignons].

30 • Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, Londres, 2003 [User:Bjoss, CC-BY-SA-3.0, Wikimedia Commons].

L'on comprend ici toutefois que l'art des systèmes ne saurait être clos sur lui-même tel une boîte hermétique contenant des opérations « purifiées » de facteurs « extérieurs ». En effet, l'attestabilité des processus en œuvre, si elle ne s'embarrasse pas, il est vrai, des questions de représentation et de subjectivité du spectateur, mobilise toute la trame des conditions sociales de l'expérience. Il y a autant de réduction artificielle à évacuer le social et le culturel du « programme » artistique qu'il y en a à isoler « la science » de ses réseaux hétérogènes. À rebours de bien des installations « sous cloche » et à prétention « auto-poïétique » du Bio Art, lorsque dans une autre œuvre célèbre, *Rhine Water Purification Plant* (Krefeld, 1972), Haacke introduit l'eau polluée du fleuve dans le musée, le système d'épuration d'eau est accompagné des analyses certifiées de pollution, réalisées par un ingénieur hydraulique, et par la liste de toutes les industries et collectivités amont utilisant le fleuve pour faire disparaître leurs rejets. La toxicité de l'œuvre n'existe que par l'appareil légal de contrôles biochimiques qu'elle convoque. Le positionnement civique et politique des spectateurs vis-à-vis de l'acceptabilité de la pollution et de sa régulation y est du même fait inscrit. L'installation lumineuse et atmosphérique d'Olafur Eliasson dans l'immense Turbine Hall de la Tate Modern de Londres (*Weather Projec*t, 2003, **fig. 30**) use de procédés technologiques autrement plus complexes, mais répond

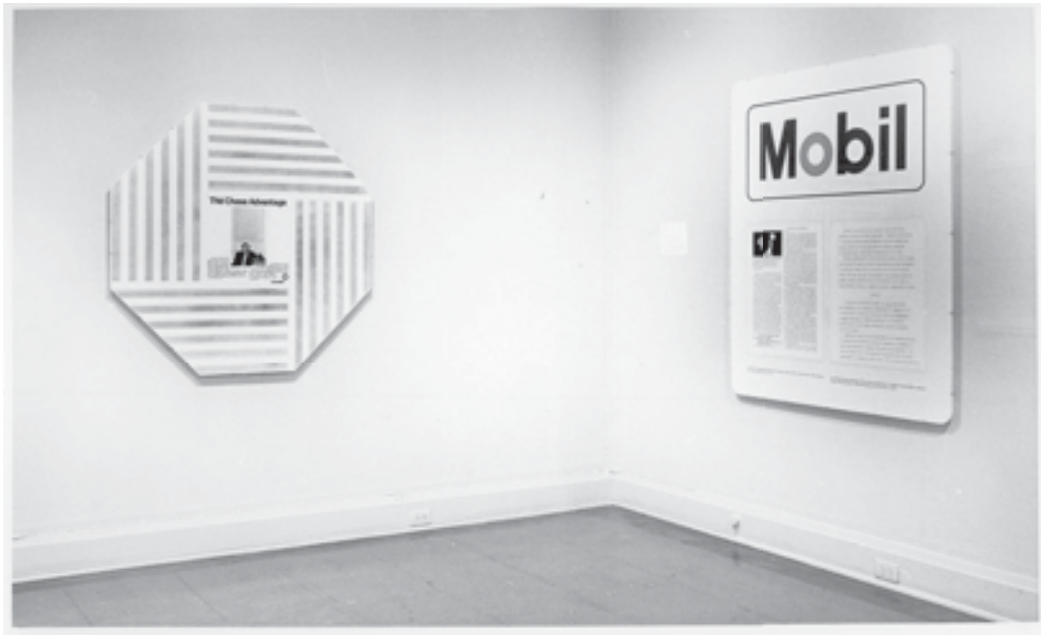
aux mêmes principes. Son point de départ est presque une boutade culturaliste : « when two Englishmen meet, their first talk is of the Weather » (Samuel Johnson). Sauf que, réchauffement climatique oblige, il n'a jamais été autant question que d'eux-mêmes lorsque les humains parlent innocemment du temps qu'il fait. « Non seulement les participants humains sont une composante cruciale de ce nouveau temps (*weather*), mais ils sont discursivement construits comme tels, avec le "projet" d'Eliasson qui inclut un questionnaire sur le Web et une distribution d'affiches sur les croyances des gens au sujet du changement climatique anthropocène.[19] »

Il y a de ce point de vue une continuité forte entre les œuvres « environnementales » de Haacke et celles qui s'orientent du côté de la statistique sociale, de la politique et de la critique institutionnelle. Avec l'annulation de son exposition rétrospective au Guggenheim de New York en 1971[20], Haacke vérifie à ses dépens qu'il y a davantage de potentiel de contrôle et de censure sociale de type orwellienne dans l'organisation institutionnelle de la fabrique de l'art que dans la rigidité idéologique et bureaucratique de la cybernétique. Jack Burnham le premier prend d'ailleurs des distances avec le « postulat technocratique »[21] et l'aspect prophétique de ses thèses de 1968 sur l'esthétique des systèmes. Il en atténue progressivement la prétention paradigmatique – obsession provenant d'une lecture enthousiaste de *La structure des révolutions scientifiques* de Thomas Kuhn (1962) – et l'effet d'idéalisation d'un spectateur « extérieur » à la boîte, dont on n'attendrait pas l'appréciation esthétique mais l'activité de *mesure* et la *vérification*, comme dit Hans Haacke. Il est clair que les « valorimètres » de l'observateur-vérificateur ne pouvaient trop longtemps demeurer abstraits ni de ses attachements et réseaux d'appartenance sociale, ni de l'institution muséale et/ou de l'industrie culturelle, et que dès lors l'esthétique des systèmes devait nécessairement déboucher sur une critique du système de l'art ou de l'art comme système, le fameux *social turn*. Bien que le danger de « l'esprit de système » ne soit jamais tout à fait écarté, l'écologie de l'œuvre d'investigation en art contemporain gagne sans cesse en systématicité à introduire de nouvelles entités, à établir de nouvelles connexions. Que la perspective politique n'ait plus quitté le travail de Hans Haacke est sans aucun doute lié à sa perception des relations entre les choses

19. Caroline A. Jones, « Systématique », *in* Jack Burnham et Hans Haacke, *op. cit.*, p. 130.

20. Haacke avait conçu une œuvre d'investigation sociale explosive, *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Cette cartographie des propriétés immobilières de Manhattan intégrait les noms réels des propriétaires et démontrait la concentration de la spéculation. Le directeur du Guggenheim juge alors qu'un lieu d'art n'a pas pour vocation d'exposer un « dysfonctionnement social ». Cette censure tient lieu pour l'artiste de véritable CQFD.

21. La critique vient de Rosalind Krauss. Cf. *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Éditions Macula, Paris, 2015, p. 210.



31 • Hans Haacke, vue de l'exposition *Recent Work*, The Renaissance Society, Chicago, 1979 [University of Chicago].

comme relevant d'une « assemblée ». Toute matière de l'art est ainsi chez lui politique et toute exposition est ainsi mise en scène de tensions, positions et oppositions propres à la « vie publique ». En proposant en 2005 au ZKM de Karlsruhe « ni tout à fait une exposition d'art, ni bien sûr une manifestation politique, mais plutôt une assemblée d'assemblées », Bruno Latour et Peter Weibel s'inscrivaient parfaitement dans l'art de rendre les choses publiques qu'a initié entre tous le travail de Hans Haacke.[22]

Dans l'introduction au catalogue de l'exposition de Haacke à la Renaissance Society en 1979, sobrement intitulée « Recent Work » (**fig. 31**), Jack Burnham défend l'arrangement par l'artiste de la « littéralité » des choses et documents « prosaïques » relatifs à des conditions socio-économiques existantes et aux réseaux de domination économique comme étant d'une efficacité bien supérieure au « protest art » et aux déclarations activistes.[23] Ainsi que l'écrit Caroline Jones quarante ans plus tard, « nous ne pouvons pas nous détourner de la systématique, parce que c'est elle qui tourne en nous, moteur

22. Curieusement, s'il y a bien une manière d'hériter de Haacke chez Latour, ce rapprochement n'est pas une seule fois évoqué ni le nom de l'artiste mentionné dans les 1072 pages du catalogue *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* [MIT Press, Cambridge, 2005].3. Rachel Carson, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2012, p. 98.

23. Hans Haacke, *Recent Work*, édité par Jack Burnham, The Renaissance Society, Chicago, 1979, p. 5-6.

dynamique de notre imbrication dans les multiples aspects de la réalité vécue – dans le monde de l'art, mais également dans les mondes économiques, juridiques, écologiques et politiques à travers lesquels nous naviguons jour après jour. Que nous voulions les voir, les nommer, ou non, les systèmes, c'est nous.[24] » Il semble que la boucle soit alors bouclée…

1.1.2 Les risques de la translation

Lorsqu'on aborde le *social turn*, il est impossible de ne pas mentionner le « Portrait de l'artiste en ethnographe » qu'a brossé le critique et historien d'art Hal Foster au milieu des années 1990.[25] Cet article doit sans doute sa célébrité à son absence totale de concession sur un prétendu « tournant ethnographique » opéré par l'art contemporain dans le contexte de légitimation institutionnelle des *cultural studies* américaines. À lire de près Hal Foster, on se demande d'ailleurs s'il ne vise pas tout autant l'entreprise de déconstruction d'un champ scientifique, celui de l'anthropologie par les « formes molles des *cultural studies* » (selon l'expression peu bienveillante de Maurice Godelier[26]), que les pratiques romantiques voire arrogantes vis-à-vis d'un hors champ social de l'art exploré par l'artiste comme une « recherche de soi en l'autre » (*self-othering*[27]).

Le soupçon critique de Foster. Les considérations de Hal Foster s'inscrivent dans la volonté de définir l'éventuel renouveau des avant-gardes artistiques dans le contexte passablement émoussé du postmodernisme, où la culture et ses pratiques discursives sont devenues *ad libitum* les objets principaux de l'artiste contemporain constatant l'obsolescence des définitions restrictives de son champ et l'émergence des communautés, du multiculturalisme, des mouvements sociaux et luttes pour les droits civiques, etc., comme nouveaux lieux d'énonciation de l'art. Il s'agit donc à la fois de « l'air du temps », de tendance ou de mode, et d'une tension temporelle plus profonde, d'une orientation vers une sorte de sens de l'histoire annonciateur d'une matérialité sourde. Guère étonnant alors que Foster prenne son premier appui théorique sur Walter Benjamin qui, dans une conférence parisienne de 1934 intitulée « L'auteur comme producteur », espérait voir

24. Caroline A. Jones, « Systématique », *in* Jack Burnham et Hans Haacke, *op. cit.*, p. 134

25. Hal Foster, « The Artist as Ethnographer », in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996, p. 171-204. Nous suivons la traduction française qui est reproduite dans le catalogue d'exposition dirigé par Okwui Enwezor, *Intense proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, Centre national des arts plastiques, Paris, 2012, p. 346-360.

26. Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 2007, p. 11.

27. Cf. Virginia Whiles, « Art et ethnographie », traduit par Claire Fagnart, *Marges*, 2007, n°6, p. 50-58.

poindre dans les brumes s'épaississant du fascisme un authentique art « prolétarien ». À l'aune du paradigme de l'artiste « comme producteur », effigie révolutionnaire cependant immédiatement grevée par le soupçon de domination paternaliste (le *proletkult*[28]), l'émergence d'un nouveau double de l'artiste « comme ethnographe » serait-il à son tour un coup de boomerang de l'Histoire, un repli involontaire de l'époque où l'innovation artistique peinerait à devenir véritablement instituante d'un air politique et esthétique rassérénant ?

Résumé de manière brève, ce paradigme a pour épicentre l'*autre*, son « identité culturelle » pour récit, sa subjectivation des états de « domination coloniale » pour expérience de vérité. L'avant-garde artistique situerait ainsi le combat politique dans une prise en charge d'un *ailleurs* qui conteste les assignations toutes faites du marché de l'art et des institutions culturelles. Comme de bien entendu, il y a un risque non négligeable à prétendre s'exprimer au nom de l'*autre* culturel, une propension à la ventriloquie et à l'allégorie paternaliste qui ne désenclave pas l'indigène de sa situation aliénée. La médiation par la relation d'enquête ethnographique accroit ce risque et redouble l'aliénation, l'*autre* étant l'informateur, le sujet enquêté. Supposé être dans le vrai, dans l'authenticité d'une situation vécue de l'*ici* et *maintenant*, l'*autre* de l'artiste ethnographe pâtit des effets de projection que Johannes Fabian avait pointé dans l'anthropologie classique, plaçant immanquablement l'interlocuteur dans une temporalité d'énonciation différente et mythique (discours « allochronique ») par rapport à celle du scientifique/enquêteur.[29] Avait-on besoin de ce déni de co-temporalité pour étayer une critique de la modernité occidentale et de son arrogance à partir du discours du « sauvage » ? Il ne s'agirait pas pour autant de revenir, comme disait Rousseau, au « bel adage, si rebattu par la tourbe philosophesque, que les hommes sont tous les mêmes.[30] » Dans sa postface de 2006, Fabian répondait que l'anthropologie n'avait généralement pas su proposer une épistémologie de l'altérité, non pour réduire cette dernière, mais pour mettre en tension la re-présentation de l'autre et sa *présence*, car « la reconnaissance de l'autre = *alius* en tant

28. Il semble à l'examen que Benjamin ait un peu caricaturé la théorie des avant-gardes russes. Cf. Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, Berkeley, 2005.

29. Johannes Fabian, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller [Éd. originale en américain, 1983], Anacharsis, Toulouse, 2006.

30. Note 10 du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755]. On sait que ce texte réjouissait Lévi-Strauss. Qui voyage ?, se demande Rousseau. Marins, marchands, soldats et missionnaires, mais « il semble que la philosophie ne voyage point ». Qu'on lise les relations de voyage : elles sont creuses ; les descriptions étonnent, tant les observateurs « n'ont su apercevoir à l'autre bout du monde que ce qu'il n'eût tenu qu'à eux de remarquer sans sortir de leur rue ».

qu'autre = *alter* est une condition de la communication et de l'interaction, et donc une condition pour pouvoir prendre part aux pratiques socio-culturelles (…) ou pour partager un *Lebenswelt* ("monde vécu"). Sans altérité, pas de culture, pas de *Lebenswelt.*[31] »

« Ce n'est que récemment, concède Foster, que les artistes et critiques postcoloniaux ont délaissé dans la pratique et la théorie les structures binaires de l'altérité pour les modèles relationnels de la différence, les espaces-temps discontinus pour les zones frontières mixtes.[32] » Tout en relevant aussitôt que l'esthétisation de l'hybridation et de l'entre-deux pose un nouveau risque de fétichisme… Par ailleurs, cette persistance – anachronique à l'heure de la globalisation – d'un exotisme de l'*autre* comme un *soi*, c'est-à-dire *in fine* un double de l'artiste, restaure paradoxalement la figure moderne du sujet, l'ethnographie ou ce qui en tient lieu empruntant alors les atours d'une épopée moderne que le structuralisme avait pourtant réfutée.[33] De façon ambivalente, raille Foster, les artistes « peuvent tout à la fois se faire sémiologues culturels et chercheurs de terrains contextuels, continuer et condamner la théorie critique, relativiser et réactiver le sujet.[34] » En somme, il retourne ici d'une « position impossible » nimbée d'historicisme et d'idéologie spontanée du savant.

La parallaxe de l'artiste ethnographe. Notons que la translation disciplinaire penche non pas du côté de l'anthropologie ou de l'ethnologie, mais qu'il s'agit pour Foster de caractériser une prédominance du modèle ethnographique – entendons bien le *graphein* –, c'est-à-dire une discipline qui adopte une approche diachronique dans le recueil documentaire et qui trouve principalement son terrain de prédilection dans des parages peu exotiques, non loin de la condition « ordinaire » de l'homme occidental. Par ailleurs, la translation n'est pas une relation univoque, puisqu'il existe aussi un désir d'esthétisation de sa pratique chez l'ethnographe. À juste titre, Hal Foster impute en partie la responsabilité généalogique du tournant artistique en ethnographie à James Clifford et à sa théorie de la « textualité » de la culture.[35] À l'intérieur du codage et recodage constant de la culture comme texte, le désir d'ethnographie de l'artiste passe, de façon

31. Johannes Fabian, *op. cit.*, p. 292.

32. Hal Foster, *op. cit.*, p. 350.

33. Lévi-Strauss avait mentionné ce risque de retour holographique du sujet en dépit de sa dissolution : « En mettant à la place du moi, d'une part un autre anonyme, d'autre part un désir individualisé, on ne réussirait pas à cacher qu'il suffirait de les recoller l'un à l'autre et de retourner le tout pour reconnaître à l'envers ce moi dont, à grand fracas, on aurait proclamé l'abolition. » [*L'homme nu*, Plon, Paris, 1971, p. 563]

34. Hal Foster, *idem*, p. 353.

35. Cf. James Clifford et Georges E. Marcus [éd.], *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* [1ère éd. 1986], University of California Press, coll. « Experiments in contemporary anthropology », Berkeley, 2008. Cet ouvrage marque une crise de la représentation en anthropologie, dont les conventions

consciente et réflexive, par la convocation du *terrain* comme garantie de « retour au réel » et par l'emprunt des méthodes documentaires et d'enquête.

L'approche culturaliste de la sexualité, de la maladie, de l'exclusion sociale, etc., comme autant de « lieux de l'art » révèle une extension de la pratique topographique : encore sous l'influence minimaliste, chez Robert Smithson à la fin des années 1960 ou dans l'exposition photographique *New Topographics* (New York, 1975), sur laquelle nous reviendrons plus loin, c'est le relevé géologique ou l'altération du paysage sous la pression du « mode de vie » américain qui font l'objet d'explorations minutieuses de sites, mais pas tant le relevé sociologique ou l'anthropologique. En ce dernier cas, la pratique documentaire elle-même est politiquement détournée, comme dans la critique institutionnelle de Hans Haacke qui instaure le recueil de statistique sociale dans la salle d'exposition (*Visitors' Profile*, 1971), ou bien interrogée dans sa prétention et son autorité, comme dans les photomontages de Martha Rosler relatifs à l'objectivation du corps féminin dans la vie quotidienne ou dans ses archives visuelles sur la représentation de la détresse des sans-abri (*The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1975).

Foster mentionne aussi la radiographie de la mondialisation économique de l'espace maritime par Allan Sekula dans *Fish Story* (1995), montage documentaire-fleuve alternant sans lien apparent récits fictionnels, paysages portuaires conteneurisés, portraits d'équipages, scènes de bidonvilles ou de chantiers navals sud-coréens. « Les marins et les dockers, écrit Sekula, sont en mesure de voir les grande lignes de l'intrigue qui se dissimule dans les détails banals du commerce.[36] » Notons que cette œuvre de « réalisme critique » clôt un triptyque consacré aux géographies imaginaires et matérielles du dernier capitalisme : *Sketch for a Geography Lesson* (1983) mettait en relation l'espace pictural du romantisme allemand et l'espace frontalier de la Guerre froide ; et *Canadian Notes* (1986) reliait le paysage des industries extractives, l'architecture bancaire et l'iconographie du billet de banque.

La collecte à prétention ethnographique, jusqu'à la mise en œuvre d'une archive[37]

littéraires sont interrogées pour leur charge de domination sur l'autre qu'on fait parler en son absence. Clifford y écrit notamment : « I argue, finally, that the very activity of ethnographic *writing*–seen as inscription or textualization–enacts a redemptive Western allegory. » [p. 99] Rappelons qu'Edward Saïd avait déjà publié son *Orientalism* [1978], texte fondateur des *postcolonial studies*.

36. Allan Sekula [éd.], *Fish Story. Allan Sekula* [1ère éd. 1995], Richter, Düsseldorf, 2002, p. 32 [nous traduisons].

37. La portée politique de l'archive est assez souvent revendiquée par les artistes contemporains, la connexion des fragments étant une façon d'embrayer des visions politiques, des luttes, des dénonciations… Dans un article ultérieur, Hal Foster soutient que l'obsession postmoderne d'une opposition entre allégorique et symbolique relève du passé en art, et que désormais un souci de l'archive caractériserait davantage le travail d'artistes préoccupés

ou d'une muséographie critique, est une méthode régulièrement employée dans l'art participatif, comme dans le cas de *Project Unité* (1993), œuvre collective (une quarantaine d'artistes dont Mark Dion et Christian Philip Müller) de commande réalisée dans l'Unité d'habitation corbuséenne de Firminy où « le projet dérive d'une collaboration vers une forme de remodelage de soi, de la prise de distance avec l'artiste en tant qu'autorité culturelle vers une reconduction de l'*autre* sous un déguisement néoprimitiviste.[38] » La pratique topographique n'est alors pas sans rencontrer les mêmes travers que le *proletkult* dénoncé par Walter Benjamin. Est-ce parce que les œuvres mentionnées par Foster sont essentiellement provoquées par des commandes institutionnelles ? Est-ce parce que la force politique initiale des interventions *site-specific* lorsqu'elles sont réussies s'étiole en devenant vitrines de promotion culturelle, l'artiste devenant, à son tour, *ethnographié* ?

Convoquant de nombreux exemples, la critique de Hal Foster conclut à la nécessité d'un décadrage ou dédoublement des coordonnées depuis lesquelles l'artiste travaille « en ethnographe », afin qu'à l'itinéraire synchronique qui se déplace horizontalement d'une analyse discursive à l'autre, tant dans les *cultural studies* qu'en art contemporain, s'ajoute une perspective diachronique et verticale, témoignant d'une réflexivité sur l'historicité des topiques et des cadres de représentation du réel ethnographié. Ce souci de la « parallaxe », travail d'accommodation du regard et de mise en profondeur des informations recueillies, préserverait ainsi de la sur-identification victimaire ou romantique de l'*autre*.

Dans le choix des visuels qui accompagnent son article, Hal Foster est plus explicite encore à propos de l'appareil stylistique lié au tournant ethnographique en art. Tout d'abord, la série d'illustrations aboutit à un témoignage historique féroce, à savoir une

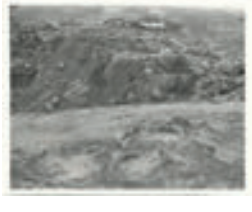
par la mise en connexion du fragmentaire [Foster cite notamment les vidéos de Tacita Dean et les installations de Thomas Hirschhorn], avec le sentiment néanmoins d'une totalité impossible à recouvrer, ce qui distingue l'œuvre archivistique ainsi comprise d'une base de données ou d'un musée. Cf. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n°110, 2004, p. 3-22. Foster conclue : « La dimension paranoïaque de l'art archivistique est peut-être l'envers de son ambition utopique – son désir de transformer la vétusté en devenir, de récupérer les visions manquées de l'art, de la littérature, de la philosophie et de la vie quotidienne en scénarios possibles de relations sociales alternatives, de transformer le non-lieu de l'archive en non-lieu d'une utopie. Cette récupération partielle de la demande utopique est inattendue : il n'y a pas si longtemps, c'était l'aspect le plus méprisé du projet modern-*e-iste*, condamné à droite comme goulag totalitaire et à gauche comme *tabula rasa* capitaliste. Cette démarche visant à transformer des "sites d'excavation" en "sites de construction" est également bienvenue, parce qu'elle suggère l'abandon d'une culture mélancolique qui considérait surtout l'histoire sous son versant traumatique. » [p. 22, nous traduisons]1. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », In *Toward an Urban Ecology*, édité par Kate Orff, New York, The Monacelli Press, 2016, p. 228-234.

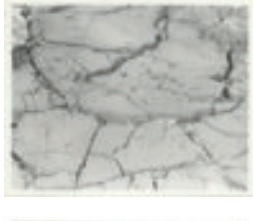
38. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *op. cit.*, p. 357.

photographie de la contre-exposition que produisirent les Surréalistes à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale de 1931, insurgés vis-à-vis de l'entreprise de « brigandage » qu'est le colonialisme dont ils dénoncent la crue « vérité » tout en engageant le public à déserter le « Luna-Park de Vincennes ». Cette contre-exposition prenant place dans deux ou trois pièces de la Maison des syndicats à Paris mettait notamment en scène des « fétiches européens » placés sous la bannière d'une citation de Karl Marx. L'inversion de la propagande coloniale n'est pas pour autant une authentique « anthropologie symétrique », les Surréalistes restant suspendus entre leur militantisme socialiste et leur goût élitiste pour la collection des objets d'art africains. Toutefois, avec cette image conclusive, Foster fournit une clé de lecture des autres œuvres. On trouve ainsi la même radicalité politique lorsque Fred Wilson intervient dans les collections muséales de la Maryland Historical Society (*Mining the Museum*, 1992[39]) pour y révéler une volonté d'invisibiliser l'esclavage et le pouvoir colonial (une tunique du Ku Klux Klan dans une poussette, des fers d'esclaves à côté d'aiguières d'argent richement ouvragées…), ou bien lorsque Lothar Baumgarten couvre la spirale du Guggenheim Museum des noms des peuples natifs amérindiens (*America Invention*, 1993), ou encore quand l'artiste cheyenne Edgar Heap of Birds imite la signalétique des lieux publics pour y inscrire le nom des tribus natives amérindiennes qui y vivaient autrefois, fantômes qui alors « offrent l'hospitalité » à l'usager contemporain (*Native Hosts*, 1988). Jimmie Durham travaille pour sa part dans ses sculptures et ses installations mixtes une narration contrariée de ses supposées origines amérindiennes (nation Cherokee), au risque de la « fraude ethnique ». Les interrelations critiques entre les documents, notamment les livres comme archives d'une culture font l'objet des installations conceptuelles de Renée Green (*Import/Export Funk Office*, 1992), de Mary Kelly (*Historia*, 1989) ou de Silvia Kolbowski (*Enlarged from the catalogue : The United States of America*, 1987).

Enfin, outre *Fish Story* d'Allan Sekula et *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Martha Rosler, œuvres déjà mentionnées plus haut, deux illustrations empruntées à Robert Smithson et à Dan Graham se distinguent par leur registre. Dans *Homes for America* (1966), Dan Graham documente par la photographie couleur et par le texte l'architecture sérielle des lotissements de banlieues américaines. Si le cadrage des images rappelle le parti pris de neutralité minimaliste de Robert Adams, les textes présentent la matrice de variation typologique que les industriels américains de l'habitat pavillonnaire ont mise au point. Il ressort nettement de cette radiographie une critique de l'individualisme dans sa relation à la construction du *suburb* américain. Par là, *Homes for America* adopte tant un statut de document critique que d'œuvre anti-manifeste de l'idéal américain. *Six Stops on a Section* (1968) de Robert Smithson analyse en six étapes un parcours géologique dans le

39. Cf. Fred Wilson et Howard Halle, « Mining the Museum », *Grand Street*, n°4, 1993, p. 151-172.





32 • Robert Smithson, *Non-site [slag]*, Oberhausen, 1968 [Robert Smithson and Nancy Holt papers, 1905-1987, bulk 1952-1987. Archives of American Art, Smithsonian Institution.]

New Jersey où un dessin de coupe stratigraphique est associé à des photographies légendées et à une sculpture non-site, un conteneur empli de roches prélevées, pour la première des six étapes, dans la carrière désaffectée de Lauren Hill. Robert Smithson établit ainsi un réseau de correspondances entre trois stratégies de référence à un territoire, depuis la plus abstraite jusqu'à la plus concrète avec les prélèvements de sol, la superposition des médias dans l'espace d'exposition impliquant une lecture suivie complexe d'un quasi-paysage horizontal. Si le travail de Dan Graham possède une dimension d'anthropologie des classes moyennes, celui de Robert Smithson répugne à toute tentative d'universalisation pour s'inscrire résolument dans la pratique de terrain, et le fait de baptiser ses photographies « Dog Tracks » en témoigne. Invité par Konrad Fischer en 1968 à Dusseldorf, il reproduira la même méthode, guidé par Bernd et Hilla Becher, dans un site industriel abandonné de la Rhur (*Nonsite, Oberhausen, Germany*, 1968, **fig. 32**). En plaçant ce travail en illustration de son « Portrait de l'artiste en ethnographe », Hal Foster souhaite sans doute le rattacher à l'école de l'*American New Topographics*, mais l'enquête de Smithson, plutôt que de se caractériser par la mise sous tension ethnographique du champ de la création artistique, vise une autre construction spéculaire, celle qui apparaît entre le site et le non-site à partir de la volonté de sortir de l'espace de la galerie d'art. Dans une conversation avec Denis Oppenheim en décembre 1968, Robert Smithson déclare que « le site est le lieu où ce qui devrait être n'est pas. Ce qui devrait s'y trouver est désormais ailleurs, généralement dans

une pièce. En réalité, tout ce qui a quelque importance se passe en dehors de la pièce. Mais la pièce nous ramène aux limites de notre condition.[40] » S'il y a ethnographie dans ce cas, et en supposant que l'attraction centripète vers l'*autre* y ait une signification, c'est une introspection de la représentation occidentale de la nature « qui fait paysage ». Lors du Symposium sur le *Earth Art* (Cornell University, 6 février 1969), Smithson développe l'image des « Dog Tracks » en en faisant une puissante métaphore du processus artistique : « En fait, prenez des empreintes de n'importe quel type, vous découvrirez que vous pouvez utiliser des empreintes comme un médium. Vous pouvez même utiliser les animaux comme un médium. Vous pourriez prendre un scarabée, par exemple, nettoyer une surface de sable et le laisser marcher dessus, alors vous seriez surpris de voir le sillon qu'il laisse. Ou sinon un crotale, ou bien un oiseau ou quelque chose comme ça. Et ces empreintes se rapportent, je pense, à la manière dont l'artiste pense – un peu comme un chien qui inspecte un endroit (*a dog scanning over a site*). Vous êtes en quelque sorte immergé dans le site que vous inspectez. Vous ramassez la matière première et il y a toutes ces différentes possibilités qui se présentent à vous. Par exemple, il est possible de louer un troupeau de buffles et de suivre ensuite leurs empreintes. C'est une langue des signes, dans un sens. C'est une chose situationnelle : vous pouvez enregistrer ces empreintes en tant que signes. C'est très spécifique et a tendance à se disposer dans une sorte d'ordre aléatoire. Ces empreintes autour d'une flaque d'eau que j'ai photographiées expliquent en quelque sorte ma façon de parcourir les sentiers et de développer un réseau, puis de construire ce réseau dans des limites assignées. Mes non-sites sont dans un sens comme de grandes cartes abstraites faites en trois dimensions. Vous êtes téléportés sur le site.[41] » L'artiste ethnographe est ici devenu pisteur, interprète du « chant des pistes » décrit par Bruce Chatwin, ouvrant à une cosmologie inscrite dans les lieux, dans la géologie des sols, et « réveillée » par des réseaux de mémoire relatant les événements du « Temps du Rêve ».[42]

Aussi, une fois admises les réserves de Foster sur la translation disciplinaire de l'artiste « comme » ethnographe, il y a quelque réduction à insister seulement sur l'aspect documentaire de l'art ethnographique, surtout opposé à une pratique « expressive »[43], d'abord parce que la proximité méthodologique avec les sciences-sociales constitue un dénominateur commun faiblement instructif sur les motifs des artistes et leurs stratégies, et ensuite parce que l'aspect relationnel instauré entre des corpus et des éléments hétérogènes est avant tout soumis à une esthétique critique des environnements traités – sociaux, politiques, économiques, culturels, techniques, naturels.

40. « Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson », in *Robert Smithson. The Collected Writings*, édité par Jack D. Flam, University of California Press, coll. « The documents of twentieth-century art », Berkeley, 1996, p. 249.

41. Willoughby Sharp [éd.], *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Ithaca, 1969, p. 71 [nous traduisons].

1.1.3 La doublure, ou l'artiste chercheur

The Artist as… L'artiste « comme » fait porter le questionnement épistémique sur le qualificatif qui suit : producteur (Walter Benjamin), anthropologue ou philosophe (Joseph Kosuth), ethnographe (Hal Foster), travailleur (Pierre-Michel Menger)… Il n'est pas tant question de savoir si des contenus de connaissance sont produits par l'activité artistique que d'éprouver la grille conceptuelle posée sur le monde (l'épistémè), par l'entremise de laquelle ces connaissances seraient produites et énoncées. Par là, quelles que puissent être les options adoptées, rationalisme, phénoménologie, empirisme, nous nous retrouvons face au dilemme de la solidarité « archéologique » de l'homme et de son « impensé » que mobilise, selon Michel Foucault, l'épistémè moderne, puisque le double insistant de l'Autre, du hors soi, de l'inconscient, du sédimenté se présente à chaque occurrence d'instauration de l'homme dans un savoir, de sorte que c'est toujours « l'inépuisable *doublure* qui s'offre au savoir réfléchi comme la projection brouillée de ce qu'est l'homme en sa vérité, mais qui joue aussi bien le rôle de fond préalable à partir duquel l'homme doit se rassembler lui-même et se rappeler jusqu'à sa vérité.[44] »

Sujet du savoir confronté aux multiples intrigues du *dédoublement* qui animent les sciences, nécessairement situé par ses pratiques, ainsi que tout chercheur confronté au processus « chaud » de la production de savoirs[45], l'artiste « comme » est rien moins que propriétaire en titre de l'espace discursif dans lequel il s'engage. L'artiste chercheur ouvre en effet un espace du savoir tout en étant dépendant de savoirs tiers, questionnant le statut du sujet connaissant mais lui-même suspendu de façon précaire entre les figures du double du chercheur et du double de l'artiste. Si par ailleurs la doublure du chercheur devait à tout prix enfiler le vieil habit philosophique de l'*adaequatio rei et intellectus*, la figure de l'artiste chercheur pécherait non seulement par vain mimétisme mais par une conception grossière du référent – *objets*, *méthodes*, *démonstrations* et *vérités* scientifiques –, considéré à partir d'un stéréotype positiviste assez éloigné de la science « telle qu'elle se fait ».

42. Cf. Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, in Œuvres complètes, traduit par Jacques Chabert, Grasset, Paris, 2012, p. 603-918.

43. Cf. Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *Marges*, n°06, 2007, p. 8-16.

44. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1ère éd. 1966], Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, 1986, p. 338 [nous soulignons].

45. « Froides, "les sciences" ? Rigoureuses ? Inhumaines ? Objectives ? Ennuyeuses ? Apolitiques ? Modernes ? Ces qualités inaccessibles ne leur ont été données que par leurs ennemis qui croyaient ainsi les flétrir. Non, chaudes, désordonnées, violentes, anthropomorphiques, intéressées, sauvages, mythiques. Non, même pas cela. Rares et fragiles, rares surtout. Signe particulier : néant. » [Bruno Latour, « Irréductions », 4.7.3., in *Pasteur : guerre et paix des microbes. Suivi de Irréductions*, La Découverte, Paris, 2001, p. 344]

D'un autre côté, « il n'est guère étonnant, écrit le commissaire d'art Tom Holert, que la réunion de l'art et de la recherche dans la notion de recherche artistique demeure une source d'irritation permanente. Après tout, les qualités et les états de l'intuition, de la non discursivité, de la physicalité, du non-savoir, de l'absurdité et de l'absence de but sont justement les qualités et les états de l'esthétique elle-même, du moins selon une version spécifique et très influente de la théorie esthétique. Et la recherche et la science, selon l'image d'une tradition non moins influente du positivisme dans la théorie de la science a choisi de croire (abstraction faite de toutes les objections soulevées par des philosophies plus soucieuses de la science) de réduire ces qualités et états ou même de les éliminer tout à fait.[46] » Quant à l'autre vieille antienne selon laquelle la collaboration de l'art et de la science pourrait « humaniser » cette dernière et restaurer le sens de la communauté scientifique, le philosophe Stanley Cavell fait remarquer que « d'aller recourir à l'art pour la réparation, c'est sentimentaliser les artistes, qui ont leurs propres problèmes de communauté et de communication, qui sont censés les avoir et qui les encaissent bien.[47] »

Accoutumés au débat sur « ce qui est art et ce qui n'en est pas », les artistes bénéficient heureusement d'une solide préparation aux arguties épistémologiques… Le champ serait moins miné si l'on s'accordait déjà à reconnaître que, du côté des horizons de recherche qu'ils s'efforcent de concilier au cœur de leurs savoir-faire, artistes *comme* scientifiques mobilisent des faits et objets, s'inventent des assistants, humains et non-humains, concluent des alliances politiques au bénéfice de leurs réseaux, échafaudent des mises en scène. Par ailleurs, « la figure du chercheur a migré en dehors des laboratoires de recherche académique et s'est vue atomisée dans l'ensemble des secteurs d'activité économique. Qu'elle soit conduite par des universitaires ou non, la recherche n'a valeur de capital économique que si elle produit des savoirs pouvant être convertis en "pouvoir d'action" par d'autres acteurs de la chaîne de production cognitive. La hiérarchie traditionnelle qui opposait les disciplines académiques aux recherches non scientifiques ne paraît plus opérante, pas plus que celle qui localisait l'autorité intellectuelle au sein des institutions de recherche. Aussi peut-on s'étonner que dans ce contexte, l'"artiste chercheur" soit principalement promu en vertu de sa capacité de contrebalancer le monopole que l'autorité académique exercerait dans le domaine de la connaissance. Chercheur académique et artiste chercheur partagent en effet un fort capital symbolique dont ils sont à la fois les producteurs et les bénéficiaires.[48] »

46. Tom Holert, « Artistic Research: Anatomy of an Ascent », *Texte zur Kunst*, n°82, 2011, p. 50 [nous traduisons].

47. Stanley Cavell, Leon Cooper, Samuel Y. Edgerton et Victor F. Weisskopf, « Observations on Art and Science », *Daedalus*, vol. 115, n°3, 1986, p. 177 [nous traduisons].

48. Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou [éd.], *Le*

33 • Martijn Hesseling, *Laboratory*, 2015 [Martijn Hesseling, CC-BY-SA-4.0, Wikimedia Commons].

Si nous revenons aux sources de cette légitimation, à l'âge des manifestes et des avant-gardes, le suprématisme comme le Bauhaus, De Stijl, le New Bauhaus de Chicago ou le Black Mountain College ont revendiqué avoir développé une authentique « recherche ». Dans chacun de ces cas, la psychologie et la théorie cognitive étaient mobilisées au profit d'une théorie scientifique de la pratique : Oskar Schlemmer donnait au Bauhaus un cours d'anthropologie générale intitulé « Der Mensch », l'être humain ; Charles W. Morris, recommandé par Dewey, était chargé de « l'intégration intellectuelle » au New Bauhaus et y donnait un cours de sémiotique générale. Les « Notes sur la formation d'un Bauhaus imaginiste » d'Asger Jorn (1957) militent pour une méthodologie de la « liberté expérimentale » développée sous l'égide du Laboratoire expérimental d'Alba, fondé en 1955 avec Giuseppe Pinot-Gallizio : « la recherche artistique est identique à la "science humaine", ce qui pour nous signifie une science "engagée" et non purement historique ». Piero Simondo, aussi membre du Mouvement pour un Bauhaus Imagi-

chercheur et ses doubles, Éditions B42, Paris, 2015, p. 1583. Rachel Carson, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2012, p. 98.

niste, fonde à Turin en 1962 un Centre international pour un Institut de la recherche artistique (CIRA) avec pour ambition de faire « *una ricerca artistica veramente sperimentale* ».[49] Allan Kaprow en appelait dans les années 1960 en Californie à l'introduction de la recherche pure dans l'art et l'éducation artistique et nous avons déjà évoqué plus haut le cas des artistes invités au MIT par György Kepes.

Si ces cas répondent à l'exigence de construction d'une légitimité disciplinaire, ils étaient aussi indissociables de l'établissement d'un corpus théorique établissant des démarcations méthodologiques tranchées. Dans la plupart des écoles d'art ou de design aujourd'hui, cette ambition est considérée comme dépassée. La recherche y est entendue dans le sens académique du développement d'un « projet » méthodologiquement ordonné, et la question de savoir *comment l'artiste pense ce qu'il pense* dans le contexte d'une recherche plastique ne fait quasiment pas l'objet d'un investissement théorique préalable, d'autant qu'on peut regretter un alignement du curriculum académique sur une acception de la connaissance en nouvelle force productive (Processus de Bologne), conformément au développement d'un capitalisme cognitif[50] et sans que les salons et biennales des industries de l'art contemporain ne se risquent à démentir cette voie.

Que l'art puisse être aujourd'hui présenté de façon anhistorique comme exempt de conflits majeurs liés aux processus de connaissance est à considérer comme un héritage de la Modernité et comme l'un des paramètres de contexte à ne pas sous-estimer dans l'enquête. C'est peut-être en tout cas ce qui motive, par opposition, un regain d'intérêt pour la recherche artistique et le souhait de définir cette dernière. Mais l'artiste menant une recherche est-il pour autant un artiste chercheur ? En utilisant l'expression « Artist as Researcher », ne vise-t-on pas aussi à atténuer la subjectivation de cette figure, ou du moins à la provincialiser ontologiquement, le « comme » insinuant qu'il y a une « pluralité des régimes d'engagement »[51] de l'artiste contemporain ? Ainsi, l'artiste peut être, sous d'autres régimes d'engagement, activiste ou entrepreneur, par exemple. Il y aura sans doute beaucoup à apprendre, dans les prochaines années, d'un travail sociologique sérieux sur des figures comme Olafur Eliasson ou Cai Guo-Qiang. En ce

49. Ces deux exemples sont mentionnés par Tom Holert *in* « Artistic Research: Anatomy of an Ascent », *op. cit.*, p. 40.

50. Cf. Yann Moulier Boutang, *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Éditions Amsterdam, coll. « Multitudes-idées », Paris, 2007. Le capitalisme cognitif aiguise particulièrement la *libido sciendi* car « l'activité humaine innovante de la coopération des cerveaux à l'ère numérique produit dans la science, dans l'art, dans les formes collectives du lien social des gisements nouveaux et impressionnants d'externalités positives pour les entreprises, c'est-à-dire de travail gratuit incorporable dans des nouveaux dispositifs de captation et de mise en forme. » [p. 111]

51. Cette notion est défendue par Laurent Thévenot dans *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Politique & sociétés », Paris, 2006.

34 • « Station documentaire C » dans l'exposition *Reset Modernity!*, ZKM, 2016.

sens, l'aventure dans les parages de la recherche scientifique relèverait de l'extra- ou du para-disciplinaire, la discipline d'« origine » étant balisée par les attributs classiques de reconnaissance : école d'art, galeries, salons, musées, magazines… Le « vieux tropisme moderniste selon lequel l'art se désigne lui-même »[52] maintient son emprise en dépit des efforts de débordement disciplinaire.

Citant l'architecte théoricien Eyal Weizman dont le projet collectif *Forensis* (2014) élargit aujourd'hui l'analyse critique de l'appareil militaire israélien à d'autres territoires[53], le travail d'Ursula Biemann sur les 1750 kilomètres du pipeline Bakou-Tbilis-

52. Brian Holmes, « L'extra-disciplinaire », *Multitudes*, vol. 28, n°1, 2007, p. 12.

53. *Forensis* vient du latin « forum » et désigne ce qui appartient au forum, c'est-à-dire à l'assemblée qui arbitre de la chose publique. Cf. Eyal Weizman, Susan Schuppli, Shela Sheikh, Francesco Sebregondi, Thomas Keenan et Anselm Franke [éd.], *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press, Berlin, 2014. « L'objectif ici est d'apporter de nouvelles sensibilités matérielles et esthétiques aux conséquences juridiques et politiques de la violence de l'État, des conflits armés et du changement climatique. Mais plutôt que de se limiter à une présentation circonscrite au seul domaine juridique, *forensis* cherche à performer au travers d'une multiplicité de forums : politiques et juridiques,

si-Ceyhan (*Black Sea Files*, 2005)[54] ou encore l'exposition « riche d'extradisciplinarités démocratiques » *Making Things Public* de Bruno Latour au ZKM de Karlsruhe (2005)[55], le critique d'art Brian Holmes souligne que « l'ambition des artistes extradisciplinaires est d'enquêter rigoureusement sur des terrains aussi éloignés de l'art que peuvent l'être la biotechnologie, l'urbanisme, la psychiatrie, le spectre électromagnétique, le voyage spatial et ainsi de suite, d'y faire éclore le "libre jeu des facultés" et l'expérimentation intersubjective qui caractérisent l'art moderne et contemporain, mais aussi d'identifier, sur chaque terrain d'enquête, les applications instrumentales ou spectaculaires de procédés ou d'inventions artistiques, afin de critiquer la discipline d'origine et de contribuer à sa transformation.[56] »

On peut ajouter à ce portrait le rôle prépondérant de la médiation, l'artiste adoptant fréquemment une posture d'intercesseur, courante dans les sociétés animistes et analogistes, où il s'agit aussi d'orchestrer des passages de l'invisibilité de « l'autre » ou du « réel » à sa visibilité. « Nous savons qu'à l'art traditionnel comme production intentionnelle d'un objet fini de contemplation et d'interprétation correspondent deux figures principales de l'artiste : la première est celle de la conception classique de l'art, selon laquelle l'artiste parvient à exprimer une vérité partagée de tous, il est un découvreur d'une vérité préexistante ; la seconde fait de l'artiste l'inventeur d'un monde. Dans les deux cas, l'artiste est un sujet fort, un auteur. La figure de l'artiste qui se développe avec notre société actuelle est plutôt celle d'un intermédiaire.[57] »

Ainsi que le souligne Isabelle Graw, la méthode d'un artiste tel que Mark Dion, héritier de la génération des Hans Haacke, Martha Rosler, Dan Graham, Joseph Kosuth ou Robert Smithson, implique une collecte massive de sources et une démarche quasi déductive, la recherche signifiant la construction d'une réalité dans laquelle « les problèmes imaginaires en tant que problèmes de l'imaginaire peuvent servir de modèles soumis à un traitement expérimental »[58], le spectateur étant invité à entrer dans le

institutionnels et informels. » [p. 9, nous traduisons]1. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », In *Toward an Urban Ecology*, édité par Kate Orff, New York, The Monacelli Press, 2016, p. 228-234.

54. Cf. Brian Holmes, « Géographie différentielle. B-Zone : devenir-Europe et au-delà », *Multitudes*, vol. 28, n°1, 2007, p. 109-115.

55. Cf. Bruno Latour et Peter Weibel [2005], *op. cit.*

56. Brian Holmes [2007], *op. cit.*, p. 14.

57. Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *op. cit.*, p. 17.

58. Isabelle Graw, « Jugend forscht [Armaly, Dion, Fraser, Müller] », *Texte zur Kunst*, n°1, 1990, p. 172 [nous traduisons].

59. La critique institutionnelle de l'art, entamée par des figures telles que Robert Smithson [avec le texte théorique « Cultural Confinement », 1972], Marcel Broodthaers, Hans Haacke ou Daniel Buren, a été prolongée à partir des années 1980 notamment par Andrée Green, Andrea Fraser et Christian Philipp Müller

détail des objets de recherche mais pouvant aussi se satisfaire de la forme esthétique de l'ensemble. Dans une exposition telle que *Reset Modernity!*, conçue par Bruno Latour (2016), le spectateur doit travailler pour assimiler la proposition qui lui est faite et il avance guidé par un « Field Book » et des documentations tierces (**fig. 34**). Au début des années 2000, des commissaires d'art tels que Catherine David, Okwui Enwezor, ou Ute Meta Bauer ont promu une idée de l'art comme producteur de connaissances, notamment par la critique institutionnelle[59] et le post-colonialisme. La onzième édition de la *Documenta* de Kassel (8 juin-15 septembre 2002)[60], placée sous le mot d'ordre "Art Is the Production of Knowledge", avait particulièrement consacré ce geste, en insistant, grâce à des « plateformes critiques » préalables à l'exposition, sur les thématiques de la justice et de la réconciliation, sur la créolité et le déni de légitimité construit par l'exotisme occidental, sur la démocratie inachevée… Okwui Enwezor y affirme son désir d'offrir au public « des constellations de domaines discursifs, des circuits de production artistique et de connaissance, des modules de recherche.[61] » La globalisation et la critique de l'hégémonie culturelle occidentale avaient bien sûr fait au préalable l'objet d'expositions retentissantes, telles que les *Magiciens de la terre* au Centre Pompidou (1989, Jean-Hubert Martin) ou la *Documenta X* (1997, avec la première femme commissaire d'art pour cette manifestation, en la personne de la française Catherine David), mais les formats documentaires sont ici à présent plébiscités pour contredire « la prétendue pureté et autonomie de l'objet d'art.[62] » Enwezor prolonge ici ce qu'il avait expérimenté à la *Seconde Biennale de Johannesburg* (*Trade Routes: History and Geography*, 1997), faire de l'exposition « une sorte de réseau ouvert d'échanges » où la pratique artistique est un moyen d'explorer les processus politiques et sociaux et d'en tracer des « cartographies » innovantes.[63] Enwezor revendique pratiquer sa recherche curatoriale comme un anthropologue pratique son terrain, avec les contingences de son parcours physique et de ses informateurs locaux.[64]

Sans que cela ne constitue une opposition irréductible à ce parti pris, l'esthétique relationnelle décrite par Nicolas Bourriaud soutient pour sa part la transformation en œuvres des « processus d'échanges intersubjectifs » ainsi que la fabrication de « micro-

qui insistent sur la conscience de l'implication de l'artiste dans les jeux de représentation et de domination.

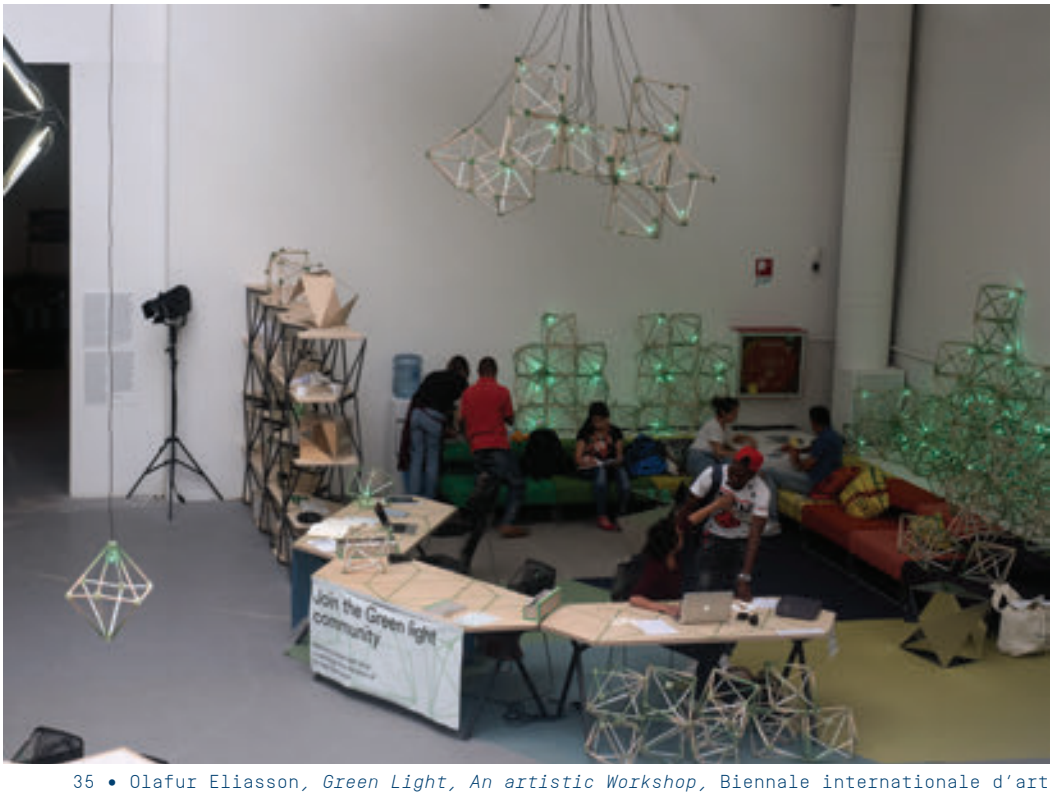
60. Pour un commentaire de cette édition, voir Charles Green et Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley Blackwell, Malden, 2016, p. 183 sq.

61. Okwui Enwezor [éd.], *Documenta 11, Plattform 5*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2002, p. 42.

62. *Idem*, p. 55.

63. Cf. Okwui Enwezor [éd.], *Trade Routes: History and Geography*, Greater Johannesburg Metropolitan Council, Johannesburg, 1997, p. 7.

64. *Idem*, p. 9-11.



35 • Olafur Eliasson, *Green Light, An artistic Workshop*, Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017.

utopies ».[65] Cette relationnalité signifie que l'art contemporain est de plus en plus co-produit, même s'il serait naïf de croire à un effacement total de la notion d'auteur. Intitulant « Viewers as Producers » (les spectateurs comme producteurs) son introduction à une anthologie de l'art participatif[66], Claire Bishop souligne principalement l'ambition politique de l'art tout en se défiant de la naïveté d'une production simplement activiste, la part de l'interprétation du spectateur demeurant essentielle à la relation esthétique. Toutefois, l'emprunt par Bishop de la rhétorique de l'émancipation chère à Rancière l'incite à valoriser une tension entre le monde de l'art et le monde social, considérant que la portée politique de l'art participatif réside justement dans cette suspension de toute transitivité entre les deux mondes : « l'art et le social n'ont pas à être réconciliés, mais suspendus dans une continuelle tension.[67] »

65. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 1998.

66. Claire Bishop [éd.] *Participation*, Whitechapel Gallery, coll. « Documents of contemporary art », Londres, 2006.

67. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, 2012, p. 278 [nous traduisons].

Selon Olivier Quintyn, « Bishop en vient à occuper une posture théorique problématique, que l'on pourrait reformuler en termes deweyens. N'y aurait-il pas en effet, dans la volonté de "suspendre" et d'opacifier les rapports instrumentaux possibles entre art et vie sociale, une forme de privation des ressources possibles offertes par l'enquête ? N'est-ce pas un prix trop lourd à payer que de celui de vouloir réassurer l'autonomie de l'art, même lorsque son médium est fait intégralement d'échanges sociaux ?[68] » Pour sortir du jeu spéculaire de la « doublure » de l'artiste chercheur, il nous faut en effet décrire plus précisément le patron de l'enquête que nous entendons adopter dans le contexte de l'Anthropocène.

1.2 LA THÉORIE DE L'ENQUÊTE (LECTURE DE JOHN DEWEY)

1.2.1 Connaître c'est faire

Plusieurs raisons sérieuses militent pour adopter comme patron général de notre analyse la théorie de la connaissance développée par le pragmatisme. Selon l'épistémologie pragmatiste (James, Peirce, Dewey) en effet, l'activité scientifique produit des connaissances, mais elle produit aussi de l'incertitude et du questionnement, et la connaissance n'est pas tant un résultat que le processus d'une démarche. De la même façon, elle produit du *sens* au travers de la reconnaissance d'une incommensurabilité de ses champs, c'est-à-dire que l'ignorance peut y avoir une charge normative essentielle.[1] En ce sens, l'épistémologie développée par la philosophie pragmatique offre un bon point de départ à la description de ce que connaît ou peut connaître l'artiste. Car elle privilégie l'enquête sur le résultat, l'assertabilité (« ce qui marche ») sur la vérité, les états lacunaires et les désaccords ne sont pas escamotés de la recherche, les croyances n'y sont pas discréditées sous l'accusation de subjectivisme et la notion de « communauté » préside à la quête de certitude et de garantie. Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à l'œuvre de John Dewey (1859-1952), sans doute la plus unifiée mais aussi celle qui a été le plus loin dans la définition d'une théorie esthétique. Y brillent deux monuments tardifs, *Art as Experience*[2] (1934) et *Logic. The Theory of Inquiry*[3] (1938).

68. Olivier Quintyn, « De quelques usages critiques de Dewey », *in* Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci [éd.], *Après l'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », Paris, 2017, p. 191.

---

1. Pour une définition de l'agnotologie, voir le brillant essai de Mathias Girel, *Science et territoire de l'ignorance*, Éditions Quæ, coll. « Sciences en questions », Versailles, 2017.

2. En français, nous citerons John Dewey, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2014.

3. En français, nous citerons John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, Paris, 1967.

John Dewey rejette toute forme de dualisme ; il ne peut donc accepter la définition de la vérité comme la conformité du jugement avec la réalité. Pour éviter les ambiguïtés de la connaissance (*knowledge*) et de la croyance (*belief*), il substitue donc « l'assertion garantie » (*warranted assertion*) à la vérité. L'assertion garantie inclut tout le protocole méthodologique – hypothèses, opérations existentielles de test, vérifications – par lequel on parvient à une connaissance. Bien que toujours falsifiable à l'avenir, c'est-à-dire sujette à révision (« faillibilisme » de Peirce), la garantie est assise dès lors que ce qui était disparate dans la situation devient lié. La logique est le répertoire ordonné des formes que produit l'enquête, elle est enquête sur l'enquête. « Toutes les formes logiques (avec leurs propriétés caractéristiques) apparaissent au cours de l'enquête et se rapportent au contrôle de l'enquête, contrôle institué pour que l'enquête puisse aboutir à des assertions garanties. Cette conception n'implique pas seulement que nous découvrons ou mettons en lumière des formes logiques quand nous faisons porter notre réflexion sur les procédés habituels de l'enquête. C'est, bien entendu, sa signification première ; mais elle implique aussi que les formes ont leur *origine* dans les opérations de l'enquête ; ou, pour être plus précis, elle implique que, tandis que l'enquête sur l'enquête est la *causa cognoscendi* des formes logiques, l'enquête est elle-même la *causa essendi* des formes que l'enquête découvre.[4] » Pour Dewey, « les formes logiques surviennent à l'objet quand ce dernier est soumis à l'enquête contrôlée.[5] » Pour simplifier, on pourrait dire que l'enquête « contrôlée » suit des méthodes qui, expérimentées jusqu'à ce jour, apparaissent comme les meilleures méthodes dont nous disposons pour parvenir à certains résultats, tandis que l'abstraction de ces méthodes fournit une norme ou loi (relative) permettant d'entreprendre des essais nouveaux. Il s'agit donc peu ou prou d'inscrire dans une enquête particulière les méthodes qui ont réussi dans plusieurs autres avant… Mais aussi dans le sens d'une « continuité expérientielle ». Comme l'écrit Gérard Deledalle dans sa présentation, « la continuité expérientielle de Dewey n'est pas obtenue au prix d'une mise au pas de l'expérience, elle est autonome, relative, pluraliste, en un mot elle est situationnelle… La logique de l'enquête suit la démarche d'un processus temporel et continu grâce auquel des formes toujours nouvelles surviennent à des objets toujours nouveaux.[6] »

« L'enquête est la transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié.[7] » La *situation* n'est pas un objet ni une série d'objet, c'est un « tout contextuel », « un monde environnant ex-

4. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 60.

5. *Idem*, p. 165.

6. *Ibid*, p. 15.

7. *Ibid*, p. 169.

périencé » dont l'objet n'est qu'un aspect. Une situation comprend ainsi un organisme et son environnement, et l'un n'est pas le sujet tandis que l'autre serait l'objet : une plasticité de la relation préexiste à ces distinctions. Une situation « douteuse » fait surgir un problème susceptible par sa résolution de redresser la situation, de l'éclairer. L'expérience ou la situation a des caractéristiques indépendantes du fait qu'elle est l'expérience ou la situation d'un être quelconque, ce fait ajoute une caractéristique, il ne supprime pas les autres. D'autant moins que l'interaction situationnelle n'implique pas un sujet en soi percevant une situation en soi extérieure à lui-même… Le sujet et l'objet sont des abstractions, ce qui est *réel*, c'est le processus continu de l'expérience. Cette remarque a son importance au sens où, à la différence des divisions instituées entre les données et les qualités par la doctrine de l'empirisme, la catégorie de réel intègre chez Dewey les faits comme les valeurs, les croyances et dispositions, le mental comme le corporel, le noétique comme l'esthétique.

L'enquête transforme l'instable en stable, le doute en croyance et en connaissance ou mieux le doute en « assertibilité garantie » ou vérité. « La situation originelle indéterminée n'est pas seulement "ouverte" à l'enquête, elle est ouverte à l'enquête parce que ses éléments constitutifs ne tiennent pas ensemble. La situation déterminée d'autre part en tant que fin de l'enquête est une situation, un "univers de l'expérience" fermé et pour ainsi dire, fini. "Contrôlé" ou "dirigé" dans la formule ci-dessus se réfère au fait que l'enquête est valable dans un cas donné dans la mesure où les opérations qu'elle comporte s'achèvent vraiment dans l'établissement d'une situation existentielle objectivement unifiée.[8] » L'indétermination de la situation n'est pas une incertitude générale, mais un état dubitatif correspondant à une situation spécifique. Autrement il n'y aurait pas doute mais panique. Si le dénouement de la situation indéterminée est imprévisible, alors cette situation est « confuse » ; si les conséquences ne sont pas claires, elle est « obscure » ; et elle est « contradictoire » ou « conflictuelle » si des solutions opposées apparaissent comme également possibles, ce qui est le cas de toutes les situations qui sont à la base des controverses… L'enquête, c'est la démarche organique de l'être en quête de son équilibre, de la satisfaction de son besoin de nourriture, par exemple, dans le cas de la faim. L'enquête, c'est la démarche organique et culturelle de l'être en quête de la solution de l'obscurité de son environnement, de sa situation, à un moment précis de son développement ou, si l'on veut, de son histoire. L'enquête humaine est, en outre une parenthèse intellective dans un contexte non-intellectif. Elle est connaissance, et, comme toute connaissance, elle est susceptible de vérité et de fausseté, mais elle est surtout action de transformation. *Knowing is doing*.

8. *Ibid*, p. 169.

1.2.2 Le statut de l'expérience esthétique

John Dewey a eu une certaine difficulté à qualifier sans ambiguïté d'une seule expression sa philosophie de l'expérience. Après l'*empirisme naturaliste* ou bien l'*humanisme naturaliste* proposés dans la révision du premier chapitre d'*Experience and Nature* (1925), il finit par consacrer dans la *Logique* le « naturalisme culturel ».[9] Cette appellation synthétique qui a tout d'un oxymore apparent doit sans doute beaucoup au passage par les réflexions de *Art as Experience* qui vont consacrer l'expérience esthétique comme la plus complexe et entière des expressions de la nature.

Expérience, expérimenter… Ce sont des mots qui acquièrent un statut philosophique en anglais, avec l'empirisme de David Hume. Le rendu d'*experience* en français est un peu passif – avoir de l'expérience *vs* expérimenter – alors qu'il existe une pluralité de significations assez actives dans l'usage d'*experience*. Le *Vocabulaire européen des philosophies* en souligne quelques-unes[10], toutes trouvées chez David Hume (*Traité de la nature humaine*) : ce qui permet de découvrir, ce qu'on trouve, ce qui enseigne, ce qui permet d'inférer, ce qui s'accumule, ce qui se répète… De nombreuses situations sensibles et psychiques à la fois sont embarquées dans ce terme d'*experience*. C'est un assemblage très riche. La division entre le champ de l'expérience sensible et les catégories de l'entendement constitue ensuite l'armature de la philosophie transcendantale de Kant pour qui l'expérience vécue (*Erlebnis*) par un sujet de la perception sensible s'inscrit dans le cadre plus général de la structure du vécu (*Erfahrung*). Mais l'expérience chez Dewey est un flux dynamique non réductible aux états d'une conscience individuelle. Comme le souligne Jean-Pierre Cometti, « *experience*, chez Dewey, ne désigne pas exactement la même chose que ce que les Allemands nomment *Erlebnis*, et que nous traduisons par expérience ou expérience vécue, pour désigner ce que vit un sujet dans l'élément de la conscience. Comme le suggère *Art as Experience*, cette notion recouvre 1'ensemble des échanges – des transactions – qui s'opèrent dans le contexte intégral des relations avec des objets ou, plus fondamentalement, entre le vivant et son environnement.[11] » L'expérience intègre les interactions naturelles et sociales de l'organisme avec l'environnement. Dans sa traduction de la *Logique* de Dewey, Gérard Deledalle rend par « expériencer », le verbe « to experience » (être confronté à). « L'expérience inclut donc celui qui la fait et ce dont il fait l'expérience, les individus et les environnements,

10. Voir l'entrée « Experiment/Expérience » dans Barbara Cassin [éd.], *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Le Robert/Seuil, Paris, 2004.

11. Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, vol. 86, n°1, 2000, p. 30.

12. Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui*, traduit par Jérôme Orsoni, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », Paris, 2017, p. 254.

les événements naturels et sociaux, les histoires partagées et les parcours individuels, les pensées, les choses, les mots et les significations.[12] » Quant à l'expérience esthétique, elle induit pour Dewey l'existence d'une logique qualitative mais exprime aussi une intensification telle des qualités de la situation qu'elle en éclaire le registre pour la logique. « De même que l'expérience esthétique permet de mieux comprendre ce qui se passe dans toute expérience, la création artistique permet d'exemplifier ce qui se passe dans toute pensée qualitative. Le récepteur de la création artistique, pour peu qu'il s'y rende disponible, sera alors en mesure de retracer le parcours créateur de cette qualité, enrichissant ainsi la dimension qualitative de sa propre expérience.[13] »

Il est vrai toutefois que la distinction que Dewey opère au quatrième chapitre de *La quête de certitude* entre « arts de l'acceptation » et « arts du contrôle » pourrait faire pencher l'attitude esthétique du côté d'une disposition essentiellement passive. « L'attitude esthétique est nécessairement orientée vers ce qui est déjà là, ce qui est accompli, complet. L'attitude de contrôle est tournée vers l'avenir, vers la production.[14] » Mais dans ce contexte, cette différence d'attitudes par rapport à la nature marque surtout le point de départ de deux métaphysiques (Dewey décrit à cet endroit la science des Grecs et du Moyen Âge), l'une contemplative de l'ordre d'un monde donateur de jouissances ordinaires, l'autre *inquisitive* vis-à-vis des objets rattachés à la perception et enclenchant à partir d'eux une recherche, une réflexion. Dès lors que l'on ne se satisfait pas de fixités isolées on se retrouve mobilisé par les relations entre les choses qui constituent l'environnement, relations qui sont les objets adéquats de l'expérience ; et « au lieu d'accepter les qualités et les valeurs – les fins et les formes – de ce monde en tant qu'objets de connaissance, susceptibles de se voir appliquer un certain agencement logique, l'enquête expérimentale y voit un défi pour la pensée. Elle y voit matière à problèmes, non à solutions. Ce ne sont pas des objets de connaissance, mais ce qui doit *devenir* tels.[15] »

En tant que domaine d'investigation spéciale, l'art, comme les techniques et les sciences, répond à cette description relative aux « arts du contrôle ». Comme l'écrit plus loin Dewey, « il n'existe pas d'enquête, quel qu'en soit le type, qui puisse prétendre mériter seule le titre honorable de connaissance. Dans la mesure où ils emploient des méthodes qui leur permettent de résoudre les problèmes qu'ils rencontrent dans leur domaine de préoccupation, tant l'ingénieur que l'artiste, l'historien ou l'homme d'affaires accèdent à la connaissance.[16] »

13. Charles Floren, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Thèse de philosophie, Aix-Marseille, 2016, p. 337.

14. John Dewey, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, traduit par Patrick Savidan, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 2014, p. 117.

15. *Idem*, p. 120.

16. *Ibid*, p. 236.

Il serait presque abusif de parler d'esthétique chez Dewey, tant il use de ce terme comme attribut et jamais comme substantif. Ce n'est pas l'interprétation savante des arts, ni davantage l'esthétique philosophique[17] qu'il désigne mais l'expérience qu'il qualifie et permet de théoriser. « Le passage de l'expérience ordinaire aux expériences que nous appelons éminemment artistiques ou esthétiques est en fait marqué par ces expériences auxquelles nous faisons référence en termes unitaires, comme à des expériences particulières qui se distinguent par rapport à la discontinuité opaque des échanges ordinaires avec l'environnement autour de nous. Elles ne sont pas nécessairement esthétiques ou artistiques au sens strict du terme.[18] »

Le projet de Dewey est bien de « trouver les germes et les racines [de l'expérience esthétique] dans des expériences que nous ne considérons pas comme esthétiques.[19] » Selon Dewey, « l'art est une qualité qui s'infiltre (*permeates*) dans une expérience ; il n'est pas, sauf métaphoriquement, l'expérience elle-même. L'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique.[20] » L'esthétique est naturalisée, liée à la continuité de l'expérience humaine, elle est un attribut d'une expérience complète dont elle constitue un développement, « elle ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante.[21] » Parce qu'il n'y a pas lieu de circonscrire l'esthétique à l'individualité – car elle procède de ressources sociales acquises dans la continuité de l'évolution, ayant forgé une sensibilité –, ni de l'établir dans un champ séparé de l'esprit et de la culture – l'expérience commune est esthétique –, les pratiques artistiques comme l'acte de perception du plaisir esthétique sont organiquement solidaires d'un milieu, lieu de l'interaction, maillé de relations entre les créatures. La vérité ne préexiste pas à l'expérience, la beauté non plus. L'art, en tant qu'activité, détient une capacité non à révéler une fois pour toute une supposée complétude de l'expérience – bien qu'il existe des acceptions mystiques de l'art et nombreux sont les

17. Cf. Jean-Pierre Cometti, « Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 15, n°1, 2015, p. 37 : « Que ce soit sous une forme naturalisée, comme chez David Hume, visant à intégrer les réactions esthétiques à une description de la nature humaine, ou chez Kant dont la notion de jugement esthétique [réfléchissant] dit à la fois ce que l'esthétique doit à la structure de l'esprit et ce qui la différencie de la simple connaissance conceptuelle, l'esthétique s'est érigée en un champ séparé, investi de toutes sortes de caractéristiques et de vertus propres s'inscrivant dans un vaste ensemble de dichotomies au premier rang desquelles il faut compter celle du corps et de l'esprit. »

18. Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui*, op. cit., p. 241.

19. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 44.

20. *Idem*, p. 522.

21. *Ibid*, p. 97.

« mystériens » de l'irréductibilité de l'expérience esthétique – mais, comme la science, à en vérifier certains aspects, de sorte que sa novation consiste à ouvrir et déployer certaines des relations et interactions engagées dans l'expérience que nous avons de notre environnement. L'expérience esthétique dépasse même la capacité de l'expérience scientifique à satisfaire la quête de complétude, car elle est « un modèle d'expérience riche et élargie, unifiant ce qui est fragmenté, totalisant ce qui est dispersé, collectivisant ce qui est individuel et renfermant une promesse de réconciliation dans une communauté toujours plus intégrée.[22] » « Les œuvres d'art, écrit ainsi Dewey, sont les moyens par lesquels nous entrons, par l'imagination et les émotions qu'elles suscitent, dans d'autres formes de relations et de participations que les nôtres.[23] » La définition de l'œuvre d'art chez Dewey repose sur une notion de champ de forces et d'interaction que l'on peut expérimenter dans la situation : « Quand la structure de l'objet est telle que sa force interagit heureusement (ce qui ne veut pas dire facilement) avec les énergies émanant de l'expérience elle-même ; quand leurs affinités et leurs antagonismes réciproques se combinent pour aboutir à une substance évoluant de manière croissante et sûre (ce qui ne veut pas dire continue) vers un dénouement des impulsions et des tensions, alors on a bien affaire à une œuvre d'art.[24] »

Cette définition établie sur la vibration de « l'arc de l'expérience » peut déconcerter : le paradigme de l'enquête y est central, processus de réévaluation des qualités, relation passive/active de l'organisme et de l'environnement, intrication du sentir et du penser…L'œuvre d'art est une mise sous tension et une intensification de la naturalité, et la créativité artistique (mais aussi esthétique, *perceptuelle*) une voie décisive pour établir un milieu habitable. *Art as Experience* est une expression biunivoque. « D'un côté, l'art est compris en tant qu'expérience parce que c'est en tant que tel qu'il manifeste une présence efficace dans le monde de l'homme, plutôt que comme idéalité abstraite ou comme une application rigide de préceptes quelconques. D'un autre côté, pourtant, l'art est aussi compris en tant qu'expérience parce que dans sa première caractérisation concrète, il est *expérience en général*, dans la mesure où c'est en se configurant sous la forme de l'art que la réalité anthropologique exhibe certains de ses traits particuliers.[25] »

22. Joan Stavo-Debauge et Danny Trom, « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey », *in* Bruno Karsenti et Louis Quéré (éd.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Raisons pratiques », vol. 15, Paris, 2004, p. 221.

23. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 533.

24. *Idem*, p. 273.

25. Giovanni Matteucci, « Le paradigme esthético-pragmatiste de Dewey », *in* Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci [éd.], *Après l'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », Paris, 2017, p. 30.

36 • *Tree Happening,* performance d'Allan Kaprow à la ferme de George Segal, 19 mai 1963 [Caroline Lerner Goldsmith papers / Archives of American Art, Smithsonian Institution].

L'art excelle en effet dans la construction des symboles qui instruisent les institutions de la culture. Roberta Dreon fait appel à la notion de « comportement artifiant », forgé par l'anthropologue et ethnologue Ellen Dissanayake[26], afin d'expliquer, dans la logique du naturalisme de Dewey, la capacité de la culture des hommes à qualifier leur environnement, à accorder une valeur singulière (« rendre spécial », comme dit Dissanayake) à certaines situations ou au contexte de la vie ordinaire : « la stylisation – la sélection ou la déformation des rythmes, des temps, des traits de la vie quotidienne, leur réélaboration profonde, leur rehaussement – joue un rôle central en ce qu'elle est ce qui permet de donner un statut spécial à certains contextes, phénomènes, situations, de les mettre en relief et de les rendre perceptibles par les autres individus impliqués dans le processus comme des moments importants pour ceux qui y prennent part.[27] » Si l'on entend cette interprétation, cela signifie tout simplement que l'enquête trouve un aiguillon majeur dans le comportement artifiant.[28] La puissance de configuration « environnementale » des comportements artifiants signifie aussi du même coup qu'on ne saurait détacher l'art du cadre immanent des interactions de l'homme avec le monde qui est le sien : il n'y a pas d'autonomisation de l'art qui puisse aller jusqu'à une acosmie… Enfin, le *making special* du comportement artifiant est corrélé, vis-à-vis de l'environnement, à des configurations de la situation qui sollicitent le discernement éthique, l'approbation comme la réprobation : le lien entre une esthétique et une éthique environnementales trouve là son origine. Avec son « esthétique de l'engagement »[29], Arnold Berleant défendra plus tard, comme Dewey, une conception de l'expérience esthétique inclusive et incarnée, arguant que la conception traditionnelle de l'esthétique nous éloigne tant de l'art – l'histoire de l'art n'est pas qu'une histoire des objets d'art – que de la nature (la notion kantienne de sublime avec son spectateur détaché en est un symptôme) : l'expérience esthétique est un processus d'« environnementalisation ».[30]

26. Cette théorie éthologique des arts est notamment exposée dans Ellen Dissanayake, *Homo Æstheticus. Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle, 2010.

27. Roberta Dreon, « L'esthétique, l'artistique et l'humain », *in* Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci (éd.), *Après l'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, op. cit., p. 78.

28. L'artification, entendue comme processus par lequel un artefact devient une œuvre d'art, dont le *Ready Made* de Duchamp constitue l'archétype, n'est qu'un des possibles activés par le comportement artifiant.

29. Cf. Arnold Berleant, *The Æsthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

30. Pour un bref commentaire, voir Nathalie Blanc et Jacques Lolive, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 17, n°3, 2009, p. 285-192.

1.2.3 Le pluralisme ontologique de l'écologie de l'expérience

Outre qu'elles sont *takens* plutôt que *givens*[31], les données de la perception n'ont pas chez Dewey un statut d'objet. Car l'objet est la finalité et la conclusion de l'investigation : « un objet, du point de vue logique, est cet ensemble de distinctions ou de caractéristiques connectées entre elles *qui émerge* en tant que constituant précis d'une situation résolue et qui est confirmé dans la continuité de l'enquête.[32] » L'émergence de l'objet ne se réalise qu'une fois que des processus de vérification et de signification sont appliqués aux données par l'enquête. Par ailleurs, l'objet est comme un milieu complexe avec lequel le continuum expérientiel peut entrer en dialogue sous certaines conditions (assertabilité garantie). L'objectivation qui est propre à la méthode expérimentale est complétée par une inter-objectivation dès lors que s'embraye la dimension sociale de l'enquête.[33] Il y a nécessité de viser l'inter-objectivation car l'expérience est ontologiquement plurielle et induit des mécanismes de production collective. « Il n'y a aucune conséquence, aucun événement social qui puisse se référer au seul facteur humain. Que les désirs, habiletés, buts, croyances soient ce qu'ils veulent, ce qui arrive est le produit de l'intervention de conditions physiques comme le sol, la mer, les montagnes, le climat, les outils et les machines, dans toute leur vaste variété, en interaction avec le facteur humain.[34] » L'interdépendance va croissant, de sorte que l'objet de l'enquête non seulement se complexifie mais exige de la part des enquêteurs des responsabilités (*response ability*) sans cesse plus grandes vis-à-vis de la situation expérienciée.

La conception de l'objet de Dewey nous prépare donc à l'expérience esthétique des « hyperobjets » théorisés par Timothy Morton, ces entités qui hantent notre perception du monde, tel le réchauffement climatique, mais dont les dimensions temporelles et

31. Cf. John Dewey, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, op. cit., p. 194 : « L'histoire de la théorie de la connaissance ou de l'épistémologie aurait été bien différente si l'on avait commencé par donner aux qualités le nom de "prises" [*takens*], au lieu de celui de "données" [*data*] ou "donnés" [*givens*]. Non pas que les données ne soient pas existentielles ni les qualités de ce qui est intimement "donné" – autrement dit le contenu total auquel on accède par des expériences non cognitives. Mais *en tant que* données, elles sont *choisies* au sein de ce contenu qui donne au savoir son élan ; elles font l'objet d'une discrimination dans un but précis – à savoir pour produire des signes ou des indices permettant de définir et de repérer un problème, et de donner ainsi une clef pour le résoudre. »

32. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 624. Nous soulignons.

33. Sur tout ceci, voir Joëlle Zask, « L'enquête sociale comme inter-objectivation » *in* Bruno Karsenti et Louis Quéré (éd.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, op. cit., p. 141-163.

34. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 594.

spatiales exigent un changement d'échelle.[35] Une page de *Art as Experience* mérite ici une citation exhaustive :

« Le Docteur Helen Parkhurst cite ce passage d'un bulletin météo : "Une basse pression prédomine à l'ouest des montagnes Rocheuses dans l'Idaho et au sud de la rivière Columbia jusqu'au Nevada. Des conditions d'ouragan persistent le long de la vallée du Mississippi et dans le golfe de Mexico. On signale des tornades dans le Dakota du Nord et dans le Wyoming, de la neige et de la grêle dans l'Oregon et une température égale à zéro degré dans le Missouri. Des vents violents soufflent du sud-est, venant des Indes-Occidentales et l'on a alerté les bateaux croisant au large des côtes du Brésil." Personne ne dirait que ce passage est de la poésie. Mais seule une définition pédante niera qu'il y a bien là quelque chose de poétique dû en partie à l'euphonie des termes géographiques, et plus encore, aux "valeurs transférées" ; dû aussi à l'accumulation d'allusions donnant le sentiment de l'immensité spatiale de la terre, au sentiment romantique des pays lointains et étranges et, par-dessus tout, au mystère du tumulte varié des forces de la nature sous forme d'ouragan, de tornade, de grêle, de neige, de froid et de tempête. Dans l'intention, il s'agit d'un constat prosaïque des conditions météorologiques. Mais les mots sont chargés d'un poids qui les entraîne vers le poétique. Je crois que même des équations constituées de symboles chimiques peuvent, selon certaines circonstances permettant de pénétrer plus avant dans la nature, prendre une valeur poétique pour certaines personnes, même si, en de tels cas, l'effet est limité et idiosyncrasique.[36] »

L'expérience est une confluence de relations, ainsi qu'un écosystème. « *The action of everything is along with the action of other things.* » « Lyell a révolutionné la géologie en percevant que le genre de chose qui peut être expérimenté maintenant dans les opérations du feu, de l'eau, de la pression, est le genre de chose par laquelle la terre a pris ses formes structurelles actuelles. (…) [Le géologue] traduit, c'est-à-dire passe des coexistences observées aux séquences non observées, inférées.[37] » Dans cette élasticité de l'inférence, le passé géologique participe de l'expérience présente.[38]

35. Cf. Timothy Morton, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit par Laurent Bury, Cité du Design, Saint-Étienne, 2018.

36. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 369.

37. John Dewey, *Experience and Nature* [1ère éd. 1925], Georges Allen & Unwin, Londres, 1929, p. 3-4 [nous traduisons].

38. En même temps, comme l'avait écrit Dewey en 1906, le scientifique ne s'intéresse pas à la complétude de l'expérience et élimine ainsi de la réalité de nombreuses qualités lorsqu'il entreprend sa démarche. De sorte que, « très prosaïquement, l'expérience présente du piocheur le plus rustre, dans un chantier de fouilles, fait philosophiquement justice à la réalité antérieure d'une manière qui reste extérieure et inaccessible à la science : inaccessible, j'entends, sous la forme d'une connaissance formulée. C'est en tant qu'elle est une expérience elle-même vitale ou directe, en tant qu'expérience

L'expérience est expérience non seulement *de* la nature mais *en* elle. L'individu est *en connexion* (« along with »). Certains arbres ne poussent que dans une forêt, en connexion avec les autres arbres et l'activité des insectes et des mycètes. Il est approximatif et partiel de considérer que l'individu agit et se meut de façon unitaire, car « nous devons considérer non seulement ses connexions et ses liens, mais aussi les conséquences en fonction desquelles il agit et se meut. Nous sommes forcés de dire qu'à l'égard de certains buts ou de certains résultats, c'est l'arbre qui est un individu, à l'égard d'autres, c'est la cellule, et à l'égard d'un troisième lot, c'est la forêt ou le paysage.[39] » Cette notion du « along with », de « l'être avec » est vitale et centrale, tout processus de connaissance repose sur les connexions des créatures entre elles. Une communauté vibrante soutient l'expérience et la connaissance, et réciproquement, toute connaissance est conscience d'un tel compagnonnage. Selon Dewey, l'expérience humaine est inextricable du monde non-humain ou plutôt des mondes autres qu'humains. L'expérience est par définition écologique. Et l'acmé de cette expérience est l'expérience esthétique qui n'est pas éthérée mais au contraire enracinée dans la vie quotidienne, dans la perception de l'environnement quotidien. « L'écologie pragmatiste postule que, regardant les environnements physiques dans lesquels les humains sont impliqués, les rôles prépondérants sont joués non seulement par la biologie des créatures vivantes mais aussi par la culture de la créature humaine.[40] »

Neil W. Browne rapproche opportunément cette conception de l'écologie des « patchs ». *Patch* peut se traduire par tache, morceau, bribe… Mais il est plus commode de conserver le terme original. En écologie du paysage, un *patch* désigne une aire homogène distincte de son pourtour, c'est-à-dire une unité de base du paysage dont les variables internes (nombre d'essences, associations végétal/animal, zone humide, etc.) et leur équilibre temporaire constituent un ensemble, la dynamique des *patchs* étant fonction de la connectivité du paysage, de ses continuités spatiales, de ses corridors, de ses frontières et de ses écotones (zones de transition ente deux écosystèmes, par exemple entre un littoral et la mer). « Ces *patchs* forment ensemble un paysage dynamique, et la

humaine [aspect qu'ignore la formulation qu'un géologue, un physicien ou un astronome peut en donner], que cette dernière est plus satisfaisante ; et elle est aussi plus vraie en ce sens qu'elle a plus de valeur pour d'autres interprétations, pour la construction d'autres objets sur lesquels se fondent d'autres projets. […] Autrement dit, le scientifique peut ignorer une certaine partie de l'expérience de l'homme, précisément parce que cette partie est si irrémédiablement présente, là, dans l'expérience. » [John Dewey, « La réalité comme expérience [1906] », traduit par Pierre Saint-Germier et Gérôme Truc, *Tracés*, n°9, 2005, p. 90]

39. John Dewey, *Le public et ses problèmes*, traduit par Joëlle Zask, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2010, p. 287.

40. Neil W. Browne, *The World in which We Occur. John Dewey, Pragmatist Ecology, and American Ecological Writing in the Twentieth Century*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2007, p. 2 [nous traduisons].

totalité de toutes les perturbations a tendance à installer une stabilité générale, relative ou bien une métastabilité.[41] » Cette dynamique des patchs est en accord tonal avec l'expérience et son balancier : « Tout équilibre d'ajustement à l'environnement que l'on obtient est précaire, car l'on ne peut s'accorder en continu au rythme des changements environnementaux.[42] » Le point de départ darwinien de Dewey débouche sur une contribution métaphysique originale où l'interactionnisme du milieu porte en lui « les germes et les racines » de la qualité esthétique : « l'imbrication du changement et de la stabilité, du manque et de la plénitude, de l'inconfort et de l'harmonie, tout cela crée un rythme qui est la qualité esthétique fondamentale de la vie biologique.[43] » La variabilité inscrite dans le processus même de vivre est potentiellement riche de signification esthétique et la relation avec le milieu par un accomplissement spécifique est le fondement de cette esthétique ancrée dans le biologique.

C'est ainsi que l'enquête de l'anthropologue Anna Tsing sur le commerce et l'écologie des champignons matsutakés l'entraîne à décrire son parcours de chercheuse non pas au travers d'une succession de « terrains », terme usuel des sciences-sociales qui est bien souvent abstrait des conditions sensibles du sol, mais comme imprégnation esthétique de l'expérience du monde en tant que dynamique de patchs : « je me suis retrouvée plongée au cœur d'un monde constitué de patchs, une mosaïque d'agencements ouverts enchevêtrant différentes manières de vivre, chacune déployant à son tour une autre mosaïque de rythmes temporels et d'arcs spatiaux. Je considère que seule la reconnaissance de la précarité actuelle comme une condition répandue sur l'ensemble de la Terre peut nous permettre de caractériser ainsi ce qu'est la situation du monde.[44] » La saisie de cette situation du monde, même en arrière-plan, ou au contraire dans une émotion submergeant l'esprit, en tant qu'y est associée la tension précaire entre les forces opposées de l'ajustement environnemental – cette saisie, cette *prise* (Dewey préfère *takens* à *givens*) est nécessairement connaissance, expérience *de* la nature et *en* elle, perception d'une « socialité plus qu'humaine »[45], en connexion (« along with »), et comme telle, infiltrée par une qualité esthétique.

41. *Idem*, p. 13 [nous traduisons].

42. John Dewey, « The Need for a Recovery of Philosophy », in *Creative Intelligence. Essays in the Pragmatic Attitude*, H. Holt and Company, New York, 1917, p. 11 [nous traduisons].

43. Ewa Chudoba, « Le naturalisme esthétique de John Dewey. Le problème de l'anthropomorphisme faible », traduit par Gabriela Trujillo et Alexandre Gefen, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 15, n°1, 2015, p. 26.

44. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017, p. 35-36.

45. Anna Lowenhaupt Tsing, *op. cit.*, p. 231.

Par sa conception de l'intelligence humaine et de l'expérience, le pragmatisme de Dewey propose cette « anthropologie non anthropocentrique » qui permet de chercher des voies acceptables d'insertion de l'organisme dans son environnement vital. Cette position naturaliste est de fait « *non anthropocentrique*, en ce qu'elle prive de manière évidente la subjectivité humaine de toute position privilégiée, aussi bien sur le plan historico-naturel de la continuité de l'évolution que sur le plan théorico-conceptuel au regard duquel les vecteurs subjectuels ne sont que des vecteurs parmi d'autres dans le même champ de l'expérience.[46] »

Il a fallu pour cela que quelques barrières sautent entre les catégories toutes faites. Comme l'écrit Neil W. Browne, « le changement est accéléré à l'écotone entre écologie et démocratie, entre le naturel et le culturel. Tout ce qui fait obstacle au flux vital d'énergie, au dialogue et à l'échange d'informations empêche aussi la perception des relations qui rendent possible l'expérience esthétique de cet écotone. Les obstacles à ce flux parasitent alors la conversion en espoir, curiosité et activité du désespoir ressenti à l'égard de notre environnement et de notre démocratie.[47] »

« L'art est une qualité qui s'infiltre dans une expérience.[48] » Mais il va de soi que cet influx – « contribution cumulative et réciproque entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé »[49] – est variable selon les individus et même les états d'une société donnée. C'est un constat, inquiet souvent, qui ouvre chez Dewey à la fois sur la *paideia* et sur la constitution des publics. On sait que les expérimentations pédagogiques du Black Mountain College (1933-1957) (**fig. 37**) lui doivent beaucoup.[50] Si Dewey a tant tenu à ne pas essentialiser l'art pour en décrire tout le répertoire expérientiel c'est aussi pour inviter

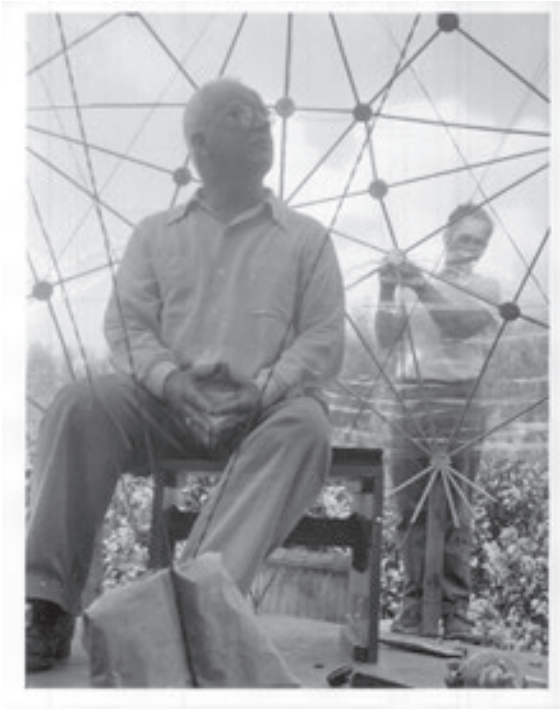
46. Giovanni Matteucci, « Le paradigme esthético-pragmatiste de Dewey », *in* Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci [éd.], *Après l'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, op. cit., p. 23.

47. Neil W. Browne, *The World in which We Occur. John Dewey, Pragmatist Ecology, and American Ecological Writing in the Twentieth Century*, op. cit., p. 185 [nous traduisons].

48. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 522.

49. *Idem*, p. 104

50. John Rice, le fondateur du Black Mountain College en Caroline du Nord, était un disciple de Dewey. Il confia la direction à Joseph Albers, venu du Bauhaus. Les arts tenaient une place prépondérante dans un enseignement qui visait à insuffler l'expérience démocratique « at home ». On peut considérer que l'enquête y avait pour vocation d'identifier des contre-dispositifs émancipateurs. Pour un prolongement de cet esprit dans la pédagogie de l'architecture, voir Daniel Estevez, *Conception non formelle en architecture. Expériences d'apprentissage et pratiques de conception*, L'Harmattan, Paris, 2015. Et pour l'utilisation de la théorie de l'enquête dans l'urbanisme opérationnel, voir aussi Paola Viganò, *Les territoires de l'urbanisme. Le projet comme producteur de connaissance*, traduit par Anne Grillet-Aubert, MētisPresses, Genève, 2012.3.



37 • Enseignement de Richard Buckminster Fuller au Black Mountain College durant l'été 1949 [State Archives of North Carolina, Raleigh].

à lutter contre l'asthénie culturelle, la fossilisation muséale, l'esthétique diffuse du design comportemental, l'habitude et la fatigue sensitive du quotidien, pathologie qui met en question les chances d'effectivité de la démocratie. Mettre en branle des enquêtes n'est donc pas que viser une adaptation conjointe de l'humain et de l'environnement, ou plutôt, à l'intérieur de cette matrice générale, sont inscrits les ferments de « l'art de s'associer avec les autres ».[51]

Le second chapitre de *Experience and Nature* (1925) est consacré à une théorie des êtres précaires. « Une caractéristique de l'existence qui est soulignée par les phénomènes culturels est la précarité et le péril.[52] » « L'homme a peur parce qu'il vit dans un monde effrayant et terrible. Le *monde* est précaire et périlleux.[53] » On mesure que cette sémiose de l'environnement est large et première et que son interprétation cognitive dans l'expérience réflexive, bien qu'ancrée dans la naturalité de la condition humaine, ne va pas forcément de soi. Il en va à chaque fois, de la vie primitive de nos ancêtres à nos existences urbanisées les plus modernes, d'une lutte pour la survie et le développement et d'une exposition aux contraintes du milieu, de laquelle nous cherchons des qualifications positives et attractives, par laquelle nous nous mouvons à la recherche d'un équilibre dynamique, satisfaisant l'épanouissement de nos énergies vitales… lorsque nous le pouvons/voulons… Dans un texte de 1930, Dewey se fait très critique vis-à-vis de la société fordiste américaine, situation « esthétiquement exténuée » qui transforme les individus en agents d'un projet qui les dépasse et qui dissimule la « perte de l'individu », du soi, sous un « subjectivisme de consolation » (Mathias Girel) : « Nos appartements et nos autoroutes sont autant de signes de l'invasion de la sphère privée par autre chose, et de son déclin.

51. Voir Joëlle Zask, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés*, n°15, 2008, p. 169-89.

52. John Dewey, *Experience and Nature*, op. cit., p. 41 [nous traduisons].

53. *Idem*, p. 42 [nous traduisons].

Des “droits” privés ont presque cessé d’avoir une signification que l’on puisse définir. Nous vivons exposés au plus grand déluge d’endoctrinement de masse dont n’importe quel peuple ait fait l’expérience. Le besoin d’unité dans l’action, et le supposé besoin d’opinion et de sentiment intégrés, sont satisfaits par une propagande et une publicité organisées. Le publicitaire est peut-être le symbole le plus significatif de notre vie sociale actuelle. *Il y a des individus qui résistent*, mais on a des méthodes pour fabriquer en masse le sentiment, pour un temps du moins, à l’égard de toute personne et de toute cause.[54] »

La dimension exagérément positive par laquelle on caractérise souvent *Art as Experience* doit être modérée : Dewey, s’il insiste sur la nécessité de « rétablir la continuité entre l’expérience esthétique et les processus normaux de l’existence »[55], est bien davantage un pessimiste de combat. « L’art, selon Dewey, trace en négatif, par rapport aux conditions réelles aliénées de la vie, un “sens des possibilités” auxquelles les autres activités sociales peuvent être confrontées. L’art peut bien être reconnu comme une critique politique du présent, *continuum* dans des flux d’expériences mutilés, incomplets ou colonisés par le calcul marchand au détriment de la qualité vécue des situations.[56] »

1.2.4 La matrice existentielle de l’enquête

Thomas Alexander replace la thèse du naturalisme dans les termes d’une ontologie écologique ou « éco-ontologie » (« *an ontology of environed or ecologically situated being, an “eco-ontology”* »[57]) : tous les êtres sont situés dans la trame des relations environnementales, arrière-plan d’interactions à toutes leurs expériences cognitives, affectives, esthétiques.

« Plutôt que de combattre les fantômes de l’idéalisme dans la pensée de Dewey, nous ferions bien mieux de considérer son travail comme présentant les rudiments d’une métaphysique évolutionniste qui remplace l’idéalité du savoir des Grecs par un écosystème créatif où le changement, la pluralité, la possibilité et l’interdépendance mutuelle se

54. John Dewey, « Individualism, Old and New » [1930], in *Later Writings*, vol. 5, p. 61, traduction *in* Mathias Girel, « De l’esprit dans les individus à l’esprit individuel. À partir d’*Expérience et nature*, de John Dewey », *Philosophical Enquiries - Revue des philosophies anglophones*, n°6, 2016, p. 110 [nous soulignons].

55. John Dewey, *L’art comme expérience*, op. cit., p. 41.

56. Olivier Quintyn, « De quelques usages critiques de Dewey », *in* Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci [éd.], *Après l’art comme expérience. Esthétique et politique aujourd’hui à la lumière de John Dewey*, op. cit., p. 180.

57. Thomas Alexander, « The Æsthetics of Reality: The Development of Dewey’s Ecological Theory of Experience », *in* F. Thomas Burke, D. Micah Hester et Robert B. Talisse [éd.], *Dewey’s Logical Theory. New Studies and Interpretations*, Vanderbilt University Press, coll. « The Vanderbilt library of American philosophy », Nashville, 2002, p. 5.

substituent aux concepts canoniques de substance, d'intemporalité, d'identité logique, d'autosuffisance et d'achèvement. Une telle position pourrait être appelée "émergentisme écologique" et sa métaphysique en particulier, "éco-ontologie".[58] » Cet émergentisme, qui signifie que de nouvelles modalités d'ordre et de configuration peuvent émerger des interactions avec l'environnement, possède chez Dewey trois paramètres régulateurs : ce qui émerge est une transformation créative de la nature ; la nature n'est pas un ensemble d'objets physiques mais un environnement créatif où tout arrive comme événement, inscrit dans une temporalité, et comme signe ; les relations sont réelles, elles sont ce qui existe, *What exists co-exists*.

Nous sommes dans la « matrice existentielle de l'enquête » et cette matrice n'est pas bornée aux contours de l'humain. Répétons ce passage de la *Logique* : « Il n'y a aucune conséquence, aucun événement social qui puisse se référer au seul facteur humain. Que les désirs, habiletés, buts, croyances soient ce qu'elles veulent, ce qui arrive est le produit de l'intervention de conditions physiques comme le sol, la mer, les montagnes, le climat, les outils et les machines, dans toute leur variété, en interaction avec le facteur humain.[59] » « Ce qui existe co-existe, et aucun changement ne peut soit se produire soit être déterminé dans l'enquête, isolé de la connexion d'une existence avec les conditions co-existantes.[60] » Exercer sa pensée c'est produire une différence dans le monde. « Il n'y a pas d'enquête qui n'implique quelque changement dans les conditions de l'environnement.[61] » L'enquête est un processus continu de création de sens. Rappelons que Dewey appelle *situation* une pluralité de choses connectées, mais toute situation n'est évidemment pas unifiée. La situation est coproduite par l'environnement et par l'organisme qui se questionne sur son intégration, marquée par l'inachèvement. C'est justement l'objet de l'enquête que de tendre à cette unification : « le besoin ultime de l'enquête tire sa source de la nécessité de découvrir ce qui doit être fait, ou de développer une réponse correctement adaptée aux exigences de la situation.[62] » Ainsi, par sa dimension pratique, l'enquête produit des changements réels, existentiels, dans le monde, puisque « c'est seulement la réalisation des opérations existentielles dirigées par une idée qui est le terme de la ratiocination qui peut provoquer la ré-ordination des conditions environnantes nécessaires pour provoquer une situation restaurée et unifiée.[63] »

L'immédiateté phénoménologique n'est toutefois pas satisfaisante pour rendre compte de l'expérience esthétique, elle n'explique en rien, par exemple, les conditions

58. *Idem*, p. 21 [nous traduisons].

59. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 594.

60. *Idem*, p. 297.

61. *Ibid*, p. 93.

62. John Dewey, *Experience and Nature*, op. cit., p. 338-339 [nous traduisons].

63. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 183.

sociales et historiques de la réception de l'art, ni ne rend compte de l'apprentissage herméneutique d'une sensibilité individuelle. C'est ce qui a valu au naturalisme esthétique « étroit » un certain nombre d'objections de la part de penseurs aussi divers qu'Adorno, Heidegger, Gadamer, Goodman, Bourdieu, Danto, etc.[64] Ces critiques ont souvent fait mine d'oublier que la conception évaluative et transformative de l'expérience esthétique chez Dewey non seulement ne s'oppose pas à une approche sémantique, historique et descriptive de l'art, mais qu'elle adresse un démenti à la découpe des sphères de la culture, l'expérience esthétique étant possible dans tous les domaines de l'activité humaine et pas seulement dans les beaux-arts. Cette « démocratisation » radicale, si elle est certes insuffisante pour produire une théorie autonome de l'art, place en revanche la rencontre et le partage au cœur de l'expérience esthétique.[65] L'idée de démocratie n'est pas une option parmi d'autres régimes politiques, c'est « l'idée de la communauté elle-même ». Or, « l'art rend aussi les hommes conscients de leur communauté d'origine et de destin.[66] » Lorsqu'on dit que l'œuvre d'art « communique » quelque chose, il faut entendre la communication au sens de la *Théorie de l'enquête*, « faire quelque chose en commun ». Dewey avait à cœur d'exposer un « art de connaître » démocratique, c'est-à-dire engageant une intelligence collective – les publics – plus qu'individuelle. « Penser est par-dessus tout un art ; la connaissance et les propositions qui sont le produit de la pensée sont des œuvres d'art, au même titre que la sculpture et les symphonies.[67] » Si l'enjeu des enquêtes sociales pour Dewey est très clairement de créer une communauté d'enquêteurs, car la démocratie contemporaine y joue son effectivité[68], la question est

64. Voir, pour une discussion, Richard Shustermann, *La fin de l'expérience esthétique*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarnous, Publications de l'université de Pau, Pau, 1999.

65. La thèse d'histoire de l'art d'Estelle Zhong Mengual propose avec intelligence de lire l'art participatif contemporain au prisme d'une « esthétique de la rencontre » pour partie fondée sur la pensée démocratique de Dewey et pour partie établie à partir de la théorie de l'individuation chez Simondon. Cf. *La communauté de singularités. Réinventer le commun dans l'art participatif britannique [1997-2015]*, Institut d'études politiques, Paris, 2015, p. 415 : « Suite à une rencontre individuante avec une œuvre, notre mode de sentir est renouvelé : nous ne captons pas les mêmes choses de notre quotidien et nous les voyons selon les lignes de force particulières instituées par l'œuvre. Mais c'est également nos façons d'agir qui peuvent être modifiées – effet moins relaté de la réception artistique réussie. »

66. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 440.

67. John Dewey, *Experience and Nature*, op. cit., p. 378 [nous traduisons].

68. Lire sur ce sujet l'excellent exposé de Joëlle Zask, « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de philosophie*, n°245, 2008, p. 313-328.

69. Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, n°65, 2016, p.89.

laissée en suspens de savoir si l'enquête infléchie par l'expérience esthétique est capable de pareille « reconstruction » collective du milieu à des fins d'émancipation de publics dispersés, sacrifiés ou exclus, et d'individus « perdus » dans l'environnement technique et politique contemporain.

« D'une manière ou d'une autre, que le pire soit ou non évité, nous savons que les enfants de ce siècle et des siècles qui viennent auront à vivre dans les ruines, dans un monde où sera devenu précaire tout ce que les modernes ont tenu pour acquis. La vie dans les ruines n'est pas synonyme du triomphe de "sauve qui peut", du "chacun pour soi et malheur aux vaincus", mais elle rend crucial l'abandon de toute nostalgie envers ce qui est d'ores et déjà une époque révolue. Peut-être cette vie appelle-t-elle en revanche les noces apparemment contre-nature du spéculatif, sensible à l'insistance des possibles, et du pragmatique comme art de la respons-abilité.[69] »

1.3 L'AMBITION TOPOGRAPHIQUE

1.3.1 Inquiry & Survey

Bien que cette distinction puisse sembler anodine au premier abord, l'étude (*survey*) et l'enquête (*inquiry*) ne recouvrent pas les mêmes attitudes devant le monde.

Généralement, l'usage considère que *survey* est d'un ordre plus englobant et pour ainsi dire « panoramique » (« *a survey of pre-Civil War history* ») qu'*inquiry* (« *an inquiry into the causes of the American Civil War* »). Une enquête pour déterminer les causes d'une catastrophe aérienne (« *an inquiry into the air crash* ») ; un sondage d'opinion (« *the latest survey shows a majority in support of government policy* »). Dans la *Logique*, Dewey recourt de temps en temps au mot *survey*, souvent dans un usage analytique de revue des éléments d'un jugement, par exemple lorsqu'il écrit : « il est vrai que l'examen rétrospectif (*retrospective survey*) est plus explicite et plus extensif dans l'enquête scientifique (*scientific inquiry*) que dans les enquêtes du sens commun (*common sense inquiries*).[1] » *Survey* est alors un instrument cognitif de l'*inquiry*. À l'occasion d'une discussion serrée sur les types de relations existant dans le discours mathématique, Dewey emprunte l'exemple de la relation isomorphe de la carte d'un pays au pays dont elle est la carte : « L'énoncé que les relations de la carte sont similaires à celles du pays dont on a dressé la carte parce qu'elles sont dans un cas comme dans l'autre instituées par un seul et unique ensemble d'opérations ne soulève pas d'objection si l'on attire l'attention sur le fait que les unes et les autres sont des produits de l'exécution de certaines opérations qui peuvent se résumer dans l'expression : *lever un plan* (*surveying*). Les éléments du pays sont certainement existentiellement reliés les uns aux autres. Mais en ce qui concerne la connaissance (*knowledge*), dans la mesure où l'on peut émettre des propositions concernant ces

1. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 560.

connexions, elles sont complètement indéterminées tant que l'on n'a pas levé un plan du pays (*until the country is surveyed*). Quand et dans la mesure où on lève le plan d'un pays, on donne naissance à une carte. Alors, bien entendu, il y a un schème commun des relations de la carte et du pays dont on a dressé la carte (*country as mapped*). Toutes les erreurs qui résultent sur la *carte* de l'inadéquation des opérations de la levée du plan (*operations of surveying*) se retrouveront aussi dans les propositions concernant les relations du *pays.*[2] » On conçoit que la relation entre ces deux schèmes est *fonctionnelle*, puisque la carte d'un pays peut me servir à y voyager, à ne pas m'y égarer. Les lecteurs de Bruno Latour rapprocheront sans mal ce texte de Dewey de la description de l'excursion au mont Aiguille qui figure dans l'*Enquête sur les modes d'existence*[3] par laquelle sont définies les « chaînes de référence » : « c'est justement *parce que* la carte ne ressemble pas aux balises qui ne ressemblent pas du tout aux points remarquables qui ne ressemblent aucunement à la falaise du mont Aiguille, mais que toutes se *réfèrent* à la précédente et à la suivante en maintenant une constante à travers l'abîme de la dissemblance de matériau, que je bénéficie du confort de ce réseau : je ne suis pas perdu, je sais où je suis, je ne me trompe pas.[4] » Pour que la carte d'état major n°3237 (*the French geological survey map 3237* dans la traduction anglaise) existe de façon à ce que je puisse gravir le Mont Aiguille, il a fallu en passer par toute une série d'intermédiaires afin de « lever un plan » (*surveying*) et notamment, explique Bruno Latour, il a fallu en passer « par les périlleuses missions de géomètres équipés d'appareils de visée géodésiques et se déplaçant de triangle en triangle, en partant d'une base mesurée avec précision (et beaucoup de tracas) par une chaîne d'arpenteur [*surveyor's chain* dans la traduction anglaise].[5] »

Revenons un instant à Dewey. On peut se rappeler qu'à la date de parution de la *Logique*, 1938, la Grande Dépression continue de frapper les États-Unis. Une nouvelle récession a lieu en 1937-1938. Les économistes du Brain Trust ont l'oreille du président Franklin D. Roosevelt. Les institutions à sigle fleurissent. Civilian Conservation Corps (CCC), Civil Works Administration (CWA), Farm Security Administration (FSA), National Industrial Recovery Act (NIRA), Social Security Administration (SSA)… C'est le New Deal. La Works Progress Administration lance plus d'un million de projets de travaux publics : cent-vingt-cinq mille ponts, quatre-vingt-dix-mille kilomètres de routes, douze-mille bâtiments, huit-mille parcs.[6] À cette époque sont aussi nés des portraits

2. *Idem*, p. 496.

3. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 84 sq.

4. *Idem*, p. 86.

5. *Idem*, p. 121.

6. Cf. Daniel Royot, Itzhak Goldberg et Daniel Lebard, *L'Amérique de la dépression. Artistes engagés des années 30*, Hoëbeke /Musée-Galerie de la Seita, Paris, 1996.

38 • Dorothea Lange assise sur une Ford B en 1936 [Farm Security Administration].

saisissants de la ruralité en crise, notamment sous l'impulsion de la Farm Security Administration qui délègue des photographes pour ses enquêtes sur la pauvreté.[7] On connaît l'histoire de la photographie de la « Mère migrante », prise par Dorothea Lange (**fig. 38**) sur la Route 101 longeant la côte californienne (1936). Walker Evans accompagne l'écrivain James Agee sur un reportage pour le magazine *Fortune*. Le reportage ne paraît pas mais le puissant récit *Let Us Now Praise Famous Men* sera publié en 1941. L'adaptation des *Raisins de la colère* par John Ford sort au cinéma en 1940.

Le président Roosevelt souhaite s'adresser à l'homme qui est au bas de la pyramide sociale. C'est dans ce contexte que l'Amérique va adopter les enquêtes sur échantillon aux fins de « lever un plan » du pays réel. Cette histoire est minutieusement décrite par Emmanuel Didier dans son étude anthropologique intitulée *En quoi consiste l'Amérique ?*[8] La crise de 1929 a ébranlé l'ancien système statistique de l'administration agricole américaine, qui visait à collecter les chiffres utiles pour le ministère mais aussi à informer les fermiers des « chiffres réels », afin d'éviter rumeurs et spéculations sur le grain. Ce système était bâti sur des « correspondants volontaires » qui visitaient les fermiers (*Individual Farm Inquiry*). La crise exigeant des mesures d'ajustement flexibles et rapides, les modes de description statistique vont évoluer et passer progressivement à l'échantillon aléatoire (adopté officiellement en 1939). Les statistiques sont l'un des chemins de la « prise de consistance » d'un État à partir de ce que Emmanuel Didier appelle le « plasma », ce qui se trouve sous la main, à savoir ce matériau hétérogène des choses présumées quantifiables qui se présentent comme fiction utile à l'entreprise d'enquête. Ainsi, les chaînes de référence de « l'objectivité » scientifique, qui étaient articulées par le système des correspondants, avec leurs règles de sommation et de lissage à l'intérieur de tableurs, se trouvent surpassées par un nouveau réseau fondé sur l'échan-

7. Cf. Peter Walther [éd.], *New Deal Photography. USA 1935-1943*, Tashen, Cologne, 2016.

8. Emmanuel Didier, *En quoi consiste l'Amérique? Les statistiques, le New Deal et la démocratie*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui / Anthropologie des sciences et des techniques », Paris, 2009.

tillonnage aléatoire. Pour ce faire, l'administration américaine invente des instruments afin de conduire ses opérations de levée du plan (*operations of surveying*) : l'échantillon maître (*Master sample*), nouveau point d'articulation du corpus d'études, repose sur un découpage du territoire américain en parcelles, « grille » quasi mythique car datant de la conquête de l'Ouest[9], croisé avec des photographies aériennes et des cartes routières. On déduit ainsi des standards de la parcelle, de la ferme, du groupe de fermes, suffisamment pour donner consistance à un pays dont on a dressé la carte (*country as mapped*). L'enquête (*survey* plutôt) a fait changer de maillage la relation isomorphe du pays et de la carte, mais il y a toujours correspondance, et toujours déambulation de chaînes de référence, et toujours des cascades d'inscriptions… La Modernité a rangé sur un même rayonnage l'Échantillon maître et les négatifs de Walker Evans et s'est empressée d'égarer la cote de bibliothèque qui pouvait les rassembler.

1.3.2 Idéalité et altération du référent

Quant à nous, si nous intéresse ici semblable relevé lexical dans ces textes ardus consacrés à la question de la *référence*, c'est parce que ce jeu sémantique ne s'y réduit pas. Il dénote un type de glissement important dans l'archéologie critique de l'enquête artistique. Le paysage – son existence, ses contours, son idéalité – en est le terrain d'expérimentation, le jugement d'identité – « ceci est notre paysage » – son point de controverse. Si l'on suit John Brinckerhoff Jackson, un paysage est une « composition d'espaces, faits ou modifiés par l'homme, pour servir d'infrastructure ou d'arrière-plan à notre existence collective.[10] » Or, ce qui guide la sémiose utile à la « reconnaissance » des êtres du paysage dépend de la façon dont l'expérience esthétique va collecter les matériaux de la situation troublée. Ce questionnement épistémologique va trouver une expression claire en 1975, à l'occasion d'une exposition photographique collective, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Nous allons en commenter la portée.

9. On ne peut s'empêcher de penser ici au magnifique texte de John Brinckerhoff Jackson : « Le véritable symbole des États-Unis n'est pas son drapeau étoilé, le dollar ou l'Oncle Sam. C'est la grille, cet arrangement de lignes horizontales et verticales nettes et faciles à dessiner, formant des carrés de taille identique. La grille représente plein de choses : l'égalité, l'uniformité, l'interchangeabilité, une solution simple à des problèmes complexes de rendement, la justice, et un motif. Elle détermine l'agencement de nos villes. Chaque fois que nous prenons l'avion, nous l'apercevons qui s'étend, à très grande échelle, à des kilomètres à la ronde. Elle correspond tant à notre image de l'ordre des choses que les habitants de l'Ouest américain vous diront de prendre la première porte à l'est après les escaliers pour rejoindre votre chambre. Au Texas, on m'a un jour demandé d'allumer le brûleur nord-ouest d'une cuisinière. » [John Brinckerhoff Jackson et Peter Brown, *Habiter l'Ouest*, édition par Jordi Ballesta, traduit par Jessica Shapiro, Éditions Wildproject, Marseille, 2016, p. 22]

10. John Brinckerhoff Jackson, À la découverte du paysage vernaculaire, traduit par Xavier Carrère, Actes Sud, Arles, 2003, p. 56.

39 • *The Tetons and the Snake River* par Ansel Adams, Wyoming, 1942 [National Archives and Records Administration, Records of the National Park Service].

Au mois d'octobre 1975 s'ouvre à la George Eastman House de Rochester, État de New York, une exposition qui allait trouver un retentissement inattendu. Les dix jeunes photographes[11] dont le travail était présenté se décrivent comme des photographes de paysages, mais ils rejettent les paysages « pittoresques », romantiques et dont l'être humain est prétendument absent, ces paysages grandiloquents incarnés entre tous par l'œuvre d'Ansel Adams, membre de l'association écologiste du Sierra Club (**fig. 39**). Au lieu de cela, ils ont photographié tout ce qui avait été précédemment recadré et éliminé des photographies de paysages américains, les espaces intermédiaires (*in-between*) tels que les parkings, les bâtiments industriels, les silos, les lotissements, les centres com-

11. Sont exposés Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr. Les Becher sont les seuls étrangers invités. Stephen Shore est le seul à utiliser la couleur. Voir le catalogue édité à l'occasion de la reprise de l'exposition en 2009 : Center for Creative Photography et George Eastman House [éd.], *New Topographics: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr* [3ème éd.], Steidl, Göttingen, 2013.

40 • John Gast, *Manifest Destiny,* 1872 [United States Library of Congress].

merciaux, les passages souterrains. Le conservateur adjoint William Jenkins baptise l'exposition « Nouvelles topographies, photographies d'un paysage altéré par l'homme ». De l'avis de ses contemporains l'exposition est particulièrement ennuyeuse, les tirages sont petits (ne dépassant pas 20 x 25 cm), l'accrochage dénué de toute originalité, cent-soixante-huit photos se suivant longitudinalement sur les murs. Le catalogue est pauvre, pas exhaustif, l'introduction ne compte que trois pages et l'éditeur n'ose pas placer une photographie en illustration de couverture. Cependant, la critique d'art et photographe Deborah Bright écrit dans une revue en 1985 qu'il n'y a sans doute pas eu d'exposition plus influente dans l'histoire de la photographie de paysage.[12] Que s'est-il donc passé ?

Dans son introduction au catalogue, William Jenkins cite le carnet de notes de Robert Adams : « Le long de l'Interstate 70 : un squelette de chien, un aspirateur, des plateaux-repas, une poupée, une tarte, des rouleaux de moquette… Plus tard, à côté de la South Platte River : algues, béton fragmenté, traînées d'avions dans le ciel, odeur de

12. Deborah Bright, « Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography », *Exposure,* vol. 23, n°1,1985.

41 • Promontory Point, cérémonie de jonction des rails, 10 mai 1869, par Charles Roscoe Savage [Golden Spike National Historic Site, Utah].

pétrole brut… Ce que j'espère documenter, mais non au détriment des détails de surface, c'est la Forme qui souligne ce chaos apparent.[13] »

Deborah Bright souligne à juste titre qu'il n'y a pas de telle « forme » sans interprétation, la forme n'est pas une essence donnée, et en dépit des dénégations de Jenkins au sujet des « informations visuelles » qui seraient « exemptes de toute trace de jugement », ces représentations sont chargée de sens et, comme toute photographie de paysage, ne peuvent prétendre au détachement et à l'absence de subjectivité. À vrai dire, nombre de photographes exposés prennent leurs distances par rapport à l'affirmation de neutralité défendue par le commissaire. Dans une interview datant de 1978, Frank Gohlke témoigne de sa difficulté à revendiquer le titre de l'exposition : « Je pense que nous tous étions et sommes toujours avant tout concernés par la compréhension des choses que nous photographions dans leurs relations les plus étendues au pays et à la culture, et aux particularités de l'existence sociale aussi. (…) Nous nous rattachions davantage à la géographie, pas à la topographie.[14] » Évoquant les hauts silos à grain

13. William Jenkins, « Introduction to *The New Topographics* » [nous traduisons].1. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », In *Toward an Urban Ecology*, édité par Kate Orff, New York, The Monacelli Press, 2016, p. 228-234.

14. Frank Gohlke, *Thoughts on Landscape. Collected Writings and Interviews*, Hol Art Books, Tucson, 2009, p. 48-49 [nous traduisons]

qu'il a photographié à la fin des années 1970 (et qui n'étaient pas exposés lors de *New Topographics*), il ajoute : « Je ne comprenais pas vraiment ce qu'était un paysage, ce que cela signifiait… avant de passer un temps à photographier ces élévateurs à grains… Je suppose que ce que j'ai appris à faire c'était de poser les questions fécondes qui pourraient m'éclairer. C'est simplement devenu logique de commencer par demander comment ces choses fonctionnaient, ne serait-ce que d'une manière mécanique, et quelle fonction elles avaient dans le système économique et social, et d'où elles tiraient leur existence. Vous savez, vous faites parfois quelque chose dont vous ne comprenez pas vraiment la raison, mais cela semble si juste ou si convaincant que vous ne pouvez pas vraiment faire autrement.[15] » « Les photographes du *New Topographics* désirent affirmer l'importance des paysages de tous les jours, pas par sentimentalisme ou fétichisme, mais parce qu'ils sont des terrains significatifs d'enquête intellectuelle et philosophique. Pour ceux qui cherchent à dénaturaliser les visions du sens commun sur le quotidien, pour une meilleure compréhension des processus et des relations sociales qui façonnent les lieux dans lesquels nous vivons et travaillons, *New Topographics* propose une éthique de l'engagement visuel qui glisse sensiblement du plus banal au plus abstrait.[16] »

Ce cheminement entre bien sûr en discussion critique avec la tradition du *surveying* des campagnes photographiques environnementales. « À l'heure actuelle, écrit ironiquement John Brinckerhoff Jackson dans un article au titre suggestif, "Anthrophobia", le Sierra Club considère sans aucun doute qu'il a inventé l'expérience de la nature à l'état sauvage (*Wilderness Experience*). Ce n'est pourtant pas le cas : cette idée fait partie de notre histoire depuis longtemps et sa version actuelle n'est pas grand-chose d'autre qu'une répétition du romantisme naturaliste du XVIII^e siècle : la croyance selon laquelle toute personne immergée dans la forêt pendant un certain temps éprouvait un éveil spirituel, prenait conscience de la grande unité du tissu de l'Être et, par conséquent, renonçait au monde.[17] » Si Jackson grossit le trait, il est vrai qu'une ligne bien définie mène à la conception de la *wilderness* défendue par une organisation écologiste aussi influente que le Sierra Club, un parcours qui associe le *Walden* d'Henry David Thoreau (1854), la *Destinée manifeste* peinte par John Gast (1872, **fig. 40**)[18], le discours de l'historien Frederick Jackson Turner sur « la signification de la Frontière dans l'histoire américaine » (1893)[19], la création des grands parcs nationaux[20], la publication du livre *This Is the American Earth* (1960) par le Sierra Club, le *Wilderness Act* (1964) qui définit l'état sauvage comme « un espace où la terre et sa communauté de vie existent sans entraves imposées par l'homme, où l'homme lui-même n'est qu'un visiteur qui ne s'établit pas. » De grandes campagnes « topographiques » ont préparé cette conception dualiste du paysage, telle que la Mission héliographique française de 1851 ou les travaux documentaires de Carleton Watkins, Clarence King, Timothy H. O'Sullivan, Frank Jay Haynes, Charles Roscoe Savage… Non sans ambiguïté, la plupart de ces photographes américains *post-Civil War* étaient employés par les compagnies de chemin de fer (**fig. 41**) qui avaient besoin d'une

imagerie de la nature pour faire la promotion de leurs lignes.[21] Nous nous permettons de reproduire ici une page de François Brunet, bon connaisseur de cette époque des *survey photographers* :

« De fait, c'est tout l'œuvre des *surveys* du XIX^e^ siècle qui est représentatif – énorme bibliographie de cartes, d'images, de monographies, d'iconographies, de synthèses et de récits accompagnant les descriptions scientifiques, largement diffusée aux frais des départements fédéraux. La photographie, intervenant dans ce dispositif après la vue topographique, surtout après 1867, y accentue la dualité du *survey* entre décrire et communiquer, observer et raconter, savoir et voir. À l'instar de Timothy H. O'Sullivan (1840-1882), Irlando-Américain sans grande éducation, ex-photographe de la guerre civile reconverti en *picture-maker* à fonctions de collecteur de "vues", les photographes sont des accompagnateurs, des témoins, des auxiliaires visuels au rôle largement indéfini : le lieutenant

15. *Idem*, p. 45-46 [nous traduisons].

16. Wendy Cheng, « "New Topographics": Locating Epistemological Concerns in the American Landscape », *American Quarterly*, vol. 63, n°1, 2011, p. 161-162 [nous traduisons].

17. John Brinckerhoff Jackson, « Anthrophobia, ou la mort des paysages »[1989], in *John Brinckerhoff Jackson*, édité par Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien, *Les carnets du paysage*, n°30, École nationale supérieure du paysage, Arles, 2016, p. 76.

18. Originellement intitulée *American Progress*, cette œuvre est une représentation allégorique. Il s'agit d'une jeune-femme qui amène la lumière de l'évangile et de la civilisation à l'ouest avec les colons américains pour ainsi dire sous ses jupes comme dans les représentations de la Vierge protectrice du Quattrocento, câblant le télégraphe et ouvrant les lignes de chemin de fer dans son sillon. Ce pourrait être une métaphore de la communication moderne au sens de Marshall McLuhan… Sur le côté du tableau, les indiens, les bisons et les ours fuient cette lumière irradiante, repoussés dans les ténèbres de l'ouest sauvage et bientôt, de l'oubli. « C'est notre destinée manifeste de nous déployer sur le continent confié par la Providence pour le libre développement de notre grandissante multitude », écrit en 1845 un journaliste new-yorkais à propos de l'annexion du Texas. *Manifest Destiny* laisse entendre que c'est une force inéluctable, à la fois biblique et naturelle, qui conduit la jeune nation américaine…3. Rachel Carson, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2012, p. 98.

19. Selon Turner, la figure de la frontière, mobile et en perpétuelle expansion, caractérisait le rapport de l'Amérique à l'exploration de son continent et à la détermination de son territoire géographique. La question que pose Turner est celle de savoir comment peut se maintenir ce grand récit identitaire alors que l'époque de l'avancée des « pionniers » vers l'ouest est révolue.

20. Yellowstone est créé en 1872. Lincoln prend en 1884 la décision de protéger la vallée du Yosemite en Californie. Au total, trente-six parcs nationaux couvrent 1 % du territoire américain.

21. Cf. Deborah Bright, « The Machine in the Garden Revisited. American Environmentalism and Photographic Aesthetics », *Art Journal*, vol. 51, n°2, 1992, p. 60-71.

George M. Wheeler, contraint par la phraséologie officielle à caractériser formellement la mission de son photographe, parle dans un rapport d'une "mission errante" (*roving mission*). On glosera beaucoup sur ce rôle et sa signification dans la redécouverte de la photographie d'exploration qui prend forme dans les années 1970 et 1980 et culmine dans l'entreprise du Rephotographic Survey Project, "rephotographie" des sites ou des scènes capturés un siècle plus tôt par les *survey photographers*. Or ce dont témoigne la photographie d'O'Sullivan, c'est déjà, contrairement à toute une doctrine de la *wilderness* photographique, l'Ouest comme histoire de mise en situation, de peuplement, d'habitat et de vernaculaire. Soixante ans plus tard, la grande entreprise d'archivage et de propagande confiée à partir de 1936 aux photographes de la Farm Security Administration reprend – avec une conception très augmentée et explicitée du statut sinon de la mission des photographes – ce travail d'inventaire du territoire, maintenant dévasté et appauvri par la sécheresse et l'agriculture intensive ; là encore, il est beaucoup question d'habitat, de situations de peuplement, de culture, de voisinage et d'histoire locale dans cette grande "archive" visuelle de l'Amérique. Les photographes errent au fil des routes et à la marge de leurs instructions ; auxiliaires d'un programme informulé, qui suscitera des générations de critiques et produit un formidable patrimoine d'icônes, mais aussi de connaissances de l'Amérique, ils survoient le paysage et notent en images son histoire humaine.[22] »

La photographie préservationniste marque donc à cet égard une « rupture conservatrice » en reprenant les codes du transcendantalisme qui avait marqué la Hudson River School, d'autant plus paradoxalement que cette peinture du paysage naturel entretenait pour sa part des relations assez serrées avec la photographie.[23] Mais le contexte a changé. En 1908 soixante-neuf-mille voyageurs visitent les parcs nationaux ; en 1921,

22. François Brunet, « Surveoir le paysage », postface *in* John Brinckerhoff Jackson et Peter Brown, *op. cit.*, p. 86-87.

23. Voir l'entrée « Hudson River School » dans J. Baird Callicott et Robert Frodeman [éd.], *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, Macmillan Reference USA, Detroit, 2009, vol. 1, p. 495 : « Quand Yosemite a été découvert, les membres de l'Hudson River School, le plus célèbre étant Albert Bierstadt, s'y sont rendus pour peindre la vallée et les séquoias de Mariposa Grove. Là, les artistes interagissent avec les photographes pour la première fois, améliorant la qualité photographique de leurs représentations. Par exemple, *The Great Tree, Mariposa Grove* [1875] de Bierstadt était en partie basé sur la photographie de C. E. Watkins, *The Grizzly Giant, Mariposa Grove* [1864]. Lorsque les enquêtes géologiques de la décennie suivante ont été organisées, des peintres paysagistes tels que Thomas Moran et William H. Holmes ont voyagé avec les scientifiques à Yellowstone, au Grand Tetons National Park et au Grand Canyon. Des interactions entre artistes et photographes ont également eu lieu sur ces enquêtes, par exemple, entre Moran et William H. Jackson. » [nous traduisons]

ils ont passé le million.[24] Edward Weston et Ansel Adams se présentent donc très opportunément au Sierra Club de John Muir pour fixer dans les décennies 1920-1940 une esthétique de l'environnement américain et de l'identité qui devait en être promue auprès du public. Les valeurs tonales du paysage, sa transcendance, devaient être capturées au « juste moment », avec une pratique quasi mystique du temps d'exposition, et le protocole de choix permettre de collectionner des identités remarquables.

1.3.3 L'hybridité comme tout de la situation

En 1974, lorsque Robert Adams publie *The New West*, il raille dans son avant-propos la sublimité de ces paysages « sauvages » et propose un nouvel agenda qui mérite ici complète citation :

« Beaucoup ont demandé incrédules, pointant du doigt le développement d'un lotissement et des panneaux publicitaires, *pourquoi donc photographier cela ?* La question semble simple, mais elle implique un débat ardu : pourquoi n'ouvrir nos yeux que dans des endroits intacts comme les parcs nationaux ? L'une des raisons est, bien sûr, que nous ne vivons pas dans des parcs, que nous devons améliorer les choses à la maison (*at home*), et que pour le faire, nous devons voir les faits sans cligner de l'œil. Nous devons regarder, par exemple, comment une vieille femme, seule, est obligée de rapporter ses courses dans la chaleur d'août sur un parking de vingt hectares ; alors nous savons, épargnés des mensonges réconfortants des profiteurs, que nous devons recommencer. Paradoxalement, toutefois, nous avons aussi besoin de voir toute la géographie (*the whole geography*), la naturelle et l'artificielle, pour faire l'expérience de la paix ; toute terre, peu importe ce qui lui est arrivé, a sur elle une grâce, une beauté absolument persistante.[25] »

Comme cet extrait suffit à le démontrer, la « neutralité critique » n'est définitivement pas ce que visent les photographes des *New Topographics*. Il faut plutôt la rechercher dans les relevés d'Ed Ruscha qui vouent à « l'image insignifiante » un effort presque obsessionnel : *Twentysix Gasolines Stations* (1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966)… Quelque seize livres d'inventaires, sorte de « collection de ready-made », paraissent entre 1963 et 1978 ! Alors qu'il légende sans doute l'une de ses photographie les plus célèbres, *Colorado Springs, Colorado* (1968), Robert Adams écrit : « La maison était identique à toutes les autres du lotissement. J'ai ressenti la tristesse de cette silhouette [on voit une femme dans l'encadrement d'une fenêtre], mais j'ai aussi aimé la lumière. » C'est cela que signifie « at home » chez Adams et de façon générale dans les *New Topographics* : une forme d'enfermement domestique, de déconnexion émotionnelle propre à la culture suburbaine… La désillusion d'une utopie dégradée.

24. Deborah Bright, *op. cit.*, p. 62.

25. Robert Adams, *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range* [1ère éd. 1974], Steidl, Göttingen, 2015, p. xi-xii [nous traduisons].

On pourrait reprendre le jugement d'Adorno sur les paysages américains (en dehors du fait qu'il visait alors les paysages déserts et non les paysages « altérés ») : « De ces paysages, on serait tenté de dire que personne ne leur a passé la main dans les cheveux. Ils sont inconsolés et désolants.[26] »

The whole geography dont parle Adams est celle d'une nouvelle Amérique postmoderne marquée par la fragmentation et la répétition, par l'extension urbaine, les opérations immobilières de grande échelle, les autoroutes et les parkings, la substitution des liens de la communauté par la consommation de masse dans une atmosphère d'aliénation. C'est aussi celle des paysages reconfigurés, des aménagements d'espaces verts, des artefacts naturels[27] et des interstices qui se réensauvagent. Sans oublier ces non-lieux qui n'en sont pas, ces *Uncommon Places*, ces croisements routiers, ces angles de bâtiments sur la rue principale, ces drive-in en plein soleil que parvient à représenter Stephen Shore, contribuant à renouveler comme par enchantement le sentiment géographique de l'Amérique contemporaine. Des motifs communs se répètent dans l'exposition *New Topographics*. Gohlke porte son attention sur l'empreinte territoriale de l'automobile, Baltz s'intéresse aux concessionnaires automobiles et aux entrepôts, Nixon photographie l'étalement urbain à Boston, Deal documente la construction pavillonnaire à Albuquerque, Adams fait de même à Denver…

Dans un texte consacré au sculpteur George Segal, Allan Kaprow avait écrit : « Une remarque telle que "le New Jersey Turnpike, alors qu'il traverse le complexe industriel de Newark, est mieux que de l'art" est courante parmi certains d'entre nous et il ne faut y voir aucun cynisme.[28] » Cette portion d'autoroute, l'Interstate 95 (ou New Jersey Turnpike), est immortalisée deux ans plus tard par le sculpteur minimaliste Tony Smith dans le cadre d'un entretien publié dans *Artforum*. Smith relate une expédition nocturne sur l'autoroute alors en chantier, expérience artistique sans précédent pour lui : « La nuit était sombre ; il n'y avait pas d'éclairage ou de signalisation sur le bas-côté, ni de lignes de dépassement, ni de parapet. Rien que la chaussée noire défilant à travers un paysage de plaines, cerné au loin par des collines et ponctué de cheminées d'usine, de tours, de fumées et de lumières multicolores. Ce trajet en voiture fut pour moi une révélation. La route et une grande partie du paysage étaient artificiels ; on ne pouvait cependant les qualifier d'œuvre d'art. D'autre part, ce parcours fit pour moi ce que l'art n'avait jamais

26. Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral, Payot, Paris, 2003, fragment 28.

27. Sur cette notion, voir Marion Waller, *Artefacts naturels. Nature, réparation, responsabilité*, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, 2016.

28. Allan Kaprow, « Segal's Vital Mummies », *Art News*, n°10, 1964, p. 30 [nous traduisons]

fait. Ce que je ne pus tout d'abord nommer eut ensuite pour effet de me libérer de nombre d'opinions que j'avais sur l'art. Il semble qu'il y avait eu là une réalité que l'art n'avait jamais exprimée. L'expérience que j'avais vécue sur la route, pour précise qu'elle fût, n'était pas reconnue socialement. Je pensais en moi même : il est clair que c'est la fin de l'art.[29] ».

Les *New Topographics* apparaissent dans un contexte intellectuel marqué par les études géographiques de John Brinckerhoff Jackson sur le paysage vernaculaire et par la géniale expérimentation pédagogique de Venturi et Scott-Brown le long du *strip* de Las Vegas (*Learning from Las Vegas*, 1972)[30], où l'on peut lire des provocations du type : « le parking de supermarché correspond à une phase contemporaine de l'évolution du grand espace après Versailles.[31] »

Le développement d'une « citoyenneté écologique » dans les années 1960-1970 n'est sans doute pas indifférent non plus à la clarification dont Robert Adams est un porte-parole explicite : le positionnement idéologique du Sierra Club est devenu trop étroit car il s'aliène tous ceux qui considèrent que la tâche du présent est de parvenir à habiter les paysages vernaculaires et ceux où l'ordre économique et politique a imprimé ses infrastructures et architectures. En s'intéressant à ce paysage commun mais en déficit de « communauté », les *New Topographics* témoignent d'un engagement éthique et politique neuf en termes de responsabilité environnementale.

Dans un article pour le magazine Aperture en 1978, Robert Adams, toujours lui, regrette que l'esthétique de la *wilderness* ait provoqué une scission stricte dans la représentation commune de la nature : si tant de gens se sont accoutumés, sans même y être allés, à la vue spectaculaire de la Yosemite Valley et du Grand Canyon, « la conséquence admise qui s'est diffusée dans la société est que ce qui n'est pas sauvage n'est pas naturel. » Or, « les photographes naturalistes on particulièrement besoin d'élargir leur sujet de prédilection s'ils comptent nous aider à retrouver l'affection pour la vie qui est la seule raison valable pour que nous continuions la lutte pour un environnement décent.[32] »

C'est une relation du *soi* à l'environnement plus complexe que revendiquent les *New Topographics*. La situation est troublée, il nous faut nous réconcilier avec un envi-

29. Samuel J. Wagstaff Jr., « Talking with Tony Smith », *Artforum*, Décembre 1966. Cité *in* Gilles A.Tiberghien, *Land Art* [1ère éd. 1993], Dominique Carré, Paris, 2012, p. 52.3. Rachel Carson, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2012, p. 98.

30. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas. Ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Mardaga, coll. « Architecture + Recherches », vol. 8, Liège, 2000.

31. *Idem*, p. 27.

32. Robert Adams, « Inhabited Nature », *Aperture*, n°81, 1978, p. 29-31 [nous traduisons].

ronnement hybride, *half wilderness*, ce qui appelle une connectivité et une conception sociale de la communauté qui ont grand besoin d'une esthétique. Les photographies de Stephen Shore sont d'ailleurs de ce point de vue plus ouvertes que d'autres à la prolifération des attachements et à la description des milliers de voies quotidiennes par lesquelles les gens trouvent leur chemin dans les territoires vécus, de manière à en faire de nouveaux paysages vernaculaires.[33] « L'effort de Shore pour honorer pareils endroits et pour imaginer les interrelations complexes qui lient les gens et les environnements altérés rend tous ces lieux signifiants et vitaux pour l'esthétique de la citoyenneté écologique.[34] » Le sens de la contingence et « l'hybridité temporelle » (Robert Venturi) laissent ouverte la possibilité de transformer l'environnement et de déboucher sur une situation moins précaire. C'est bien « à l'intérieur » d'un environnement naturel que figurent ces parcs industriels, ces lotissements inachevés, ces subdivisions spatiales, ces usines abandonnées… Cette lecture positive n'est pour autant pas applicable, loin s'en faut, à la totalité de l'exposition *New Topographics*. Mais justement, c'est l'exposition comme ensemble systémique qu'il nous faut considérer, avec ses échos, ses jeux de miroir, ses isomorphismes relationnels, ses disputes conceptuelles, comme si les *New Topographics* avaient « digéré » l'esthétique des systèmes de Jack Burnham et de Hans Haacke et lui avaient ôté sa gangue formaliste.

À la différence des anciennes topographies et de leurs photographes *surveyors*, les nouvelles topographies enquêtent sur des écosystèmes élargis dans un contexte environnemental anxiogène duquel la sublimité est l'absente de tout bouquet. À moins que l'on ne cède à une forme de sublime technologique… Le risque est plus que présent.

33. Chez Jackson, le paysage contemporain, celui-là même qui est décrit comme « altéré » par les *New Topographics*, peut toujours devenir un paysage vernaculaire. « Il peut exister quelque chose comme un paysage vernaculaire : paysage dont les marques d'une organisation politique de l'espace sont largement ou totalement absentes. J'ai déjà mentionné plusieurs caractéristiques du paysage politique : la clarté et le sacré des frontières, l'importance des monuments et des routes centrifuges, le rapport étroit entre le prestige et l'espace clos. Par *politique*, j'entends ces espaces et structures conçus pour imposer ou préserver une unité et un ordre sur la Terre, ou en rapport avec un plan de longue haleine, à grande échelle. Sous cette dénomination nous devrions inclure des éléments du monde moderne tels l'autoroute reliant les États, le barrage hydroélectrique, l'aéroport et les câbles électriques, que nous leur prêtions attention ou non. Un paysage vernaculaire révèle une tout autre façon de définir et de traiter le temps et l'espace. » [John Brinckerhoff Jackson, À la découverte du paysage vernaculaire, op. cit., p. 266]

34. Finis Dunaway, « Beyond Wilderness », *in* Greg Foster-Rice et John Rohrbach [éd.], *Reframing the New topographics*, University of Chicago Press, Chicago, 2013, p. 34 [nous traduisons].

35. Greg Foster-Rice, « Systems everywhere », *in* Greg Foster-Rice et John Rohrbach [éd.], *op. cit.*, p. 65 [nous traduisons].

36. Cf. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 169.

Vue de l'extérieur, depuis l'espace dans la capsule Apollo 8, en décembre 1968, la Terre est notre foyer, fragile et silencieusement circonscrit par une nuit sans vie (**fig. 24**). On en oublie que le photographe lui-même se tenait dans un habitacle ô combien bruyant pour disposer d'un point de vue sur ce paysage dramatique. Les *New Topographics* nous font d'emblée atterrir : ce dont il est question, c'est de ce bout de pays et de cet autre-ci, des compositions qui pourraient s'y trouver si l'on dépasse la dislocation apparente, du sens des négociations avec l'espace et le temps que requiert, pour naître, un nouveau sentiment patrimonial. Pour ce faire, le protocole de l'enquête est ici relativement simple, il emprunte la sérialité. Les photographes des *New Topographics* s'efforcent d'inventer des dispositifs qui soient analogues à la complexité de l'expérience vécue. Dans cette nouvelle méthode, la focale s'est déplacée depuis les questions de *composition*, si chère à Ansel Adams et à Edward Weston, à celle d'*arrangement* : « La composition en effet privilégiait les parties sur le tout ; tandis que l'arrangement implique la nature immuable des parties à l'intérieur du système et met ainsi en évidence la création d'un *représentant* du tout plutôt que d'une représentation des parties.[35] »

Les *New Topographics* mènent des explorations sérielles d'un environnement écologique où les humains jouent le rôle principal. Elles reposent sur la mise en évidence d'un vocabulaire élémentaire. Les Becher excellent en la matière, mais chez Adams aussi la sérialité s'exprime par voisinage de figures : les maisons de campagne, les lotissements, les mobile-homes, les villes, les collines, les montagnes… L'écologie visuelle des Colorado Rockies fait l'objet d'un inventaire en même temps que d'une réflexion synthétique sur cette « whole geography ». L'expérience esthétique est loin de contrôler toute la situation qui mérite la mobilisation de l'enquête mais elle peut contribuer à convertir les éléments de la situation en un « tout unifié ».[36]

1.4 ET IN UTAH EGO – ENQUÊTER DANS LES VESTIGES DU TEMPS

1.4.1 La vocation des décombres

Dans un article de 1980 intitulé « La nécessité des ruines », John Brinckerhoff Jackson s'efforce d'expliquer une modification de tournure vis-à-vis des commémorations, des monuments qui les fixent et des initiatives de préservation des lieux historiques.[1] C'est bien le qualificatif « historique » qui change d'acception, dès lors qu'un tournant se dessine de plus en plus clairement dans l'œuvre de mémoire publique, surtout lorsqu'elle est « populaire ». En effet, Jackson observe la percée, à partir des années 1960 aux États-Unis, d'une fonction de commémoration qui ne vise pas les grands hommes, mais l'homme du quotidien, qui n'édifie pas de grands monuments mais reconstitue des situations anciennes, qui ne célèbre pas des vertus et des grands principes politiques

1. John Brinckerhoff Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit par Sébastien Marot, Éditions du Linteau, Paris, 2005, p. 139-158.

mais quelque chose comme « le bon vieux temps ». Âge des diligences et du rail, de la conquête de l'Ouest et des villes pionnières, épidémie de reconstitutions factices le long des bords de route, « disneyfication » d'une époque et de ses attributs, fêtes folkloriques en costumes, etc. : tels sont les nouveaux témoins d'une façon d'honorer le passé que Jackson raccorde à une forme de « religiosité ».

Selon Jackson, en effet, deux attitudes « religieuses » se succèderaient dans les usages de la commémoration aux États-Unis : l'attitude « contractuelle » (les hommes ont conclu un pacte avec la divinité, comme dans les grands monothéismes) et l'attitude « évolutionniste » (les hommes sont nés avec la Création du monde). Dans la seconde, les croyants font corps avec leur environnement, et c'est l'ordre originel de cet environnement arcadien qu'on s'emploie à préserver et restaurer, ou bien à honorer par des rituels. Peu importe donc que les Américains aient considérablement modifié leur environnement avec tous les désastres que l'on sait, c'est une force quasi « naturelle » que la jeune nation incarne (nous retrouvons l'allégorie de la conquête de l'ouest, la *Destinée manifeste*). Ainsi, la célébration du « bon vieux temps » procèderait-elle de cette nouvelle posture religieuse… Il s'agirait de restaurer un état originel, quand bien même celui-ci ne daterait que de cent-cinquante ans.

Pour Jackson, des ruines sont toutefois nécessaires à ce retournement de la célébration mémorielle, comme pour susciter le désir de restauration et de préservation : l'état d'abandon et de déshérence de bâtis anciens, de fermes comme d'industries, motiverait l'élan joyeux de les restaurer et de communier avec l'époque ancienne, plus authentique, imprégnée des valeurs de simplicité et d'harmonie. C'est ainsi que la passion pour le paysage ancien nécessiterait, comme par jeu dialectique, le constat de sa disparition, de l'étiolement d'une condition vernaculaire – c'est-à-dire du registre de la vie quotidienne – que connaissaient « nos ancêtres ». Pour Jackson enfin, cette mode populaire de « l'ordre ancien » est faiblement étayée par l'histoire et supporte très bien le simulacre des fêtes, reconstitutions en costumes et parades : « toutes ces choses transforment progressivement les environnements nouvellement reconstruits en décors de l'irréel, en scènes sur lesquelles nous pouvons revivre brièvement l'âge d'or et nous purger de la faute historique. Pas de leçon à apprendre, pas de contrat à honorer ; nous nous abîmons dans un état d'innocence, nous nous fondons dans le décor. L'histoire cesse d'exister.[2] »

Jackson isole deux ferments religieux, selon lui, du rapport au monument, à l'histoire, au paysage et à la ruine. Reprenons cette distinction. Dans la version qu'il appelle « latine » de célébrer le passé, et qui répond aussi aux critères du « culte des monuments » donnés en 1903 par Aloïs Riegl (valeurs d'ancienneté, d'histoire, de remémoration et d'usage), il semble clair que nous avons affaire à une perspective *naturaliste*, au sens de Philippe Descola[3], où l'on honore à travers le rappel des (hauts) faits his-

2. *Idem*, p. 157-158.

42 • Robert Smithson avait dans ses archives cette brochure du *Box Elder Journal* célébrant la commémoration du centenaire de la jonction des rails à Promontory Point, Utah [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

toriques, les effets d'une volonté humaine et uniquement ceux-là. Les ruines sont des témoignages matériels de la culture, qui s'oppose à la nature, et dont la signification est référée aux fonctions rationnelles et au sens du beau que la volonté humaine a imprimé dans la matière. Les ruines contribuent donc au patrimoine historique d'une culture en tant qu'intériorité consciente d'elle-même au travers de sa production symbolique comme matérielle. Le paysage « naturel » pour sa part peut être préservé et protégé *justement* parce qu'il se distingue des productions des savoirs et savoir-faire humains : c'est la fameuse *wilderness* qui survient en Amérique du Nord avec les écrits de Henri David Thoreau et la création des grands parcs naturels. À l'opposé, le paysage naturel anthropisé, modifié par la présence des hommes, hybridé et altéré, n'est pas digne de préservation.

Dans la seconde version de la commémoration, la « nouvelle » forme que Jackson baptise d'« américaine », domine en revanche non pas tant la sincérité historique et l'intériorité des valeurs qu'un système ambiant, avec un régime esthétique et symbolique de correspondances : des qualités sensibles, des apparences, des décors… Cette façon de célébrer le « passé » relève d'une autre représentation du monde. C'est ce qui advient dans la restauration des époques du western qu'observe Jackson aux États-Unis (cf. **fig. 42**). La ruine n'y est pas tant alors un témoignage historique qu'une fonction indiciaire dans un

3. En s'appuyant sur une matrice structurale à deux couples oppositionnels, physicalité/psychisme et identité/différenciation, Philippe Descola isole quatre ontologies possibles permettant aux humains de définir des frontières entre eux et ce qui est au-delà de l'humain selon les sociétés. Ces quatre ontologies sont le totémisme, l'animisme, l'analogisme et le naturalisme [répondant au mode de pensée occidental qui s'est affirmé avec la Modernité].

43 • Robert Smithson collectant des pierres, vers 1969 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

système symbolique, qui comporte d'autres éléments paysagers, tels que la silhouette du cowboy Marlboro, un troupeau de bisons paissant dans la vallée ou bien le Grand Canyon.[4] Les ruines sont absolument nécessaires à cette dramaturgie : « le paysage doit être pillé et dévasté pour que l'on s'avise d'en reconstituer l'écosystème naturel.[5] » C'est pourquoi l'on construit parfois des simili ruines, des vestiges factices, des petits pans de murs de briques tel que celui derrière lequel s'abrite John Wayne à la fin de *Rio Bravo*, ce que tait Jackson alors qu'il a bien dû constater aussi ces éléments de décors « reconstitués » dans les villes du Texas et du Nouveau Mexique et qui bourgeonnent dans toutes leurs réinterprétations architecturales pop et post-modernes, comme dans la façade du supermarché « BEST » de Houston (vers 1975), curieux « hangar décoré »[6] dont une cascade de brique se répand sur le parking.

L'historien de l'environnement William Cronon a montré le paradoxe du préservationnisme américain qui veut que « la *wilderness* incarne une vision dualiste dans laquelle l'homme se positionne à l'extérieur du monde naturel.[7] » Cette construction de l'extériorité qui s'accommode du désastre écologique, l'historien Lynn White Jr, dans

4. Cf. Deborah Bright [1985], *op. cit.*

5. John Brinckerhoff Jackson, *op. cit.*, p. 157.

6. Nous faisons bien sûr référence à la typologie proposée par Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas* : « Quand les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons canard en l'honneur de la rôtisserie en forme de canard, le "Long Island Duckling", illustré dans *God's Own Junkyard* de Peter Blake. Quand les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appelons alors le *hangar décoré*. Le canard est un bâtiment particulier qui est un symbole ; le hangar décoré est un abri conventionnel sur lequel des symboles sont appliqués. Nous soutenons que ces deux sortes d'architecture sont valables – Chartres est un canard [bien qu'il soit aussi un hangar décoré] et le Palais Farnèse est un hangar décoré – mais nous pensons que le canard est rarement relevant aujourd'hui, bien qu'il soit fréquent dans l'architecture moderne. » [Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *op. cit.*, p. 97-100]

7. William Cronon, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, traduit par Mathias Lefèvre, Éditions Dehors, Paris, 2016, p. 152.

une conférence de 1966 demeurée célèbre, l'avait fait remonter au christianisme.[8] John Brinckerhoff Jackson souscrit dans l'ensemble à cette analyse de la *wilderness* et de son origine[9], qu'il nomme ici l'attitude « contractuelle ». Mais il est très peu explicite sur les conséquences environnementales de l'autre segment de sa distinction, à savoir l'attitude « évolutionniste », ce que nous appelons nous-mêmes la propension « analogique » de la commémoration et non « naturaliste ». Jackson se contente en effet de la catégorisation de « passé vernaculaire »[10] qui débouche sur une conception de la géographie et du paysage complexe et enchevêtrée.[11] Le passé vernaculaire n'est pas structuré et politique, il ne relève pas d'un contrat entre le peuple et ses chefs qui définirait l'espace visible et édifiant de la commémoration, il n'a pas de monument au sens strict, il repose sur « une interprétation nouvelle (ou récente) de l'histoire, qui regarde celle-ci non comme un continuum mais comme une dramaturgie discontinue, une sorte de drame cosmique. Tout d'abord, il y a cet âge d'or, l'époque des commencements harmonieux. Ensuite vient une époque où les vieux jours sont oubliés et l'âge d'or tombe en déshérence. Et enfin s'ouvre une époque où nous redécouvrons et cherchons à rendre au monde alentour quelque chose comme sa beauté d'origine. Mais cette phase d'abandon ou de déshérence est un moment nécessaire, il doit y avoir cette discontinuité, qui est religieusement et artistiquement essentielle.[12] »

Ce schéma dialectique qui affirme que « l'histoire cesse d'exister » est sans doute trop simpliste pour convaincre. Ce n'est pas tant qu'il n'y a pas d'histoire, que cette dernière aurait disparu, mais plutôt que l'ancienne époque, celle du « bon vieux temps » ou de « l'âge d'or », vient s'emboiter naturellement dans la nôtre comme une ambiance ravivée, une toile de fond à laquelle concourent tous ceux qui prennent plaisir à composer et restituer un tableau vraisemblable (et non pas véritable) de la vie d'autrefois. Si des Arcadies bricolées et peinturlurées à la hâte en viennent ainsi à pulluler, au risque évident du kitch, c'est peut-être parce qu'une certaine conception du temps s'oppose à la pression de l'histoire, par une acceptation existentielle de l'entassement sans ordre des époques et des récits, laquelle conjure aussi la mythologie judéo-chrétienne du jardin d'Eden et l'eschatologie

8. Pour une présentation et réévaluation récente de cette thèse, voir Sylvain Piron, *L'occupation du monde*, Zones sensibles, Bruxelles, 2018.

9. Voir John Brinckerhoff Jackson, « Beyond wilderness », in *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven, 1994, p. 71-91.

10. John Brinckerhoff Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, op. cit., p. 147.

11. Voir Jordi Ballesta, « Le vernaculaire selon John. Quatre étapes dans la définition d'une notion centrale dans l'œuvre de J. B. Jackson », in *John Brinckerhoff Jackson*, 2016, *op. cit.*, p. 30-45.

12. John Brinckerhoff Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, op. cit., p. 156.

qui la complète. Cette stratigraphie d'un temps sans solution de continuité ni hiérarchie est théorisée pour la première fois par Robert Smithson (**fig. 43**).

1.4.2 Les ruines du futur

L'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin en contemplait les décombres : « Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.[13] » La « faible force messianique » d'une écriture de l'histoire des vaincus faisait que l'Ange continuait de tourner le dos à l'avenir bien qu'emporté, lui aussi, par l'idéologie du progrès. Des décombres, de l'amas de ruines, il fallait selon Benjamin fouiller la mémoire et retrouver les ensevelis sous le silence de la catastrophe. Ces ruines appartenaient alors autant au présent qu'au passé. Mais il semble que pour l'expérience esthétique contemporaine, les ruines appartiennent tout autant au présent qu'au futur. Les ruines préexistent à la catastrophe. Les ruines sont « à l'envers », comme l'indique le paysage que contemple Robert Smithson au niveau du chantier d'une voie rapide du New Jersey : « Ce panorama zéro semblait contenir des *ruines à l'envers*, c'est-à-dire toutes les nouvelles constructions qui finiraient par y être réalisées. C'est le contraire de la "ruine romantique" : au lieu de *tomber* en ruine *après* leur édification, les bâtiments *s'érigent* en ruine *avant* même d'être édifiés. Cette *mise en scène* antiromantique renvoie à l'idée déconsidérée du *temps*, comme à bien d'autres choses tout aussi "dépassées".[14] » Le présent est donc le champ des ruines du futur (**fig. 44**). Nombre d'artistes contemporains – Cyprien Gaillard, Raphaël Zarka, Lara Almarcegui, Rosa Barba, Laurent Tixador, mais dans la décennie antérieure aussi, Mark Dion, Philippe Parreno, Tacita Dean, Liam Gillick, etc. – revendiquent cette vision au travers d'une esthétique de l'*hétérochronie*.[15] « Traversant la culture mondiale et l'Histoire planétaire comme autant de gravats, écrit Nicolas Bourriaud, les artistes contemporains récoltent des fragments et des signes sur leur chemin, s'étonnent

13. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, IX, 1940, *in* Œuvres, tome III, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 200, p. 434.

14. Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, décembre 1967, p. 50. Pour ce texte précis, nous suivrons la traduction inédite de Serge Paul, à paraître dans la publication intégrale des Écrits de Smithson aux Presses du réel.

15. Nicolas Bourriaud écrit en 2008 : « Dans un monde où les "cultures" du monde entier coexistent horizontalement, les artistes d'aujourd'hui développent une approche synthétique et territoriale de la temporalité : ils ou elles considèrent le passé et le futur comme de simples moments d'un présent relatif

44 • Le samedi 30 septembre 2017, j'embarque sur le petit aéroport de Rennes dans un biréacteur en direction de Toulouse. La *wilderness* vendue en couverture du mensuel *Air France Magazine* fait étrangement écho à mon livre, acheté la veille au FRAC Bretagne, présentant le travail du Land artist Peter Hutchinson. Le futur est toujours aussi abandonné et délavé qu'il l'était il y a exactement cinquante ans à Passaic, New Jersey, le samedi 30 septembre 1967, tel qu'entraperçu dans le viseur de l'Instamatic 400 de Robert Smithson.

45 • L'article « The Monuments of Passaic », publié par Robert Smithson dans *Artforum*, décembre 1967.

de la proximité inattendue de tels outils objets, opérant des rapprochements inédits entre des débris réunis par le hasard des effondrements.[16] »

Reprenons cet article qui a fait date, « The Monuments of Passaic » (*Artforum*, décembre 1967, **fig. 45**). Robert Smithson y soutient que le paysage urbain insipide et ordinaire des périphéries de ville devient dans nos temps actuels une « antiquité récente ». Il place en exergue de son texte une observation de l'écrivain Vladimir Nabokov : « Ainsi nos appareils rudimentaires reproduisent-ils à leur manière notre univers d'aujourd'hui, charpenté et badigeonné à la hâte » (*Invitation au supplice*, 1935). Smithson fait aussi placer en illustration de son article la reproduction d'un mystérieux *Paysage allégorique* (1836) de Samuel F. B. Morse (l'inventeur du télégraphe électromagnétique et du code du même nom). Le tableau était reproduit dans le *New York Times* daté du 30 septembre 1967 qu'il lisait dans le bus à destination de Passaic, si altéré par la mauvaise qualité du papier qu'il était difficile d'identifier les motifs de la composition : « Une petite statue, le bras droit tendu vers le ciel, faisait face à un étang (ou bien était-ce la mer ?). Les bâtiments "gothiques" de cette allégorie avaient l'air défraîchi et un arbre superflu (ou bien était-ce un nuage de fumée ?) semblait se dilater sur la gauche de la composition. » L'allégorie de Morse place la fondation de l'université de New York dans un âge d'or indécidable, « un paysage artificiel extrait du cours de l'histoire, soumis à un double vortex temporel : le futur peut y *avancer à reculons* et le passé *y régresser vers l'avant.*[17] » Le monde réel lui-même est une représentation imparfaite, une sorte d'image photographique délavée dont l'artiste viendrait à son tour prendre la photo. Au sortir du bus, le paysage est « cinématisé » par le soleil.

Le point de départ de cette excursion est pourtant anodin : Robert Smithson se promène dans une petite ville du New Jersey, Passaic (**fig. 46**) et réalise quelques photo-

et évoluent dans un monde multi-temporel, hétérochronique. […] L'on pourrait décrire la structure de cette hétérochronie, à l'opposé de la linéarité rigide du temps moderniste, comme une forme d'écume. […] Les "ruines à l'envers" de Robert Smithson anticipent ce temps multi-directionnel. Un art contemporain de cette conception du temps, par l'élaboration de scénarios alternatifs à la vision linéaire qui prévalait dans la période historique qualifiée de "temps modernes", pourrait bien se révéler comme le foyer d'une nouvelle modernité enfin débarrassée des œillères du progressisme colonial occidental : une modernité enfin planétaire. » [Nicolas Bourriaud, « Ruines à l'envers : le geste archéologique et les nouvelles approches de la temporalité dans l'art contemporain », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 2018, p. 85-86] Bourriaud a mis à l'épreuve cette notion dans l'espace d'exposition avec le commissariat d'Estratos" [Biennale d'art contemporain de Murcia, 2008].

16. Nicolas Bourriaud [éd.], *L'ange de l'histoire*, Beaux-Arts de Paris éditions, Paris, 2013, p. 21.

17. Valérie Mavridorakis, « De la joie et de l'allégorie comme "erreur esthétique" », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Les Presses du réel, Dijon, 2018, p. 48.

46 • Carte géologique comprenant Passaic, Wallington et Woodridge. Smithson a circonscrit dans le coin gauche la marche qu'il préparait pour septembre 1967 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

47 • Carte de Mono Lake, California, Robert Smithson, 1968 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

graphies avec son Instamatic. Dans une mise en abîme caractéristique de cet artiste, ces photos, la carte qui répertorie les « monuments », les quelques objets collectés sur place, cet article-même et puis la visite guidée qu'il organise à partir de la galerie d'art constituent une œuvre à part entière, qui remet en question une quelconque fondation de la représentation artistique. Les « monuments » relevés par Smithson n'ont pas de passé et le paysage est « comme la carte postale autodestructrice d'un monde d'immortalité ratée et de grandeur oppressante ». Ils sont des situations allégoriques, effrayantes, sexuelles ou comiques. La ruine inversée est comme une pathologie de la modernité qui « tératologise » la perception, un poison instillé dans la représentation naturaliste du monde, et qui désignerait vis-à-vis de la conscience historique une désillusion : ce paysage n'est pas détenteur d'un passé, il est en suspension dans une forme désuète de futur. « Je suis persuadé que le futur se terre quelque part parmi les rebuts d'un passé anhistorique : dans les journaux de la veille, les *puériles* annonces de films de science-fiction ou le miroir factice de nos rêves délaissés. Le temps change les métaphores en *choses* qu'il empile dans des chambres froides ou qu'il dispose dans les plaines célestes de banlieue. »

Une première ambition de l'art, ici, est de faire exister, ou plutôt de laisser exister cette valeur d'éternité et de déchéance à la fois du paysage, lequel est généralement entropique et annonciateur d'une catastrophe plus universelle. Des monuments de Passaic-la-ville-éternelle rien ne subsiste aujourd'hui. Et c'est naturel, car à ces vestiges patrimoniaux manquait la durée, de sorte qu'au lieu de perpétuer une mémoire ils avaient plutôt pour fonction d'accélérer l'oubli dans lequel la banalité de la *suburbia* s'abîme, comme Alice, de l'autre côté du miroir. Le pont métallique pivotant qui reliait Passaic à Rutherford par Union

Avenue a été démantelé. On lui a préféré un pont de béton en 2002. S'il y a toujours un concessionnaire automobile, il représente aujourd'hui des japonaises de marque Honda. On est passé – signe des temps – des modèles de Pontiac *Grand Prix*, *Tempest* ou *Firebird* aux *Prelude*, *Accord* et autre *Civic*… C'est un restaurant de la chaîne *Dunkin' Donuts* qui remplace le *Golden Coach Diner* du 11 Central Avenue où Smithson a changé de pellicule Kodak. Le bac à sable immortalisé en 1968 dans une photo de Nancy Holt a disparu de l'aire de jeux. Mais le bus 190 des *commuters* du New Jersey existe toujours, si vous souhaitez prendre un aller simple. Il se peut toutefois que naviguant dans un Google Street View rapiéçant le périple suburbain avec des prises de vue distordues d'années différentes, vous ayez une approche plus évidente et lucide encore de ce bricolage de clichés sur clichés qu'est selon Vladimir Nabokov « notre univers d'aujourd'hui, charpenté et badigeonné à la hâte ». Ironiquement, Robert Smithson s'était grimé en voyagiste de la *suburbia* et souhaitait proposer aux visiteurs branchés de la Dwan Gallery, sise sur la 57e rue, un tour guidé des monuments de Passaic : « roulez confortablement à bord d'une voiture de location jusqu'au pays oublié par le temps. À quelques minutes de New York, Robert Smithson vous guidera à travers ces décors fabuleux… et n'oubliez pas votre appareil photo.[18] »

À l'époque des « Monuments of Passaic », Smithson connaissait les thèses de William Whyte sur l'explosion de la métropole et la « suburbanisation », de Lewis Mumford sur l'affaiblissement des liens de cohésion par le développement urbain, de Kevin Lynch sur la dilution des repères spatiaux et des éléments remarquables, de Jane Jacobs sur l'échelle de perception du tissu de la ville.[19] Comme en témoigne son intervention dans un colloque intitulé « *Shaping the Environment: The Artist and the City* » (Yale, 1966)[20], Smithson réfléchissait alors à l'établissement d'une sémiologie spatiale urbaine. Sa façon de procéder à partir du cas de Passaic dont il voulait concevoir un « guide » est contre-intuitive car fondée sur l'absence de forme visuelle remarquable. C'est l'accomplissement en creux et en silence de ces formes, en lisière du bruissement des icônes et des signes, qui intéresse Smithson dans les espaces de la banalité. Car ils sont un réceptacle possible d'un investissement subjectif, d'une forme de sympathie pour la désagrégation entropique. Avec le recouvrement géologique des strates dont les grues et engins de chantier qualifiés de « dinosaures mécaniques écorchés » étaient les figures annonciatrices, c'est la projection empathique du visiteur qui est seule à même de sélectionner les repères adéquats de la *suburbia*, ses monuments. « En regardant les diapositives des ruines, il y a toujours une signification de structures très avancées dans le processus de désintégration. Vous pourriez aller chercher le grand temple et ses ruines, mais vous allez rarement à la recherche de l'usine ou de l'autoroute en ruines. Lévi-Strauss a suggéré que l'on change le mot anthro-

18. Document aimablement fourni par Serge Paul.

19. Cf. Anaël Lejeune, « Un "Tour des monuments de Passaic" [1967], l'image de la cité selon Robert Smithson », *L'Espace géographique*, vol. 40, n°4, 2012, p. 367-380.

pologie pour entropologie, ce qui signifie [qu'on a affaire à] des structures hautement avancées dans un état de désintégration. Je pense que cela fait partie de l'attirance des gens qui vont visiter des civilisations obsolètes. Ils obtiennent une satisfaction de l'effondrement de ces choses. La même expérience peut être ressentie dans l'architecture de banlieue, dans ce qu'ils appellent les "slurbs".[21] » Smithson abrège parfois, comme ici, les *suburbs* en *slurbs*, mélange entre « *slum* » (taudis) et « *suburb* » (banlieue)[22]. L'espace ouvert par la Spiral Jetty sera pour sa part qualifié de *surd*[23], un intraduisible beckettien signifiant un désordre primitif et un inquantifiable qui met la rationalité en déroute. L'art entropique se déploie de *slurbs* en *surds*.

1.4.3 L'intemporel sans archétype

Parce qu'il y a eu la journée du samedi 30 septembre 1967, Passaic est réellement devenue « ville éternelle » comme Rome et même « à la place de Rome » ainsi que l'affirme le sous-titre de l'article.[24] Il a suffi d'une fois, d'un seul repérage et de sept bobines photo pour consacrer son « antiquité récente » pour les siècles à venir. « The Monuments of Passaic » appartient à ce titre aux œuvres d'art de Smithson, rangée même dans la catégorie des « sculptures » par le critique Robbert Hobbs.[25] Pourquoi une telle dignité ? À la différence de la sculpture de Richard Long (*A Line Made by Walking*, 1967), qui est trace du parcours, figuration archaïque de la préséance d'une nature vierge et en même temps forme archétype du génie humain (la ligne géométrique), la sculpture de Robert Smithson travaille une matière première mouvante et turbulente, une expression toujours transitoire de l'hybridation des temps humains et naturels. Smithson, comme

20. Cf. Ann Reynolds, *Robert Smithson. Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, traduit par Anaël Lejeune et Olivier Mignon, [SIC], Bruxelles, 2014, p. 152.

21. « Conversation in Salt Lake City » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, édité par Jack D. Flam, University of California Press, coll. « The documents of twentieth-century art », Berkeley, 1996, p 299 [nous traduisons].

22. Robert Smithson, « Entropy and the new Monuments » [1966], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 13.

23. Robert Smithson, « The Spiral Jetty » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 147.

24. Dans une interview réalisée par Paul Cummings en 1972, Smithson associe cette comparaison avec Rome au « sentiment quasi borgesien du passage du temps et d'une confusion labyrinthique qui possèderait quand même un certain ordre. Et je crois que c'est un ordre semblable que je recherchais, un ordre irrationnel qui se développerait sans aucune programmation préalable. » [*Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 293, nous traduisons]

25. C'est une information que livre au début de son article Anaël Marion, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments. Sur "Les Monuments de Passaic" [1967] de Robert Smithson », *Marges*, n°14, 2012, p. 47-59.

Robert Venturi[26], affiche sa préférence pour l'art maniériste sur le réalisme : « L'art maniériste est souvent appelé pseudo, malade, pervers, faux, frauduleux et décadent par les naturalistes ou les conteurs de vérité, mais il me semble que ce que l'esthétique maniériste révèle ou retrouve est un sens du mal primitif.[27] » De sorte que l'œuvre, loin d'être contrôlée jusqu'à l'achèvement par l'accomplissement d'une rationalité naturaliste – ce qui est en revanche le cas chez Richard Long –, est une expression de la *wilderness* du paysage entropique[28] dont le récit mixte, composé de textes, prospectus, photographies et carte, constitue l'un des points de fixation seulement du potentiel herméneutique. Il y a en définitive dans la *suburbia* et ses ruines inversées une monumentalité de signes sédimentés en « blocs de langage soudain », ainsi que Baudrillard avait qualifié le désert américain : « dans ce gigantesque amoncellement de signes d'essence géologique l'homme n'aura été pour rien.[29] »

Il n'est pas indifférent que de nombreuses sculptures de Smithson utilisent des miroirs en transit. L'ajournement de la *mimesis*, dont témoigne la critique de la carte imparfaite d'échelle un dans « The Monuments of Passaic », rejoint Michel Butor dont Smithson cite d'ailleurs ici *Mobile*. Recherchant une forme romanesque pour les États-Unis[30] dont les représentations appartiendraient au registre du « spectacle monté à partir de mots et jouant sur les mythes.[31] », Butor avait en effet conclu à la nécessité d'une écriture du « milieu » géographique, de la trame homonymique de l'espace américain marqué par la répétition toponymique.[32]

26. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, traduit par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Dunod, coll. « Aspects de l'urbanisme », Paris, 1991.

27. *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 350 [nous traduisons].

28. Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, traduit par Jérôme Orsoni. Jacqueline Chambon, Paris, 2013, p. 174.

29. Jean Baudrillard, *Amérique*, Grasset, Paris, 1986, p. 9.

30. « Je pensais qu'à mon retour, je pourrais écrire un ou deux textes un peu du même genre que ce que j'avais fait dans le premier *Génie du lieu*... Mais plus mon séjour s'est prolongé, plus je me suis rendu compte que les outils qui fonctionnaient très bien pour les villes de la Méditerranée ne me permettaient pas de parler avec justesse des États-Unis. C'est pourquoi j'ai élaboré peu à peu les instruments grammaticaux, au sens général du terme grammaire, d'un livre comme Mobile. » [Bernard Pivot, « Michel Butor a réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, n°1307, 4 juin 1971, p. 11]

31. Leon S. Roudiez, « Gloses sur les premières pages de Mobile de Michel Butor », *Modern Language Notes*, n°87, 1972, p. 88.

32. Office national de radiodiffusion télévision française : « Michel Butor à propos de Mobile ». *Lectures pour tous. Institut National de l'Audiovisuel*, 3 juillet 1962. www.ina.fr/video/I00013070

Comment faire pour que cette dislocation de l'espace propre à l'entropie ne transforme pas, sous l'effet du regard attentif, la périphérie en un nouveau centre ? Smithson propose en guise de parade que l'expérience artistique se situe dans un entre-deux, dedans/dehors, une dualité exprimée en termes de *site* et *non-site*, jouant ainsi sur l'homophonie en anglais entre *sight* (vision) et *non-sight* (non-vision). À Passaic, la petite ville du New Jersey, le site est comme un mirage, une projection de l'esprit, une illusion perceptive. Le ressenti du site fait fond sur une perturbation des rapports spatiaux au travers desquels nous mesurons le temps. Le futur et le passé sont rassemblés et brouillés. Dans la visite de Passaic et des reliquats d'installations industrielles que Smithson élève ironiquement au statut de monuments, le site devient « un lieu où, loin d'être recueilli dans un objet de commémoration, le temps s'engouffre et disparaît irrémédiablement. Privé de temporalité, l'espace perd en même temps toute orientation, car les monuments n'en constituent plus aucun repère.[33] »

« Quand j'arrive sur un site qui touche l'espèce de corde sensible de l'intemporel, je l'utilise. La sélection du site est l'effet du hasard. Il n'y a pas de choix volontaire. Un site au degré zéro, où le matériau frappe l'esprit, où les absences deviennent apparentes, où la désintégration de l'espace et du temps semble très évidente, m'attire. C'est une sorte de fin du soi (*selfhood*)… l'ego disparaît pendant un moment.[34] » Cette perturbation vis-à-vis du paysage et de sa représentation ouvre la possibilité pour l'artiste enquêteur d'un dispositif par lequel la forme du site, sa plasticité, devient réversible. Ce mouvement spéculaire se prolonge par la dissociation d'un même espace en deux lieux : le site et le non-site. Robert Smithson hybride dans le non-site le texte, la photographie, la carte, des conteneurs, etc. La carte n'est pas là pour nous aider à nous y retrouver mais pour nous isoler dans la marge, comme on le voit dans *Mono Lake Nonsite* (1968). Nous restons au bord du site, sur les rives (**fig. 47**). Cela signifie que l'organisation d'une perspective centrée est illusoire. « À l'évidence de la perspective orthogonale, Smithson substitue pour ainsi dire une stratégie de l'évidance ou encore de l'évacuation de l'œil. Avec toujours ce rêve, que l'on retrouve sous différentes formulations, et qui consiste à "construire ou inventer une structure qui ne voit *rien*". Bref, comment faire survenir un regard qui ne va plus vers rien d'autre que vers sa perte.[35] »

33. Gilles A. Tiberghien, *Land Art* [1ère éd. 1993], Dominique Carré, Paris, 2012, p. 117.

34. « Fragments of an interview with Patsy Norvell » [1969], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 194 [nous traduisons].

35. Emmanuel Alloa, « Robert Smithson, à perte de vue », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 75.

1.4.4 L'artiste comme agent géologique

Il y a là, au détour de l'œuvre, une critique majeure de la posture romantique sur le paysage. Avec la carte, nous savons bien sûr que nous avons affaire à un espace abstrait. L'espace géographique y est réduit à deux dimensions : nous l'analysons au travers de la carte tout en sachant que la troisième dimension nous manque. C'est-à-dire que l'observateur a un point de vue de nulle-part. La Modernité repose en grande partie sur ce point de vue de nulle-part. Robert Smithson nous dit en quelque sorte : « non, vous n'êtes pas "nulle part", vous êtes sur le bord d'une dilution de l'espace », et puis encore : « non, vous n'accédez pas à une représentation objective du lieu comme cela, aussi simplement, en allant sur le site, le paysage se dérobe à vous ». « Le non-site ne représente pas le site, pas plus, d'ailleurs, qu'il ne le signifie vraiment puisqu'il renvoie à une réalité multiforme, évanescente, qui contamine en retour la nature même du non-site. Comme si, dans un espace troué verticalement, l'art n'avait d'autres ressources que de canaliser le flux et le reflux du temps, créant des sites où il n'y avait rien et transformant lieux et paysages en simple signe de leur supposée présence.[36] » Ainsi, la traduction des lieux en signes (par des images, des cartes, des objets collectés disposés dans des conteneurs géométriques) propose un « aller-retour » mais accentue aussi l'effet d'éloignement dans une « distance objectivée ».[37] Smithson décrit le conteneur du non-site comme « une sorte de fragment lui-même, quelque chose que l'on pourrait appeler une carte tridimensionnelle. Sans faire appel aux "gestalt" ou aux "antiformes", il existe réellement comme fragment d'une fragmentation plus grande. C'est une *perspective* tridimensionnelle qui s'est détachée du tout, tout en contenant le manque de sa propre limitation (*containment*). Il n'y a pas de mystères dans ces vestiges, pas de traces d'une fin ou d'un commencement.[38] »

Dans « Strata: A Geophotographic Fiction » (1970)[39], Smithson empile sur toute la largeur de page des photographies longitudinales de fossiles et des textes hétérogènes, eux-aussi fossilisés, références de livres, périodisations géologiques, citations, indications de lieux, propositions de happenings artistiques, etc. Dans « Sedimentation of the Mind: Earth Projects » (1968)[40], l'analogie syntaxique avait été avancée entre les mots et les pierres, régimes d'existence tous deux soumis à une « syntaxe de crevasses et de ruptures ». Les strates sont dans un désordre mallarméen. La prise de conscience de l'ahurissante échelle géologique dans le second XX^e^ siècle a beaucoup compté dans la

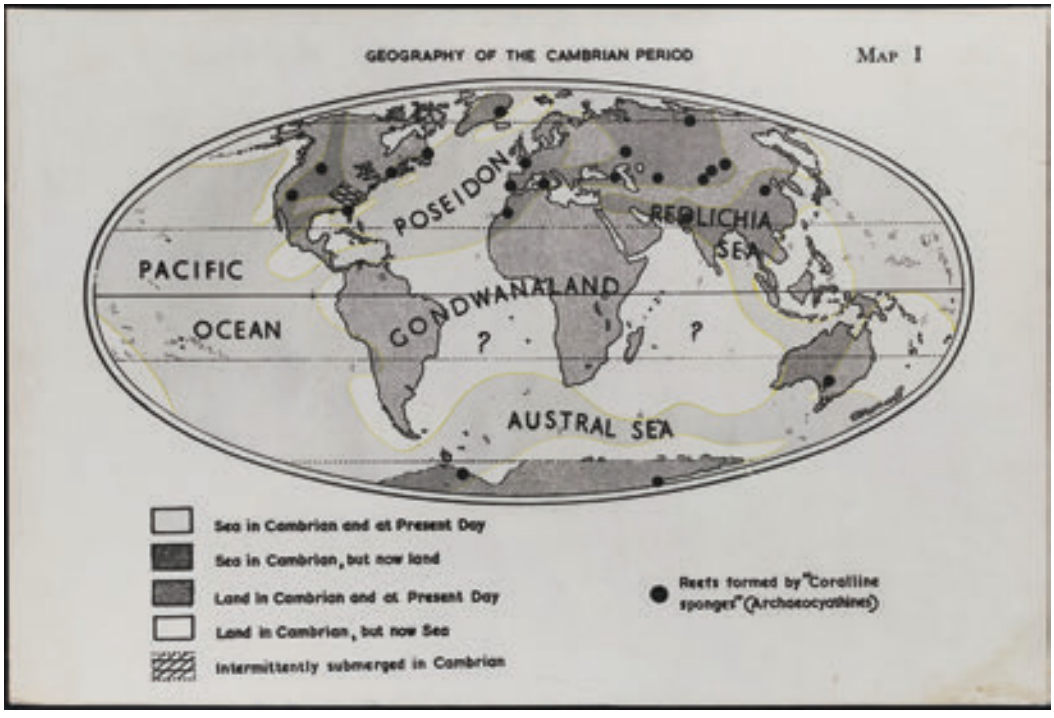
36. Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 236.

37. Ann Reynolds, « Remotness. Distant et loin de tout », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 211.

38. « Sedimentation of the Mind: Earth Projects » [1968] in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 111 [nous traduisons].

39. *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 75-77.

40. *Idem*, p. 100-113.



48 • Carte géographique du Cambrien [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

formation de Smithson (**fig. 48**) qui s'est ingénié à mélanger les strates et à faire valoir le mouvement qui est au cœur de l'inertie minérale. L'artiste conscient de cette intrication des temporalités devient « agent géologique » et imite même l'agence de voyage, comme lorsque Mel Bochner et Robert Smithson écrivent leur article humoristique sur le Hayden Planetarium.[41] Spiralé, comme sous le mouvement des enfants qui mélangent les particules dans le bac à sable de Passaic, le temps ne se fixe pas dans une quelconque incarnation biologique ou dans l'anthropomorphisme qui permettait aux critiques d'art de l'époque de se rassurer quant aux intentions du minimalisme. « Les restes de l'histoire de l'art flottent sur cette rivière temporelle, mais le "présent" ne peut servir les intérêts des cultures d'Europe, ni même les civilisations archaïques ou primitives ; il doit plutôt explorer l'esprit pré- et post-historique ; il doit aller dans ces lieux où des futurs lointains rencontrent des passés lointains.[42] » Ainsi, les engins de chantier de Passaic sont des

41. « The Domain of the Great Bear » [1966], *op. cit.*, p. 26-33.

42.« A sedimentation of the Mind: Earth Projects » [1968], *op. cit.*, p. 113 [nous traduisons]

43. Maria Stavrinaki, « L'âge de l'étonnement : préhistoire et jeu d'échelle chez Robert Smithson », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 181.

dinosaures pris dans le « régime oxymore d'historicité »[43], entre post et préhistoire. « Le futur n'existe pas, ou s'il existe, c'est l'obsolète à l'envers. Le futur rebrousse toujours. Notre futur a tendance à être préhistorique.[44] » De la même façon, le flux du présent peut se faire engloutir par les espèces disparues il y a plusieurs millions d'années (**fig. 49**). Dans le « Domaine de la Grande Ourse », la description des illustrations de « cataclysmes préhistoriques » glanées aux archives du Planétarium donnait déjà l'occasion à Smithson de faire disparaître « le problème de la "figure humaine" » : « Le temps est détraqué. Des Océans deviennent des flaques d'eau, des piliers monumentaux de magma émergent des profondeurs sombres d'un monde qui craque. Les désastres de toutes sortes submergent l'esprit à la vitesse de la lumière. Les préoccupations anthropomorphiques s'éteignent dans ce vortex d'univers jetables. Un "dinosaure" hébété et des "ours" égarés sont piégés dans de surprenantes dislocations temporelles. La "nature" est simulée et transformée en photographies "peintes à la main" du passé ou du futur extrêmes.[45] »

1.4.5 L'alchimie de l'entropie

Dans la « Discussion avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson » (1969), Smithson formule un démenti à ceux qui pourraient penser que le Land Art consiste en un « retour » à la nature : « Je pense que nous considérons tous le paysage comme coextensif à la galerie. Je ne crois pas que nous envisagions la question comme un retour à la nature. Pour moi le monde est un musée.[46] » Gilles Tiberghien fait remarquer[47] que Smithson paraphrase une pensée de Pascal, dont il était très familier, écrivant que « la nature est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part.[48] » Comme la visite du Museum d'Histoire naturelle suffit à le démontrer, « la "nature" est simplement une autre fiction du XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.[49] » L'idée d'une puissance de la nature illimitée, propre au romantisme, est toute aussi frauduleuse que

44. « Fragments of an interview with Patsy Norvell » [1969], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 194 [nous traduisons].

45. « The Domain of the Great Bear » [1966], *op. cit.*, p. 33 [nous traduisons].

46. Traduction *in* Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 314.

47. Gilles A. Tiberghien, « Robert Smithson et la question de la nature », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 242.

48. « A Museum of Language in the vicinity of art » [1968], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 78.

49. *Idem*, p. 85.

50. Cf. « Fragments of an interview with Patsy Norvell » [1969], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit.

51. « Discussion avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson » [1969], traduction *in* Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 316.

49 • Grande carte postale figurant un Stegosauraus [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

l'idée d'un art qui se croit sans limite.[50]

« Assurément, confesse Smithson, je penche davantage vers l'inorganique que vers l'organique : le dénaturé, l'artificiel m'intéressent plus qu'une quelconque forme de naturalisme.[51] » Alors qu'Alan Sonfist propose un monument végétal précolonial à Manhattan,

52. Alan Sonfist débute en 1965 un sanctuaire végétal constitué uniquement de plantes indigènes pré-coloniales à l'angle de Houston Street et de LaGuardia Place, à New York. L'œuvre y est toujours, insérée dans des grilles. Il rend publique cette création en 1968, dans un texte intitulé « Phenomena Natural as Monuments Public » qui débute ainsi : « Les monuments publics ont traditionnellement célébré des événements de l'histoire humaine – des actes d'héroïsme importants pour la communauté humaine. De plus en plus, à mesure que nous comprenons notre dépendance à l'égard de la nature, le concept de communauté s'élargit pour inclure des éléments non-humains. Les monuments civiques devraient donc honorer et célébrer la vie et les actes de la communauté totale, à savoir l'écosystème humain y compris les phénomènes naturels. Surtout dans la ville, les monuments publics devraient ressaisir et revitaliser l'histoire de l'environnement naturel à l'endroit de leur implantation. Comme dans les monuments de guerre qui rappellent la vie et la mort des soldats, il faut se souvenir de la vie et de la mort des phénomènes naturels tels que les rivières, les sources et les affleurements de roche. […] Je propose de créer "Time Landscape"™, une restauration de l'environnement naturel avant la colonisation, pour le Metropolitan Museum à l'extrémité nord-est de son terrain. J'ai tracé un plan d'ensemble qui pourrait affecter toute la ville, pour laquelle la sculpture du Metropolitan serait un modèle : le musée serait un lien central pour l'art de l'écologie historique. » [Texte reproduit dans Jeffrey Kastner et Brian Wallis [éd.], *Land and environmental art*, Phaidon Press, coll. « Themes and movements », Londres, 2005, p. 260, nous traduisons]

« Time Landscape » (1968)[52], Smithson pour qui « la ville de New York est elle-même naturelle comme le Grand Canyon »[53] encense l'urbaniste Frederick Law Olmsted créateur de Central Park, pur artefact naturel.[54] « À bien des égards, écrit Smithson, le site le plus humble voire le plus dégradé à la suite d'extractions minières est plus stimulant pour l'art et permet plus facilement l'isolement.[55] » Au passage, si le Land Art s'intéresse aux entreprises minières, avec parfois une position ambiguë voire cynique, c'est aussi en vertu d'un contexte économique et écologique précis. En 1973, le Sénat américain vote le *Land Reclamation Act*, une loi imposant la réhabilitation des sols exploités par l'industrie minière. Cette loi stipule qu'il faut, après exploitation, restaurer le site dans son état d'origine « compte tenu de son utilisation passée et de l'usage éventuel que l'on peut faire de ce lieu ». Rappelons qu'en France, le décret du 21 septembre 1977 stipule à son tour (article 34-1) que lorsqu'une installation classée cesse son activité, « l'exploitant doit remettre le site de l'installation tel qu'il ne manifeste aucun des dangers ou inconvénients mentionnés à l'article 1er de la loi du 19 juillet 1976 ». Dans un entretien avec Alison Sky intitulé « L'entropie rendue visible » (1973), Robert Smithson souligne l'absurdité (« un truc à la Humpty et Dumpty ») qu'il y a selon lui, en matière de paysage entropique, à vouloir remettre en état les exploitations minières, déclarant que la législation du *Land Reclamation Act* répond à « un vague rêve ou à un monde idéal depuis longtemps disparu. C'est une tentative de retrouver une *frontière* ou un état sauvage (*wilderness*) qui n'existe plus. Ici, nous devons nous faire à la situation entropique et plus ou moins apprendre les façons de réincorporer ces choses qui semblent affreuses.[56] » L'intérêt de Smithson pour les carrières de pierre et les mines commence très tôt, le New Jersey étant une région propice à de courtes escapades en voiture pour s'adonner à la géologie et à la collecte de roches. Avec pour premiers témoins sa galeriste et mécène Virginia Dwan, Nancy Holt, Robert Morris, Sol LeWitt et bien d'autres, il commence à intervenir dès 1966 *in situ*, là où il ramassait ses matériaux (**fig. 50**). « C'est principalement par la géologie que Smithson parvient à s'échapper hors des limites imposées par le dogme de l'Incarnation et par

53. « Conversation in Salt Lake City » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 298.

54. La notion d'artefact naturel, entité volontairement créée pour s'inscrire dans des processus naturels autonomes, rend caduque la distinction entre la nature et l'artifice. Comme l'a montré Marion Waller, cela pose un sérieux problème à l'éthique environnementale qui ne peut qualifier l'espèce de responsabilité morale qu'il y aurait vis-à-vis d'entités non naturelles. Cf. Marion Waller, *Artefacts naturels. Nature, réparation, responsabilité*, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, 2016.

55. « Frederick Law Olmsted et le paysage comme dialectique » [1973], traduction in Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 329.

56. *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 307 [nous traduisons et nous soulignons].

50 • Robert Smithson collectant du sable à Pine Barrens, New Jersey, janvier 1968 [photographie de Sol LeWitt – Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

51 • Bulldozer terrassant *Spiral Jetty*, vers 1970 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

l'histoire ; c'est la notion d'entropie qui absorbe sa méfiance vis-à-vis du progrès. Comme il se plaît à le répéter, il abandonne les "jardins de l'histoire" au profit des "sites du temps". Quintessence de la nature domestiquée et archétype de l'eschatologie judéo-chrétienne sous la forme de l'Éden, le jardin, avec Smithson, est absorbé dans le site géologique.[57] » Ce monde géologique n'a pas pour lui d'infériorité sur le biologique, puisqu'on y trouve la même puissance de génération et de corruption, au plus grand profit de la pratique plastique qui s'en inspirerait : « En excluant les procédés technologiques de la fabrique de l'art, nous avons commencé à découvrir d'autres processus d'un ordre plus fondamental. La décomposition ou la fragmentation de la matière fait prendre conscience des strates inférieures de la Terre avant qu'elle ne soit trop raffinée par l'industrie en tôles de métal, poutrelles extrudées, chenaux d'aluminium, tubes, fils, tuyaux, acier laminé à froid, barres de fer, etc. J'ai souvent pensé à des processus non résistants qui impliqueraient la sédimentation réelle de la matière ou ce que j'ai appelé "Pulvérisations" en 1966. L'oxydation, l'hydratation, la carbonisation et la dissolution (les principaux processus de désagrégation des roches et des minéraux) sont quatre méthodes qui pourraient être mises

57. Maria Stavrinaki, « De Rome à l'Utah, de l'Incarnation au Fossile. La relève du christianisme par la géologie dans l'œuvre de Robert Smithson », *Les Cahiers du Mnam*, n°144, 2018, p.7.

58. « A sedimentation of the Mind: Earth Projects » [1968], op. cit., p. 106 [nous traduisons]

à profit dans la fabrique de l'art.[58] »

On ne peut éviter ni la masse physique de la matière ni les altérations des phénomènes naturels propres aux perturbations entropiques de la situation. « Lorsque vous avez affaire à une grande masse [telle que Spiral Jetty, **fig. 51**], vous voulez quelque chose qui, dans un sens, va interagir avec le climat et ses changements.[59] » Dès lors, l'œuvre est inscrite dans une écologie générale : « Il y a un mot appelé entropie. Ce sont comme des situations entropiques qui se tiennent ensemble. C'est comme si la Spiral Jetty était assez physique pour résister à tous ces changements climatiques, mais elle est intimement liée aux changements climatiques et aux perturbations naturelles.[60] » Il n'y a en ce sens pas de contradiction entre l'affirmation selon laquelle l'art ne se nourrit « pas de nature mais de dénaturalisation »[61] et le fait que la nature, ce « musée », puisse raccorder les hommes à leur environnement, bien que tout espoir de réconfort et de sécurité soit en l'occurrence vain. « La nature est loin d'être pour [Smithson] *une valeur* capable de donner à l'art un sens ou une destination supérieure. Si sa vision de l'écologie est ambiguë c'est que, comme le disait le titre de l'un de ses entretiens extrait d'un livre de Malcom Lowry, "la terre sujette aux cataclysmes est un maître cruel" et que de ses mouvements sismiques, des modifications de son climat comme des créatures qui la peuplent, des microbes aux animaux de toute sortes *jusqu'à l'homme lui-même*, il faut savoir se protéger.[62] »

1.4.6 Et in Utah ego

Dans le film de 32 minutes consacré à la *Spiral Jetty* (**fig. 52**), la voix-off de Smithson décrit le moment où l'hélicoptère survole l'œuvre et comment depuis la « bulle de plastique » de la cabine un voyage dans l'espace-temps s'initie pour une conscience moderne spectrale :

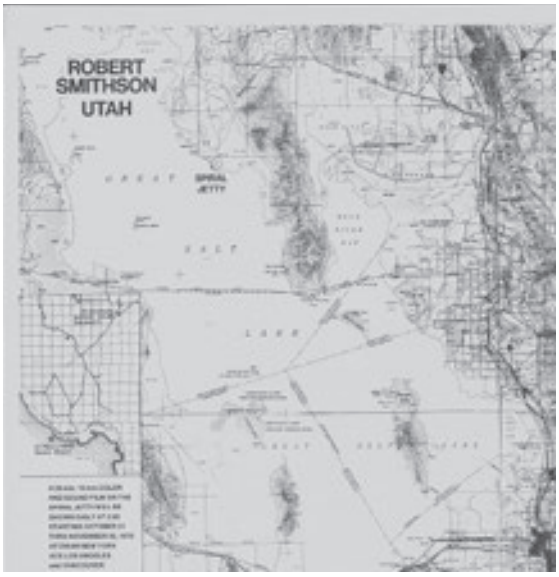
« L'hélicoptère négocia la réflexion du soleil à travers la Spiral Jetty jusqu'à ce qu'il atteigne le centre. L'eau a fonctionné comme un vaste miroir thermique. Depuis cette position, la réflexion incendiée ressemblait à la source d'ions d'un cyclotron qui s'épanchait dans une spirale de matière effondrée sur elle-même. Toute la conscience de l'accélération de l'énergie s'éteignit dans l'immobilité onduleuse de la chaleur réfléchie. Une lumière atrophiée engloutit les particules rocheuses de la spirale au fur et à mesure que l'hélicoptère prenait de l'altitude. Toute existence semblait provisoire et stagnante.

59. « The earth, subject to cataclysms, is a cruel master » [1971], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 256 [nous traduisons].

60. « Conversation in Salt Lake City » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 298 [nous traduisons].

61. « Incidents of mirror-traveling the Yucatan » [1969], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 132.

62. Gilles A. Tiberghien, « Robert Smithson et la question de la nature », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 254 [nous soulignons].



52 • Poster annonçant la projection du film Spiral Jetty à la Dwan Gallery de New York [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

53 • Carte du Grand Lac Salé, Utah, 1961 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

Le bruit du moteur de l'hélicoptère devint un grognement primal faisant écho à des vues aériennes ténues. N'étais-je rien qu'une ombre dans une bulle de plastique planant quelque part en dehors de l'esprit et du corps ? *Et in Utah ego*. Je glissai de nouveau hors de moi-même, me dissolvant dans un commencement unicellulaire, essayant de localiser le noyau de la spirale.[63] »

Le film, bobine spiralée, s'emboîte dans l'œuvre. *Spiral Jetty* est une « vaste horloge géologique »[64] qui emporte la flèche du temps dans son tourbillon vertigineux, jusqu'au point d'immobilité de l'œil, de sorte que le voyage dans le temps depuis « la bulle de plastique » de l'hélicoptère (qui vient du grec *helikos*, spirale) ou depuis la table de montage du film est un état paradoxal de sédentarité. Depuis la fin des années cinquante, nous vivons selon Smithson dans « ce que Marshall McLuhan appelle le "Monde embobiné" (Reel World) », comme l'exploration à Passaic en témoignait, un monde cinématique où « la "Nature" chute dans d'infinies séries de plans de films.[65] »

63. « The Spiral Jetty » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 149 [nous traduisons].

64. Olivier Scheffer, « Art et science-fiction chez Robert Smithson », *in* Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux [éd.], *op. cit.*, p. 201.

65. « A Museum of Language in the vicinity of art » [1968], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 91 [nous traduisons].

54 • Tranchée pour la réalisation de *Broken circle*, Pays-Bas, 1971 [Stedelijk Museum/Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

55 • Robert Smithson et Nancy Holt, Vancouver, Canada, 1969-1970 [Robert Smithson and Nancy Holt papers/Archives of American Art, Smithsonian Institution].

Cet état d'altération constante que Georges Bataille aurait qualifié d'hétérologique[66] constitue le propos-même des déplacements de miroirs dans le Yucatán, qui décrivent un renoncement à la figuralité et une dématérialisation sacrificielle sous le regard des divinités mayas ou aztèques (Virginia Dwan et Nancy Holt qui accompagnaient Smithson dans ce périple avaient été baptisées par le nom de dieux et devaient penser et voir « comme eux »), le récit étant interrompu par leurs sentences mystérieuses, comme dans le quatrième déplacement : « Au sud de Campeche, sur le chemin de Champoton, les miroirs ont été disposés sur la plage du golfe du Mexique. L'eau de couleur jade clapotait près des miroirs, qui étaient supportés par des algues sèches et des roches érodées, mais les reflets abolissaient ces supports, et à présent les mots abolissent les reflets. Les tonalités innommables de bleu qui étaient auparavant des mares carrées de ciel ont disparu dans l'appareil photo, et reposent à présent dans le cimetière de la page imprimée – *Ancora in Arcadia morte*. Un sentiment de rupture figée prévaut sur la surface égale du miroir et sur le sol irrégulier. "La vraie fiction éradique la fausse réalité", a déclaré la voix sans voix de Chalchihuitlicue,

66. Voir *infra*, chapitre 3.1.

le Surd de la Mer.[67] » *Ancora in Arcadia morte*, « la mort est même en Arcadie », est le titre d'une gravure de Giovanni Battista Cipriani (1727-1785) appartenant à la longue traîne des imitations du *Et in Arcadia Ego* de Poussin (1640) et qui est mentionnée, avec illustration, par Erwin Panofsky dans l'édition américaine de *Meaning in the visual arts*. Smithson souscrit à l'interprétation de la première des versions des Bergers d'Arcadie par Poussin que donne Panofsky, à savoir que c'est la Mort qui dirait « moi la Mort, je suis présente même en Arcadie ».

Ann Reynolds propose dans son ouvrage une comparaison remarquable entre la photographie du premier *Mirror-Displacement* qui fait la couverture couleur du magazine *Artforum* où est publié l'article de Smithson à son retour du Mexique, et la couverture du magazine *Life* du 8 août 1969, qui fournit l'une des premières images en couleur de l'alunissage d'Apollo 11.[68] Les similitudes entre le reportage photographique de Neil Armstrong et Edwin Aldrin et les prises de vues de Smithson sont trop frappantes pour ne pas être effectivement calculées. Les « incidents » du voyage de Smithson au Yucatán font référence au récit de l'explorateur John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Yucatan* (1843), où les incidents sont relatifs aux rencontres avec les indiens, rencontres souvent désastreuses. Alors que l'Autre exotique et/ou dangereux n'est déjà plus, du temps de Smithson, qu'une figure spectrale lointaine, ce sont les vertiges de la réplication du Même dans l'espace et le temps qui sont visés par les déplacements de miroirs. Alors que la mission Apollo étendait au sol de la Lune l'empreinte d'une « humanité » une et indivisible, Smithson jouait de la dislocation de cette unité factice avec sa fiction, son art de la narration qui « éradique » la frauduleuse réalité. Le « non-site » de la NASA est « hors de prix »[69] ; la performance que publie Smithson dans *Artforum* est une restitution, altérée par le papier bon marché, de ce que la Terre est circonscrite dans l'aller-retour entre site et non-site, point de référence commun et cependant toujours fraction matérielle dans le jeu d'échelle relative du temps et de l'espace. Ainsi l'Arcadie est-elle nécessairement, encore, un cimetière.

L'Utah est bien loin à son tour d'être une Arcadie. Le Grand Lac Salé (**fig. 53**) qui accueille *Spiral Jetty* est un lieu aride et à la luminosité difficilement soutenable. Il ne s'agit pas d'un paysage pastoral intact mais d'un lieu qui porte au contraire les scarifications de l'industrie des hommes :

« Lentement, nous approchâmes du lac, qui ressemblait à une imperceptible et impassible nappe mauve enserrée dans une matrice rocheuse sur laquelle le soleil déversait

67. « Incidents of mirror-traveling the Yucatan » [1969], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 123 [nous traduisons].

68. Cf. Ann Reynolds, *op. cit.*, p. 281 sq.

69. Cf. « Conversation with Robert Smithson » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 268-269. Reynolds rapporte [op. cit., p. 298-299] que les astronautes devaient récolter des roches sur le sol lunaire et les placer dans des « récipients à échantillons », tels les conteneurs que Smithson fabrique pour ses non-sites…

sa lumière écrasante. Une étendue de salines bordait le lac et il y avait d'innombrables débris d'épaves pris dans ses sédiments. Les vieux pontons étaient abandonnés hauts et secs. À la seule vue de ces fragments d'ordures et de déchets piégés, on était transporté dans un monde de la préhistoire moderne. Les produits d'une industrie du Dévonien, les restes d'une technologie du Silurien, toutes les machines de la période du Carbonifère Supérieur ont été abandonnés dans ces dépôts immenses de sable et de boue. Deux cabanons délabrés faisaient face à un ensemble décati de plates-formes pétrolières. Une série de suintements d'huile noire et lourde ressemblant davantage à de l'asphalte continuent de s'écouler juste au sud de Rozel Point. Pendant quarante ans ou plus, les gens ont essayé d'extraire le pétrole de ce goudron naturel. Les pompes emmaillotées d'un ruban noir rouillaient sous l'effet corrosif de l'air salin. Une hutte montée sur des pilotis aurait pu être le logis du "chaînon manquant". Voir toutes ces structures incohérentes éveillait un somptueux plaisir. Ce site donnait la preuve d'une succession de systèmes artificiels embourbés dans des espoirs abandonnés. Environ un mile au nord des suintements de pétrole, j'ai choisi mon site.[70] »

Assurément la mort fit son siège de l'endroit. Comme l'inscription sur le tombeau que les bergers déchiffrent, les images de la *Spiral Jetty*, fixes comme mouvantes, sont offertes au déchiffrement des spectateurs vivant dans ce « monde embobiné ». *Et in Utah ego* se réfère au lieu de l'œuvre, au site du Grand Lac Salé en Utah, mais s'origine aussi dans la narration filmée et encore dans l'inscription de l'auteur au « degré zéro » du paysage, lors de l'écriture de l'essai qui se rapporte tant au site qu'au film. Sans fifre peut-être (si ce n'est le bruit des pales de l'hélicoptère), mais non sans lyrisme, le tombeau smithsonien témoigne à la fois d'une dissolution du moi et d'une démultiplication du sujet artiste, de ses lieux, le site, la fiction, la narration… Si le site de l'œuvre est un « *sight* », il est aussi un « *cite* », une fonction langagière et une doublure. Et dans le *Et in Utah ego* prononcé en américain nous entendons le « *you* » de Utah qui s'adresse aux hétéronymes possibles de l'artiste, la Mort y comprise. Davantage qu'une parodie de Poussin substituant à l'Arcadie un paysage entropique, informée par l'entremise du commentaire iconographique érudit de Panofsky, comme en témoignent les « Déplacements de miroirs au Yucatan », l'œuvre de Smithson appose sa signature fossile aux ruines du présent. L'Arcadie est le foyer du vortex d'où s'agence tant la subjectivation artistique d'un temps géologique que la dislocation du sujet et de l'objet, de la fin et de l'origine, de la pré- et de la post-histoire. Dans son orbe centrifuge tout s'altère, tout est soumis à l'entropie et, si la Mort demeure aussi en Arcadie, il est assuré, ainsi que l'a écrit « l'entropologue » Claude Lévi-Strauss, que « le monde a commencé sans l'homme et [qu']il s'achèvera sans lui.[71] »

70. « The Spiral Jetty » [1972], in *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p 145-146 [nous traduisons].

71. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* [1ère éd. 1955], Plon, coll. « Terre humaine / poche Pocket », Paris, 1998, p. 495.

Deuxième partie. Vers un romantisme recourbé

« La terre elle-même, dure et ferme, que nous sentons sous la semelle de nos bottes, est aujourd'hui surclassée par la dimension métaphysique des constructions de l'homme. »
Giorgio de Chirico, *Art métaphysique et Sciences occultes*, 1918

2.1 L'ACOSMIE DES MODERNES

2.1.1 Apocalypse et désinhibition

J'ai un net souvenir d'enfance où j'ai ressenti avoir tremblé de terreur avec le monde entier. C'était l'accident de la navette spatiale américaine Challenger, le 28 janvier 1986. La désintégration de la navette, 73 secondes après son décollage, avait provoqué la mort des sept astronautes de l'équipage de la mission STS-51-L, dont la charismatique enseignante Christa McAuliffe, première « teacher in space » de la NASA. Je me demande aujourd'hui quel aurait été le cours qu'elle comptait administrer à sa classe de lycée depuis l'espace. Apollo 17, en 1972, est la dernière mission humaine envoyée sur la Lune. Après cela, la NASA cesse de produire ses *non-sites* « hors de prix ». Cette même année, selon le critique Charles Jenks, « l'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32 (ou à peu près)[1] », à savoir lorsqu'on a commencé à dynamiter le grand ensemble de logements sociaux de Pruitt-Igoe (**fig. *56***). Le monde n'a cessé d'exploser et de se fragmenter. Les essais nucléaires atmosphériques dans le désert du Nevada[2] étaient visibles depuis les toits des casinos de Las Vegas et constituaient une attraction touristique majeure (**fig. *57***). « La bombe représentait l'aboutissement de la technologie tout en anéantissant sa propre finalité. Les formes et les limites des réalisations humaines fusionnaient dans l'informe et l'illimité, laissant entrevoir pour la première fois aux Américains l'enfer que le sublime technologique pouvait présager.[3] » L'artiste Michael Heizer déclarait en 1982 : « La bombe H, voilà l'ultime sculpture. Le monde va être réduit à l'âge de pierre, et quel genre d'art fera-t-on après ça ?[4] ». La façon dont Heizer embrasse résolument l'âge nucléaire a d'ailleurs motivé le projet *The Century with Mushroom Clouds*, de l'artiste chinois Cai Guo-Qiang (1996), réalisant avec ses feux d'artifice de petits champignons de fumée évocateurs sur les sites du Land Art.[5]

Avec les considérations environnementales et la psychose de la bombe nucléaire, l'imaginaire catastrophiste prend le dessus sur les rêves de villes habitées sur la Lune. À proximité de Las Vegas et surtout de Yucca Flat, le site de tests nucléaires de l'armée américaine, l'artiste Jean Tinguely met en scène une hypothèse de fin du monde où sa

1. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977, p. 9.

2. Cf. Alessandra Ponte, *Desert testing*, Éditions B2, Paris, 2017.

3. David E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, 1994, p. 290 [nous traduisons].

4. Cité par Serge Paul, « Michael Heizer et les risques du sublime technologique », *Marges*, n°14, 2012, p. 46.

5. Voir Ben Tufnell, « Atomic Tourism and False Memories: Cai Guo-Qiang's The Century with Mushroom Clouds », *Tate Papers*, n°17, 2012 : www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/atomic-tourism-and-false-memories-cai-guo-qiangs-the-century-with-mushroom-clouds.

56 • Démolition de Pruitt-Igoe, le 15 juillet 1972 [U.S. Department of Housing and Urban Development].

sculpture hétéroclite, précédée d'une bacchanale d'objets vestiges d'une société d'abondance, s'autodétruit devant la caméra. L'Étude pour une fin du monde n°2 est une sculpture-performance commanditée et filmée par la NBC le 21 mars 1962 sur Jean Dry Lake. Tinguely utilisa une centaine de bâtons de dynamite et 20000 pétards pour cette œuvre autodestructrice qui faisait symboliquement référence aux essais nucléaires menés près de là depuis onze ans. La fin du monde, retransmise à la NBC, peut se répéter indéfiniment à la télévision. Cette compulsion de destruction, on la retrouve dans une des dernières scènes du film d'Antonioni, *Zabriskie Point* (1970, **fig. 58**), lorsque la villa d'architecte explose sur une musique de Pink Floyd. Cette répétition hypnotique est celle-là même, sans qu'il y ait à s'embarrasser de montage élaboré ni à produire un quelconque sous-texte critique, de la compilation de vingt-trois séquences d'explosions atomiques filmées par l'armée américaine sur l'atoll de Bikini en 1946 : l'installation vidéo de Bruce Conner, *Crossroads* (1976, **fig. 59**) montre les bâtiments témoins de la Navy se faire submerger comme de minuscules fétus de paille par l'immense onde de choc au son d'une musique électronique minimaliste. C'est le tintement de cloche tibétaine qui orchestre à son tour chez Ben Russel (*Trypps #7 (Badlands)*, 2010, **fig. 60**) l'éclatement

57 • « Atomic pin-up girl » dansant le 6 avril 1953 autour d'un champignon atomique [National Nuclear Security Administration Nevada Site Office Photo Library].

d'un monde en plein désert, cette fois-ci par la métaphore psychédélique : une jeune-fille sous psychotropes est filmée en plan fixe dans un paysage désertique et raviné des États-Unis, les Badlands, puis la caméra semble opérer un balayage vertical de plus en plus prononcé, le mouvement devient une turbulence sous acide, on alterne vertigineusement les vues du sol, du ravin, du ciel, de cette fille qui rougit, cheveux au vent, et dont les lèvres se gercent peu à peu, et nous comprenons enfin que l'effet est obtenu par la manipulation d'un miroir brisé pivotant… Jaume Xifra, avec *Reliquiae Terra* (1970), semble avoir tout dit : un minuscule portrait post-mortem de Blue Marble (l'image prise depuis Apollo 8 en décembre 1968, mais sans la ligne d'horizon de la Lune) et un petit sachet transparent, comme si un restant de poudre de notre astre glissé dans une vulgaire poche plastique étiquetée était épinglé au mur d'un extra-terrestre. Nous sommes nombreux à avoir fait ainsi avec les petits morceaux de béton du mur de Berlin… L'image du globe est une illusion, rien de plus, une relique et un reliquat de la « vue de nulle part » dont parlait Robert Smithson à propos des sites du Land Art.

Ces critiques internes à la culture américaine, qui contrecarrent notamment l'optimisme écologique californien au moment-même où il se forme et prend ses aises d'autonomie libertaire[6], semblent prendre acte de la « disparition du dehors », pour mentionner le titre d'une exposition récente de la Haus der Kulturen der Welt consacrée au *World Earth Catalog*.[7] Elles formulent aussi à nouveaux frais la « tragédie du paysage » propre à

6. Cf. Fanny Lopez, *Le rêve d'une déconnexion. De la maison autonome à la cité auto-énergétique*, Éditions de la Villette, Paris 2014.

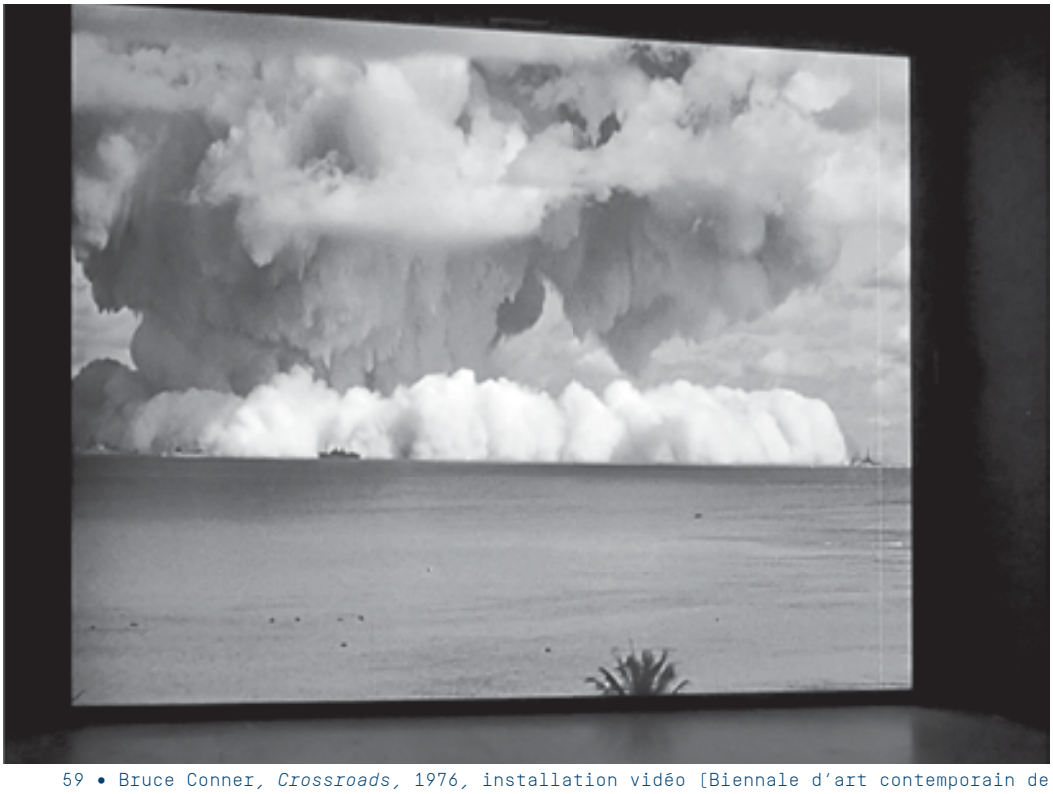
7. Cf. Diedrich Diederichsen et Anselm Franke (éd.), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Sternberg Press, Berlin, 2013.

58 • Antonioni sur le tournage de *Zabriskie Point*, 1969 [Fundo Correio da Manhã].

la peinture romantique la plus troublée, celle d'un Caspar David Friedrich. Mais le sol s'est dérobé sous les pieds du *Wanderer*, révélant un symptôme supplémentaire de la Modernité, l'une des racines existentielles les plus profondes de l'événement Anthropocène, dont il nous faut à présent rendre compte : la privation de monde ou l'acosmie.

La nouveauté de l'existence de Gaïa n'est pas que des sociétés humaines soient confrontées aux effets écologiques de leur action, cela c'est plutôt banal. La nouveauté c'est plutôt qu'elles ne savent pas qu'en faire et sur quel mode y faire face : la *désinhibition* ou la *négligence* est une asthénie, on ne se meut pas car la situation ne nous émeut pas. Bien mieux : on se trouve des raisons de passer outre. « Il y a bien des choses troublantes à propos de l'Anthropocène, note l'anthropologue Heather Anne Swanson. Mais pour moi, l'une de ses dimensions les plus troublantes est justement le nombre incroyable de personnes qu'elle ne parvient pas à troubler.[8] » Il existe deux lectures symptomales de cette désinhibition dans le sous-texte de la Modernité, la première emprunte le chemin de la démonstration historique, la seconde la voix de la métaphysique.

8. Heather Anne Swanson, « The Banality of the Anthropocene », *Cultural Anthropology*, 2017 : https://culanth.org/fieldsights/1074-the-banality-of-the-anthropocene



59 • Bruce Conner, *Crossroads*, 1976, installation vidéo [Biennale d'art contemporain de Lyon, 2017].

Dans son ouvrage intitulé *L'Apocalypse joyeuse*, Jean-Baptiste Fressoz expose l'entrée de la France et de la Grande-Bretagne dans la modernité industrielle, à l'articulation du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle.[9] L'originalité de cet ouvrage est de produire une histoire inversée du risque industriel, c'est-à-dire racontée non pas du point de vue d'une quelconque « prise de conscience » mais de celui de la construction volontaire d'une inconscience, d'une capacité de passer outre les risques et nuisances que les controverses d'alors pointaient. D'une part, il est trompeur de réduire l'entreprise de modernisation de la révolution industrielle à l'application d'une stricte idéologie mécaniciste, puisqu'au contraire des conflits écologiques, manifestant une richesse cosmologique plus large, n'ont cessé de ponctuer cette histoire. D'autre part, il faut bien expliquer comment ces conflits ont été surmontés et les régulations des appétits industriels pourtant toujours repoussées. D'autant que notre situation contemporaine ne semble guère différente : nous avons une connaissance très satisfaisante des risques environnementaux et nous continuons de détruire notre environnement, les quelques régulations péniblement acquises demeurant insuffisantes pour ne serait-ce que

9. Jean-Baptiste Fressoz, *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », Paris, 2012.

60 • Ben Russel, *Trypps #7 [Badlands]*, 2010 [Collection Daniel Cordier, les Abattoirs, Toulouse].

freiner la course du « progrès ». Comment cela se fait-il ? Le recours à l'historiographie permet de répondre simplement : le maniement des hommes est passé par des dispositifs divers lui permettant d'« ajuster le monde à l'impératif technologique »[10], et notamment, « il a fallu produire de manière calculée, sur chaque point stratégique et conflictuel de la modernité, de l'ignorance et/ou de la connaissance désinhibitrice.[11] » Par exemple, dans le mouvement hygiéniste des années 1830, les rapports médicaux se sont succédé pour déplacer le déterminant principal de la santé des populations ouvrières des facteurs environnementaux aux facteurs comportementaux. Il en a résulté un maintien plus facile des industries polluantes en ville, au plus proche de la main d'œuvre (plomb et soude dans Marseille et ses abords, par exemple, **fig. 61**). « Un des problèmes d'une bonne part de l'histoire environnementale, juge Fressoz, est qu'elle propose des récits de sociétés prises dans des logiques techniques et capitalistes faisant (et défaisant) leurs environnements, sans paraître s'en rendre compte. En un sens, ces récits, en privant les acteurs de leur réflexivité

10. *Idem*, p. 286.

11. Jean-Baptiste Fressoz, « La désinhibition moderne : pour une histoire politique de l'anthropocène », *Artefactos*, vol. 4, n°1, 2011, p. 78.

61 • Crassier d'une ancienne usine de plomb dans la calanque de l'Escalette, Marseille [avril 2016].

perdent une partie de la dimension politique de la transformation des environnements par les techniques.[12] » L'histoire de l'Anthropocène serait donc aussi celle d'un « Agnotocène » (inspiré de l'agnotologie, qui consiste à fabriquer du doute ou du secret, comme Proctor l'a montré pour l'industrie du tabac), marginalisant les alertes environnementales. « En envisageant l'Anthropocène comme un événement géohistorique, écrivent Bonneuil et Fressoz, nous avons évité le geste de la table rase et les récits grandioses et impuissants sur la modernité. La petitesse des processus de désinhibition nous rappelle que la modernité n'est pas ce mouvement majestueux, inexorable et spirituel dont nous parlent les philosophes. On peut au contraire la penser comme une somme de petits coups de force, de situations imposées, d'exceptions normalisées.[13] »

Selon Jean-Baptiste Fressoz, les Modernes ont donc cette façon très singulière de « passer outre » le danger et l'imminence de la catastrophe que leur réflexivité leur permet pourtant d'anticiper. Cependant, cette enquête remarquable ne va pas au-delà

12. *Idem*, p. 72.

13. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz [2013], *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, op. cit., p. 270-271.

du XIXe siècle et présuppose une continuité des dispositifs d'agnotologie et leur raffinement dans le second capitalisme. Il n'y a guère lieu d'en douter, mais l'on peut trouver quelque peu restrictive cette définition de la désinhibition moderne qui se garde de tout débat ontologique. C'est pourquoi il nous semble utile d'ouvrir une seconde voix d'analyse de la désinhibition, cette fois-ci en recourant à une dimension plus « historiale » qu'historique.

2.1.2 Pauvreté en monde et robinsonnade

Dans son cours professé à l'Université de Fribourg-en-Brisgau pendant le semestre d'hiver 1929-1930, publié sous le titre des *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, Martin Heidegger soutient que l'animal est « pauvre en monde » (*weltarm*[14]). Cette thèse de l'acosmie de l'animal est célèbre. « L'animal est pauvre en monde » : Heidegger prétend appuyer cet énoncé d'essence sur sa connaissance de la zoologie – il est informé de la science de son temps et notamment des découvertes de Jakob von Uexküll sur les *mondes ambiants* (*Umwelten*) des animaux[15], dont il s'est servi dès la rédaction de *Sein und Zeit*. Mais Heidegger se défend d'en faire un énoncé scientifique à proprement parler, puisque selon lui, la science ne peut prétendre au « dévoilement » de l'être, à la vérité tant de la vie que de l'existence, que seule peut atteindre la philosophie. Si nous en restions aux sciences naturelles, nous ne pourrions approfondir et élucider la question du *monde*, bien que nous puissions avancer de nombreux états de faits sur la biologie animale, le comportement et les milieux de vie des animaux dans leur grande diversité.

Pourquoi donc la carence de monde serait-elle le fait et la condition profonde de l'animal ? Heidegger soutient que l'essence du comportement (*Benehmen*) animal est l'accaparement (*Benommenheit*), d'après lequel il suit ses pulsions et tous ses processus organiques au sein d'un milieu ambiant, « mais jamais dans un monde[16] ». L'accaparement signifie rien moins que la privation ou bien le retrait vis-à-vis de la capacité humaine à saisir quelque chose « en tant que » quelque chose (§ 59 b). La relation à quelque chose ou à l'autre est « mise de côté », du moins en ce que la relation, dans le milieu ambiant, pourrait mettre au jour de l'étant (sa manifesteté, *Offenbarkeit*). L'animal ne peut saisir l'étant puisqu'il ne peut *penser* celui-ci (ce que veut dire saisir quelque chose *en tant que* quelque chose c'est justement penser).

Selon Heidegger, cette impossibilité d'essence tient à ce que le comportement animal est « encerclé » ; et si l'animal entre bien en relation avec tout un ensemble d'êtres à

14. Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, traduit par Daniel Panis, Gallimard, Paris, 1992.

15. Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain. Suivi de Théorie de la signification*, traduit par Philippe Müller, Denoël, Paris, 1984.

16. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 349.

l'intérieur de son *Umwelt*, cette relation à l'autre au travers des schèmes pulsionnels est tout sauf une relation à l'étant qui se manifesterait *comme tel* à l'animal. L'ouverture de la relation est dans un cercle et elle n'en sort pas. Uexküll considérait que l'*environnement* de l'animal n'était pas un monde, mais un « entourage pessimal » qui rebrousse sur l'animal et l'enferme dans son cercle comportemental : « le terme pessimal [caractérise] le monde extrêmement hostile dans lequel évoluent la plupart des animaux. Mais ce monde n'est pas leur milieu, il est leur entourage. Un *milieu optimal* associé à un *entourage pessimal*, voilà la règle générale[17]. » Heidegger écrit en continuité que « la façon dont ce qui lui est autre est admis dans cette ouverture propre à l'animal nous la qualifions du nom de *désinhibition*.[18] »

Le « cercle de désinhibition » serait ainsi la seule figure approchée de quelque chose comme une « vie intérieure » de l'animal, si elle existe, et cela se résume à la zone de compulsion des pulsions comportementales selon les capacités intrinsèques de chaque animal. Vu depuis l'être humain, l'animal est donc pauvre en monde, c'est-à-dire que dans l'ouverture qui caractérise le fait d'être dans un cercle de désinhibition, il n'a pas de monde du tout, car pas de manifesteté de l'étant *en tant qu'*étant. L'affairement de l'homme, du *Dasein* humain « configurateur de monde », n'a donc rien à voir avec l'accaparement de l'animal, « pauvre en monde ». Cette acosmie des animaux, associée à la compréhension évolutionniste du vivant comme lutte pour la survie, débouche sur une définition de la nature comme un règne de l'être, ou mode d'existence radicalement différent du « fait d'être là » qui tient lieu de toile de fond à la quotidienneté du *Dasein* humain.

Il s'ensuit deux remarques, l'une sur la nature, l'autre sur le *Dasein* humain. Quant à la nature, ce n'est pas parce que les animaux sont pauvres en monde qu'ils ne la peuplent pas, ils la peuplent de tout cet enchâssement prodigue des *Umwelten*. L'acosmie de l'animal n'a donc pas pour la nature la signification de cette forme de « démondanisation » (*Entweltlichung*) qui est celle du regard scientifique posé sur les choses, lequel nous dédouane d'une relation qualitative à l'environnement (selon la phénoménologie husserlienne par exemple). Seconde remarque, il y a aussi du côté du *Dasein* humain une forme d'effondrement du monde, pas une pauvreté ou une privation de monde, mais une dilution de tout ce qui fait signe dans le monde ambiant et quotidien. C'est bien ce que désigne le fameux concept d'*angoisse* chez Heidegger.[19] Dans l'angoisse, ce qui s'effondre, c'est le monde ambiant (*Umwelt*). Ce monde qui disparaît n'est pas le cosmos ou le grand tout, c'est une surface de projection des possibilités d'existence et d'accomplissement pratique du *Dasein*,

17. Jakob von Uexküll, *op. cit.*, p. 27.

18. Martin Heidegger, *op. cit.*, § 60 b, p. 370.

19. Martin Heidegger, *Être et temps*, § 40.

des épreuves de vie intimement liées à la mort, à la destination de laquelle veut justement dire, avec toute sa charge, « être au monde ». Enfermé dans son cercle d'hébétude, l'animal n'est même pas être-pour-la-mort, comme le *Dasein* humain, il ne meurt pas, il *finit*. Vingt ans après le séminaire, Heidegger maintient dans son essai « La chose » que « ce sont les hommes comme mortels qui tout d'abord obtiennent le monde comme monde (*die Welt als Welt*) en y habitant.[20] »

Si l'animal est privé de la mort, il est privé de la privation en tant que telle, il est privé du deuil. Le *Dasein* a seul cette charge d'être au monde, ce qui veut dire être-pour-la-mort, et par conséquent une confrontation continuelle au dehors. « Le "souci" par lequel Heidegger caractérise l'"essence" du *Dasein* désigne justement le fait pour lui d'être toujours en avant de soi dans le monde, c'est-à-dire de se rapporter temporellement aux choses et à soi-même sur le mode de l'avenir. Cet avenir est borné par la mort, en sorte que l'on peut bien dire que la "fin du monde" est paradoxalement l'horizon du monde lui-même.[21] »

Il n'y aurait ainsi pas de communauté métaphysique possible entre nous, qui serions des *configurateurs* de monde, qui vivons cependant projetés dans la « fin du monde », et les animaux qui composent la nature et sont privés de monde, comme de fin du monde d'ailleurs. Ce que Heidegger conteste aux animaux, c'est une *intentionnalité*, du moins celle qui signifierait que l'animal puisse se représenter quelque chose *en tant que* quelque chose. Heidegger présente l'*Umwelt* animal comme limitatif, circonscrivant un périmètre *particulier* à chaque animal, périmètre qui est une première thématisation de la pauvreté – par contraste, « le monde de l'homme est riche, il est plus grand en périmètre, va toujours plus loin en pénétration.[22] » On peut objecter à cette acception du monde les « capacités » animales. Il est par exemple évident que l'odorat du chien est plus développé que celui de l'homme, ce dernier à un pouvoir de discrimination moindre et donc *moins* d'accès, *moins* de perfection en ce sens. Mais la pauvreté n'est pas un « moindre », c'est une privation. En quel sens alors ? Pour répondre à cette question, Heidegger évalue la possibilité de se transposer dans un autre être (la pierre, l'animal) et d'expérimenter ce qu'il en est de lui, de ses états, en somme de faire « comme si ». À ce moment, nous les lecteurs contemporains, nous espérons une sortie hors du cercle de désinhibition. Car se transposer dans l'animal voudrait dire parvenir à l'accompagner dans ce qu'il ressent, dans ce qu'il voit et dans sa représentation du monde, s'il en a une. Pouvons-nous nous transposer de façon à savoir quel effet cela fait d'être tel animal et d'éprouver sa sphère d'accès au monde ? C'est une question que posera à son tour le philosophe cognitif Thomas Nagel en 1974, « What is it like to be a bat ?[23] »

20. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, traduit par André Préau, Gallimard, coll. « Les Essais », Paris, 1969, p. 218.

21. Michaël Fœssel, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Éditions du Seuil, Paris, 2012, p. 181.

Mais la réponse de Heidegger est étonnante, surtout si l'on connaît celle de Nagel, pour qui il y aurait une intersubjectivité propre à une espèce animale donnée qui nous empêche de nous situer « à la place » d'une conscience animale, c'est-à-dire selon la perspective qui est la sienne sur les *qualia* de l'expérience du monde. Selon Heidegger cette transposition de l'homme dans l'animal, si elle induit quelques suppositions fallacieuses (dont l'animisme), est « possible en principe » bien qu'on puisse douter de sa mise en œuvre effective.[24] Se transposer dans une pierre n'aurait pas de sens, mais dans un animal cela aurait un certain sens. Lequel ? On ne saura jamais.

C'est ici qu'éclate une splendide manifestation de la « robinsonnade » de Heidegger : « cette possibilité [pour un être humain de se transposer dans un autre être humain] fait déjà originellement partie de l'essence propre de l'homme. Dans la mesure où un homme existe, il est, en tant qu'existant, déjà transposé en d'autres humains, même lorsqu'il n'y a en fait *aucun autre être humain à proximité*.[25] » Car, explique Heidegger, la définition-même du *Dasein* de l'homme, de son être-là, enveloppe un être-ensemble, de sorte que se transposer, pour un humain, dans un autre être humain, c'est superflu, voire « absurde ». On devine que cette superfluité, qui tient à ce que jamais l'homme n'est *d'abord* un être isolé pour-soi, repose en dernière instance sur le *logos*. On se doute que c'est l'emprise du logos sur le monde qui incite à nous faire penser que nous pouvons *a priori* nous transposer dans l'animal, mais que c'est la privation de monde dans sa sphère propre qui fait que l'animal refuse *en toute logique* cet accompagnement par l'humain. Car il est pauvre en monde au sens où il n'en a pas besoin ; et ce dont il n'a pas besoin, qu'est-ce sinon la forme symbolique d'expression du monde ? L'animal n'a pas ce fond originaire de l'être-ensemble qui prédisposerait à l'accueil de l'humain en lui. Privé de l'*en tant que tel*, privé du monde, l'animal serait aussi (à la différence de l'humain) privé de l'altérité de l'autre comme autre. « En fin de compte, ce que nous appelons là *configuration de monde* est aussi, est précisément le *fondement de la possibilité interne du* logos.[26] » Et cela parce que le monde est la manifesteté de l'étant en tant que tel, parce qu'il est la manifesteté prélogique à quoi renvoie, originairement, le logos.

Dans ce périple métaphysique, l'homme est insularisé comme aucun autre être vis-à-vis du monde. La confiance que Heidegger place en cette relation privilégiée de l'homme

22. Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, op. cit., § 46, p. 288.

23. Thomas Nagel, « Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ? », in *Vues de l'esprit. Fantaisies et réflexions sur l'être et l'âme*, édité par Douglas R. Hofstadter et Daniel Clement Dennett, traduit par Pascal Engel, InterÉditions, Paris, 1987, p. 391-404.

24. Martin Heidegger, *idem*, § 49.

25. Martin Heidegger, *ibid.*, p. 304, nous soulignons.

26. Martin Heidegger, *idem*, § 73 b, p. 483.

avec la mort est troublante. De même, que Heidegger utilise cette généralité qui est une réduction empirique, « l'animal », tout type d'animal serait « pauvre en monde ». Comme si cela existait, « l'animal » ! Enfin, cette logique qui voudrait qu'il y eût davantage de différence (un « abîme », même) entre le *Dasein* humain et les animaux qu'entre tous les animaux entre eux, cela ressemble fort au dualisme que la phénoménologie prétendait avoir dépassé.[27] Un monde « configuré » dans les limites étroites d'un anthropocentrisme dualiste, n'est-ce pas justement ce dont il eût fallu s'affranchir pour penser ? Cette limitation à laquelle l'abstraction spéculative et l'anthropocentrisme de Heidegger assignent les animaux, cela ressemble beaucoup, nous dit Jacques Derrida, « aux rivages, au contour d'une île dans laquelle un homme robinsonnien ne se rapporte à l'animal que pour lui-même, en vue de lui-même, de son point de vue, dans son pour-soi. C'est ainsi qu'il se rapporte à l'animal qu'il mange, qu'il domestique, qu'il maîtrise, asservit ou exploite comme une chose pauvre en monde, qu'il fait parler comme un perroquet, dont il redoute la voracité carnassière qui le dévorerait vivant et sans reste, voire à l'animal qu'il aime, etc. Telles seraient les limites structurelles d'un contour insulaire, en un mot, les limites d'un *homo robinsonniensis* qui percevrait, qui interpréterait, qui projetterait tout, en particulier l'animal, solitairement, solipsistiquement, en fonction de l'insularité de son intérêt ou de son besoin, voire de son désir, en tout cas de son fantasme anthropocentrique et robinsinocentré.[28] »

Cette façon de vivre, de se transposer toujours déjà *après la fin du monde* – le titre de l'ouvrage de Michael Fœssel est significatif – singularise notre Modernité. Il semble que la robinsonnade que nous venons de décrire dans le texte de Heidegger, cette insularité du fantasme anthropocentriste et dualiste, forme de notre époque une définition assez juste. Aussi, la traduction topologique de la différence entre humains et non-humains ne devrait pas nous dispenser d'analyser les soustractions dont est comptable la « fabrique » du monde humain dans la pensée occidentale. À quel prix *l'homme*, ce « configurateur de monde », peut-il s'attribuer ce qu'il refuse à *l'animal*, à savoir la relation au monde ? On devine ce coût aujourd'hui, et il ne s'agit pas seulement des soixante milliards de mammifères et d'oiseaux qui sont tués dans le monde chaque année afin d'être mangés. L'aventure métaphysique de l'anthropisation comme construction de monde a signé une « acosmie » radicale et toxique, déployant une « sphère » de désinhibition de telle échelle – globale, celle du globe de la globalisation et du monde de la mondialisation[29] – que ses incidences

27. C'est même très exactement la thèse que l'on trouve exprimée en 1637 dans le *Discours de la méthode* de Descartes, partie V.

28. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain [vol. 2]*, Septième séance, p. 280.

29. Sloterdijk distingue plusieurs étapes de la globalisation qui amènent à « l'aménagement intérieur » de l'espace-monde. Cf. Peter Sloterdijk [2011], *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, op. cit.

écologiques nous paraissent criantes.[30] Il y a bien un cercle de désinhibition propre à cette « fin du monde » et à l'Anthropocène, qui est un autre nom pour un monde devenant tendanciellement inhabitable. Comme nous l'avons écrit dans notre introduction, il faut que de grands médias diffusent les résultats d'une étude sur la disparition de 70 % de la biomasse des insectes[31] pour que nous concédions un regard hors de l'habitacle de notre voiture, et encore !, nous oublions vite que nos essuie-glaces ne balayent plus d'invertébrés écrasés sur le pare-brise.

Il faut donc prolonger l'excellente observation de Jean-Baptiste Fressoz : on ne cesse de produire politiquement, normativement une inconscience qui permet de poursuivre la robinsonnade dans notre cercle de désinhibition. Parce que nous cultivons cette *négligence* nous pouvons vivre « après la fin du monde » et donc, ne pas nous préoccuper de la catastrophe en cours. Pas étonnant, souligne Bruno Latour dans *Face à Gaïa*, que d'être responsable de la sixième extinction du vivant ne nous arrache guère qu'un bâillement ostensible : on s'en fiche.[32] L'acosmie, c'est notre mode d'existence.

2.1.3 Négligence et remord

Ce qui caractérise en définitive les Modernes, ce n'est pas en soi le dualisme (nature/culture, âme/corps, faits/valeurs, etc.), comme on l'affirme souvent, mais le décalage entre ce dualisme ou ce naturalisme d'un côté, et les engagements pratiques, techniques, économiques, scientifiques, etc. dont témoignent les collectifs de l'autre côté. C'est pour cela qu'il en va davantage d'une simple discussion métaphysique, et dans le même temps, c'est ce qui permet d'étendre la discussion métaphysique de façon inédite. L'anthropologie des Modernes que mène Bruno Latour ambitionne de rectifier les erreurs de catégories, de corriger des *négligences*. Dans *Face à Gaïa*, cette analyse rectificative a pour but de libérer l'écologie politique et de la rendre enfin efficiente, car la *négligence* des Modernes produit justement, comme l'écrit si bien Bruno Karsenti dans son commentaire, « un filtrage tacite de notre capacité à politiser telle ou telle dimension de notre expérience.[33] »

L'une des causes de cette négligence dans le régime catégoriel des Modernes, et qui nourrit notamment le climatoscepticisme, c'est selon Bruno Latour la bifurcation entre science et politique (la fameuse partition weberienne[34]). Sur ce fondement, « c'est

30. Voir par exemple Vincent Devictor [2015], *Nature en crise. Penser la biodiversité*, op. cit.

31. Caspar A. Hallmann et al. [2017], *op. cit.*

32. Bruno Latour [2015], *op. cit.*, p. 248 sq.

33. Bruno Karsenti, « L'écologie politique et la politique moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 72e année, n°2, 2017, p. 357.

34. Le sociologue Max Weber distingue le savant et le politique, ce dernier prenant des positions sur des valeurs tandis que le scientifique analyserait des faits avec une « neutralité axiologique ».

la constitution de la politique moderne tout entière qui peut être décrite comme un dispositif d'expulsion au long cours de la question écologique.[35] » Le diagnostic est le suivant : la politique s'est construite sans l'écologie, sans le rapport des humains à leurs milieux, sans la prise en compte des collectifs hybrides et des non-humains, si ce n'est sous la relation réifiante des biens meubles. C'est bien une acception du commun qui s'est érigée sur cette impasse, c'est « nous » le peuple, « nous » l'État nation, « nous » la société, et quelles que puissent être les variations raffinées de ce « nous », il n'y a en face qu'une seule et même nature, un même pôle, qui serait lui, l'objet d'une connaissance objective, celle qu'élabore la science. C'est une polarité qui satisfait le sens commun : la nature a des lois (éternelles) et nous, nous nous donnons des lois (historiques). Cette hypostase de la nature, c'est selon Latour, ce qui bloquerait tant l'écologie politique qu'une acception plus réaliste du bien commun. L'autre versant de la polarité s'en trouve aussi affecté, car les bons « acteurs » pour s'asseoir à la table des négociations de l'écologie politique ne sont sans doute pas l'État westphalien et le peuple souverain. Latour propose un changement de coordonnées sur les deux fronts, et c'est notamment ce que le livre *Où atterrir ?* prend en charge, à l'aide de schémas montrant les décentrements dont nous devons user pour devenir enfin « terrestres ».[36]

Peut-être pouvons-nous nous épargner ici tout le chemin démonstratif pour caractériser le lieu où l'on atterrit enfin. C'est une pellicule très fine de l'écorce terrestre (Latour commente abondamment l'hypothèse Gaïa de James Lovelock), une enveloppe de quelques kilomètres d'épaisseur et des zones critiques où la Terre agit et rétroagit. L'Anthropocène ne répond pas à la question de l'écologie politique, mais elle ouvre à la complexité de ses objets. L'univocité du Globe explose, l'univocité d'une Terre qui agit et rétroagit n'a plus de signification ; ce qui existe, c'est une pluralité, une multitude de rétroactions particulières, qui ont des effets sensibles et exigent une réflexivité singulière pour être analysées et comprises, au regard de l'historicité de chaque situation. Gaïa n'a pas de visage unifié, elle ouvre à la distinction. L'Anthropocène est « patché », comme le dit l'anthropologue Anna Tsing.[37] C'est un monde morcelé qui déjoue la pensée globale et les projections modernes du Léviathan. C'est en même temps l'ouverture à des descriptions fines des zones critiques pour mieux en restituer l'histoire. Les collectifs ne se sont pas composés de la même manière dans la relation à leur milieu de vie. Bien sûr, ils se sont efforcés de construire des règles communes, en d'autres termes de *composer*, et ils ont légitimé autant que possible ces règles à l'aune d'une acception du juste, de la justice. Mais

35. *Idem*, p. 359.

36. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, 2017.

37. Anna Lowenhaupt Tsing, « Earth Stalked by Man ». *The Cambridge Journal of Anthropology* vol. 34, n°1, 2016, p. 2-16.

aussi parachevé que puisse être cet exercice de transparence et de rationalité dans l'édifice politique et juridique, les ancrages, les attachements qui ont présidé à une définition du commun, sont différents et variés. L'angoisse actuelle pour les collectifs modernes est la suivante : « Assignés aujourd'hui à intégrer les rétroactions singulières de la Terre à leurs choix normatifs, une épreuve inédite s'impose à eux : tout en explicitant normativement leur ancrage, ces collectifs doivent entreprendre de formuler leur conception de ce qui est juste, non seulement parce qu'ils représentent un type de société réfléchissant et justifiant ses normes, mais aussi parce que ces normes sont inconcevables sans un certain ancrage, une certaine *autorité* reconnue à leur Terre, dans la façon dont elle a prise sur eux et dont elle se les attache.[38] »

Chez Latour, on ne sort de cet atermoiement des modernes qu'en repassant sérieusement du côté théologico-politique. C'est-à-dire que la politisation effective passe par du rituel, sans pour autant se confondre avec ce dernier. C'est nécessaire pour que les modernes deviennent « convocables » par les questions d'écologie politique. « Gaïa n'appelle pas de *néo-religion*, mais elle appelle une *attention*, une sensibilisation pluralisée dans le rapport au monde, dont la politique telle que nous la pratiquons est incapable par elle-même et que seul un examen inédit de notre conscience religieuse, dans sa constitution historique, voire historiale, peut fournir.[39] » Les analyses que produit Latour dans ses conférences théologico-politiques sur la place de la religion et de la contre-religion dans la bifurcation du scientifique et du politique chez les Modernes sont assez difficiles à suivre mais elles ont pour but de parvenir à ce que nous puissions poser une question simple pour la composition de nos communs, « sur quelle Terre habitez-vous ? » Le schibboleth latourien propose trois perspectives en fonction de notre relation à la catastrophe : « "Et vous, est-ce que vous vous placez avant, pendant ou après l'Apocalypse ?" Tel est le schibboleth qui pourrait vous permettre de trier les formes d'attention au monde. Si vous vous situez *avant*, vous vivez dans la douce innocence ou dans l'ignorance crasse – à moins que, par une chance incroyable, vous ayez encore échappé à toute forme de modernisation et donc que vous ignoriez la morsure de la contre-religion. Si vous vous situez *après*, aucune trompette de l'Apocalypse ne sera plus capable de vous réveiller de votre sommeil, et vous descendrez comme des somnambules vers des formes plus ou moins confortables d'anéantissement. Je ne m'intéresse à vous que si vous vous situez *pendant* le temps de la fin, car alors vous savez que vous n'échapperez pas au temps qui passe. Demeurer dans le temps de la fin, tout est là.[40] »

38. Bruno Karsenti, *idem*, p. 371.

39. *Ibid*, p. 375-376.

40. Bruno Latour [2015], *op. cit.*, p. 281.

Si l'on croit que la fin des temps est à venir mais qu'on n'y est pas, on peut croire encore au futur y compris avec beaucoup d'espoir ou bien verser dans le catastrophisme y compris « éclairé ». Si l'on considère que nous avons dépassé la fin de l'histoire après les catastrophes politiques du vingtième siècle, alors plus rien n'est à perdre. On oscille alors entre un désespoir et un cynisme mortifères... Mais c'est très différent si l'on considère que nous sommes *pendant* la fin du monde, que nous vivons la catastrophe, que nous vivons *dans* les ruines, climatiques et planétaires. Bien qu'on puisse en dépérir de déprime, on peut aussi s'accommoder de la situation et la faire évoluer, de façon fragile et précaire, avec les paramètres qu'on en perçoit, nécessairement locaux et relatifs à nos attachements au sol.

Pour sortir du cercle de désinhibition, renverser les coordonnées ontologiques de l'acosmie et enfin atterrir, il faudrait donc concéder rien moins que vivre dans la fin des temps, avancer dans les ruines et ne pas se retourner. Cette perspective tragique serait pour Latour la seule qui ménagerait un espace pour l'écologie politique et la construction de communs. Car « il n'y a pas de monde commun. Il n'y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours.[41] »

Or, on n'a pas assez noté que le débat relatif aux communs avait été établi sur la notion de remord et sur une reconstruction hypothétique – coutumière des logiques de voile d'ignorance et du contractualisme – d'un temps d'avant l'Apocalypse. Permettons-nous de relire de près la thèse de la « tragédie des communs ». L'idée que la propriété commune d'une ressource ne saurait être durable et conduit à la ruine de cette ressource, voire de la communauté qui en dépend, cette idée célèbre a été formulée dans la revue *Science* en 1968 par Garrett Hardin sous l'expression de « tragédie des communs.[42] » Garrett Hardin est professeur de biologie en Californie. La question qu'il pose est celle, classique, de la formule malthusienne d'une décroissance des ressources à proportion de la croissance de la population humaine. En d'autres termes, notre monde est-il fini au point de réaliser à terme la prophétie de Malthus, ou bien est-il non-fini sous un certain aspect, de sorte à la démentir ? Arguant de « faits biologiques », Garret Hardin se prête à un calcul calorique pour décrire l'impossibilité mathématique d'une maximisation des intérêts individuels par le plus grand nombre (la philosophie utilitariste de Bentham est évoquée) alors que la population croît de façon exponentielle. Pour caractériser la tragédie des communs, Garret évoque une pensée de Whitehead selon laquelle « l'essence de la tragédie dramatique n'est pas le malheur. Elle réside dans la solennité d'une mécanique des choses *sans remord*.[43] »

41. Bruno Latour, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, n°45, 2011, p. 40.

42. Garrett Hardin, « The Tragedy of the Commons », *Science*, vol. 162, n°3859, 1968, p. 1243-1248.

43. Alfred N. Whitehead, *Science and the Modern World*, 1948, p. 17 [nous traduisons et soulignons].

44. Garrett Hardin, *op. cit.*, p. 1244 [nous traduisons et soulignons].

Soit une pâture commune, chacun voudra y faire paître le maximum de bétail. Vient un temps où « la logique inhérente des communs génère *sans remord* une tragédie »[44], puisque chaque éleveur souhaitera maximiser ses gains. Or le monde est limité en ressources : les communs conduisent inéluctablement à la ruine. Pour Hardin, l'absence de régulation centrale (par une administration ou un État) est une source de la dégradation des ressources, des problèmes environnementaux et de pollution. Sous cet angle, la fiction de la tragédie des communs est à mettre en rapport, à l'époque, avec les premières analyses d'une pollution généralisée : la biologiste Rachel Carson publie *Printemps silencieux* en 1962, et l'écologue suédois Søren Jensen, qui travaillait en fait sur les effets du DDT, publie en 1969 une étude regardant la présence du PCB dans les muscles des mouettes et la chair des poissons de la mer Baltique, faisant la démonstration d'une pollution mondiale. Ce que Hardin visait aussi, c'est le laxisme avec lequel l'État fédéral américain gère à l'époque les grands parcs nationaux et les terres de l'Ouest où le bureau du *Land Management* laissait aux éleveurs les coudées franches.[45] « La ruine, écrit-il, est la destination vers laquelle tous les hommes se ruent, chacun poursuivant son propre intérêt dans une société qui croit en la liberté des communs. La liberté des communs entraîne la ruine de tous.[46] » Ainsi, regardant la pollution de l'air ou de l'eau, poursuit Hardin, il n'y a aucune frontière ou démarcation de propriété qui puisse prévenir la tragédie des communs, seule la contrainte de la loi le peut. La thèse de Hardin, si on laisse de côté son néomalthusianisme et son arrière-plan idéologique hérité de la Guerre froide[47], conserve sa saveur aujourd'hui, puisqu'elle signifie que la catastrophe, bien qu'anticipée par les acteurs économiques, est inéluctable tant que l'on s'en remet à la seule « responsabilité » de ces acteurs. Car ceux-ci sont « sans remord ». Se référant à la psychologie de Gregory Bateson[48], Hardin décrit cette injonction de moralité dans le cadre d'une société guidée par le principe du libre accès aux communs comme typique d'un « double bind ». C'est donc bien par l'institution d'un pouvoir central régulateur qui limite le laissez-faire que l'on peut sortir de cette schizophrénie et éviter la catastrophe. Ce sera le vœu du Club de Rome et du rapport Meadows (1972) et c'est encore celui de l'Accord de Paris sur le climat, à l'occasion de la COP 21, qui reconnaît dans sa déclaration finale « la nécessité d'une riposte efficace et progressive à la menace pressante des changements climatiques en se fondant sur les meilleures connaissances scientifiques disponibles.[49] »

45. Cf. Marie Cornu [éd.], *Dictionnaire des biens communs*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 2017, p. 1173.

46. Garrett Hardin, *ibid*.

47. Cf. Fabien Locher, « Les pâturages de la Guerre froide : Garrett Hardin et la "Tragédie des communs" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°60-1, 2013, p. 7-36.

48. Hardin, *idem*, p. 1246.

49. *Convention-cadre sur les changements climatiques*, 12 décembre 2015.

On a assez reproché à la thèse de Hardin son simplisme anthropologique (chacun suivant son intérêt ne formulerait pas d'entente avec son voisin). De toute évidence, Hardin est un adepte non nuancé du darwinisme social. Ce qui est paradoxal aussi, c'est que la notion des communs s'épuise ici dans une sorte de supermarché gratuit et sans règle alors que les communs sont des institutions créées par des communautés, avec tout un ensemble de règles d'usage et de partage. Dans son ouvrage *Governing the Commons*, Elinor Ostrom (prix Nobel d'économie 2009) donnera toutes les garanties scientifiques d'une critique de cette étroitesse de vue. Pourquoi Hardin fait-il mime de l'ignorer ? Pourquoi ce raccourci qui mène en ligne droite à l'État, défini de façon très hobbesienne comme une « coercition mutuelle décidée en commun »[50], unique recours contre la catastrophe ?

J'émets l'hypothèse que la Tragédie des communs est écrite avec l'idée que la catastrophe est devant nous, que c'est un horizon et un à-venir que nous sommes toutefois en mesure de prévenir. Hardin demeure donc dans une écologie structurée par le front de modernisation, qui exige certes une régulation du libéralisme, mais qui est suffisamment confiante pour placer son sort dans une gouvernance scientifico-juridique moderne qui s'appuierait sur une théorie des systèmes complexes (la Terre est un système fini) en quoi consisterait l'*alpha* et l'*omega* de l'écologie environnementale. Or, sans doute la perspective changerait-elle si nous n'étions pas menacés par une catastrophe mais déjà en prise avec elle, si la catastrophe ou l'apocalypse était en cours et plus à venir.[51] Comme énoncé plus haut, ce qui a rendu la Modernité si confiante vis-à-vis de la gestion des risques à venir et si *négligente* vis-à-vis des conditions réelles de la catastrophe en cours, c'est d'avoir été structurée par l'idée que l'Apocalypse a déjà eu lieu, au point de n'être plus capable de se réveiller de son sommeil sceptique. Alors dans ce cas, il est clair que les communs doivent être extirpés de cette tenaille de l'avant et/ou de l'après la fin du monde, et assurément de façon décentrée vis-à-vis du modèle de gouvernance de la Modernité.

Une deuxième hypothèse s'ajoute à la première, à savoir que la Tragédie des communs tient sa consistance intellectuelle à partir du moment où l'environnement, de la pâture à la Terre finie, répond à des caractéristiques homogènes, quelle que soit l'échelle considérée de l'organisation du vivant. Cette « scalabilité » est contestable dès lors qu'une logique des milieux se substitue à la logique environnementale de la Guerre froide, nourrie par la cybernétique des systèmes de Von Neumann. Si le territoire n'est pas neutre, si les territorialités sont plurielles, des communs peuvent s'y énoncer de façon pertinente à l'opposé d'une ingénierie rationaliste et naturaliste.[52]

50. Hardin, *op. cit.*, p. 1247.

51. Comme le souligne l'historien Fabien Locher dans l'article cité plus haut, Garret Hardin compte parmi les précurseurs des « Disaster Studies » américaines.

52. Alice Ingold montre par exemple dans un bel article sur les communs d'irrigation qu'y compris dans un contexte de consolidation de la propriété privée au XIXe siècle, existaient des formes de droits qui étaient attachés aux sols et aux eaux avant les

2.1.4 Habiter la diversité contaminée

Ces détours philosophiques autour de l'acosmie des Modernes et de leur robinsonnade étaient nécessaires pour mieux identifier la tonalité pessimale qu'ouvre l'Anthropocène et le trouble qui est celui de la situation de l'enquête. La sortie de l'Holocène signifie la désagrégation d'un monde extrêmement bien circonscrit et homogénéisé par le cercle de désinhibition. Nombre de nos institutions culturelles et politiques procèdent de ce dimensionnement dont on se rend compte tardivement combien il recouvrait une « pauvreté en monde ». Si l'édifice éclate – et l'on mesure à présent avec quelles difficultés ce saut hors du cercle de désinhibition peut être accompli –, il n'appartient pas à la visée de l'enquête de restaurer sa factice assurance. Mais comment se satisfaire d'une altération foncière et définitive de l'environnement et y trouver des points d'énonciation pour la construction de significations partagées, d'expressions d'un monde commun ? La situation, on l'a compris, n'est pas celle d'une Humanité projetée en avant dans un modèle culturel et politique messianique ayant un entourage pessimal univoque, faisant face à une seule ample rétroaction de la Terre ; c'est celle d'une multitude de relations particulières, locales, qu'on ne peut rassembler en une configuration globale pour rétablir une zone de confort, un *safe operating space* d'où résister à ce qui vient. À moins, bien sûr, de se détourner de toute perspective d'atterrissage, ce qui semble une voie assez empruntée aujourd'hui.[53] Mais ce n'est pas la voie de l'enquête. La tentation d'un « réenchantement malheureux »[54] qui ferait concevoir que les humains ne sont pas au centre de la nature et qu'ils devraient expier leurs fautes tout en renouvelant leur panthéon[55] n'est pas davantage la perspective de l'enquête.

Dans un article de 2000[56], l'anthropologue Anna Tsing dressait un programme de recherche d'anthropologie économique critique sur l'idéologie de la globalisation. Les questions d'échelle des projets capitalistes font partie de ce programme ; elle utilisera plus tard le terme de *scalabilité*.[57] Avec malice, récapitulant son programme critique de la

individus, et témoignaient de liens de solidarité vis-à-vis desquels les ingénieurs des Ponts et Chaussées étaient intentionnellement aveugles, car ils avaient besoin d'un « territoire neutre » pour exercer leur empire. Cf. Alice Ingold, « Terres et eaux entre coutume, police et droit au XIXe siècle. Solidarisme écologique ou solidarités matérielles ? », *Tracés*, n°33, 2017, p. 97-126.

53. Cf. Kyle McGee, *Heaten Earth. Trumpism and political Ecology*, Punctum Books, Earth, 2017.

54. Pierre Charbonnier, « Généalogie de l'Anthropocène. La fin du risque et des limites », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 72e année, n°2, 2017, p. 326.

55. Cf. Bronislaw Szerszynski, « Gods of the Anthropocene: Geo-Spiritual Formations in the Earth's New Epoch », *Theory, Culture & Society*, vol. 34, n°2-3, 2017, p. 253-275.

56. Anna Lowenhaupt Tsing, « The Global Situation », *Cultural Anthropology*, vol. 15, n°3, 2000, p. 327-60.

57. Anna Lowenhaupt Tsing, « On Nonscability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales », *Common Knowledge*, vol. 18, n°3, 2012, p. 505-524.

globalisation, des *globalist fantasies*, elle écrit : « Certains lecteurs pourraient se demander : "Pourquoi ne pas évacuer complètement le global, puisqu'il n'existe que comme imaginaire ?" Ma réponse est que même les imaginaires méritent une attention sérieuse.[58] » Comme elle l'écrit encore, « la tâche de comprendre les interconnexions à l'échelle de la planète exige de localiser et de spécifier les projets et les rêves de globalisation, tant dans leurs logiques contradictoires et entrainantes que dans leurs manifestations et traductions effectives autant que désordonnées.[59] » Ainsi, pour revenir à la « scalabilité », notion plus précise et opératoire que celle de « globalisation », il s'agit des opérations par lesquelles la chaîne de valeur de l'économie productiviste réplique les relations des conditions et moyens de productions quelle que soit l'échelle spatiale considérée. L'exemple typique est la plantation de canne à sucre[60] (**fig. 62**), issue d'une opération de clonage tant des cultures que de l'organisation de la production, liant comme les deux faces d'une pièce de monnaie l'appauvrissement biologique et le régime de l'esclavage.[61] « Jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, écrit Anna Tsing, les plantations et les fabriques étaient des îles de scalabilité dans un océan de diversité non scalable.[62] » Au début du XXI^{e} siècle, nous vivons une situation exactement inverse et le sol où enfin atterrir est un archipel de petites îles d'Holocène à l'équilibre altéré dans un océan de scalabilité. Avec son laboratoire de recherche d'Aarhus[63], Anna Tsing mène ainsi son enquête sur ce qu'elle nomme la « diversité contaminée », à savoir les modes de vie tant biologiques que culturels qui se sont développés à l'occasion des perturbations provoquées ces derniers siècles par l'extension de l'espèce humaine.[64] La diversité contaminée est intrinsèquement collaborative dans ses stratégies d'adaptation aux altérations et désordres écosystémiques. Cela signifie s'attacher moins à l'individuation biologique spécifique aux unités organiques autonomes qu'au fait que le corps propre de chaque organisme est lui-même un « paysage » d'espèces multiples, puisqu'aucun organisme ne devient lui-même sans l'assistance d'autres espèces vivantes. Le champignon fore le sol d'un crassier de mine de charbon et lui donne les nutriments nécessaires à l'implantation colonisatrice du pin. En retour, les champignons ne sauraient émerger sans les apports en hydrates de carbone du pin. Dans des « patchs » de lent dérangement (*slow disturbance*) comme les forêts de pins qui

58. Anna Lowenhaupt Tsing [2000], *op. cit.*, p. 351 [nous traduisons].

59. *Idem*, p. 330 [nous traduisons].

60. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing [2012], *op. cit.*

61. Cf. *infra*, chapitre 5.1.

62. *Idem*, p. 514.

63. Voir en ligne : http://anthropocene.au.dk

64. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Contaminated Diversity in "Slow Disturbance": Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, n°9, 2012, p. 95-98.

62 • Canne à sucre et complexe agro-industriel, Lauderdale, Louisiane [août 2015].

font l'objet de l'enquête sur *Le champignon de la fin du monde*[65], Anna Tsing remarque la capacité des migrants et des peuples indigènes à entrer dans des collaborations interspécifiques.[66] Cette situation « à la limite », peu enviable et construite d'expédients, implique de ne pas présupposer des relations préexistantes pour faire advenir des communs et les protéger contre une appropriation (captation, scalabilisation et aliénation) intensive. « Dans la situation globale de précarité qui est la nôtre, nous n'avons pas d'autre choix que de chercher la vie dans ces ruines.[67] »

La communauté impossible est le thème du documentaire quasi fictionnel et en tout cas très « frictionnel » proposé par le jeune artiste Clément Cogitore, *Braguino*

65. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017.

66. Pour un commentaire détaillé de cette enquête, voir l'excellent article de Claire Dutrait, « À la recherche des mondes possibles dans les ruines du productivisme », *Urbain, trop urbain*, 2017 : www.urbain-trop-urbain.fr/a-recherche-mondes-possibles-ruines-productivisme/

67. Anna Lowenhaupt Tsing [2017], *op. cit.*, p. 38.

(2017, 50 minutes). Dans *Braguino*, on découvre qu'une famille russe s'est établie il y a trente ans près d'une rivière de la taïga sibérienne, à sept-cents kilomètres de toute autre présence humaine. On y voit des enfants blonds jouer sur une petite île, à l'abri des ours, pendant que les hommes vont chasser le cerf ou l'ours noir en forêt ou bien les canards sur la rivière. Ce pourrait être une fable écologique merveilleuse, un hymne à l'autosuffisance, mais cependant l'imaginaire s'enraye : en face de la famille de Sacha Braguine est venue s'installer une autre famille. Ce sont les Kilines, dont les enfants sont aussi implacablement blonds et rêvent aussi de jouer sur l'île. Il y a un lien de parenté que le réalisateur ne livre pas : les femmes des deux patriarches sont soeurs. En tout cas, cela ne fonctionne pas du tout entre les deux familles. Si les enfants tentent de bâtir de nouveaux mondes, les adultes s'affrontent, des limites de propriété se dressent, la communauté est niée, et l'autre, le voisin, devient « pire qu'un animal », « le même sang que le loup ».

« J'ai l'impression que le documentaire se présente comme une petite tragédie, livre le réalisateur dans un entretien. En progressant, on se rend compte petit à petit que les personnages sont menacés. D'abord par l'autre, puis par un danger qui est de plus en plus grand. On prend conscience que le rapport de force est extrêmement déséquilibré et que le combat est déjà perdu. Mais à l'intérieur de ce combat, il existe encore des bulles de liberté ou d'associations qui y échappent, qui existent encore. En tout cas, ces bulles sont aussi mon point de vue sur cette situation ; ce que j'en retiens, presque comme un souvenir.[68] » Dans ce film-ci, la parenthèse utopique d'un éloignement du monde comme il va (et en général, il va mal) se referme en piège terrible et oppressant, chacun devenant le prédateur de l'autre. Le film adopte un crescendo de thriller où se déploie la paranoïa du chef de famille, qui est par ailleurs un écologiste assez génial : au début il tient un discours environnementaliste proche de l'écologie à la première personne de Henry David Thoreau et d'Aldo Leopold. Mais à rebours de cela, toute perspective éthique se replie en système de défense primitif et en conflit hobbesien de tous contre tous. La définition du commun ne peut plus émerger, et Clément Cogitore montre comment les passions tristes gagnent puis estompent tout à fait le sentiment originaire d'une fragilité « des interdépendances, des corps, des esprits, de tout ce qui compte et fait sens, avec le monde environnant.[69] » Le débouché dramatique de la proposition filmique n'est pas simplement tributaire du conflit entre deux familles. En fait, tout autour d'eux, c'est un monde qui bascule et s'abîme dans la catastrophe. La forêt boréale est très menacée par le réchauffement climatique. Au nord, la toundra

68. Fanny Belvisi, « "Braguino" : Clément Cogitore livre les secrets de son film et de son exposition », *Le Blog documentaire*, 2017 : http://leblogdocumentaire.fr/clement-cogitore-livre-secrets-de-fabrication-de-film-de-exposition-braguino/

69. Nathalie Blanc, « Politisations du temps à l'ère de l'instabilité », *Multitudes*, n°69, 2017, p. 77.

libère le carbone et le méthane enfermés dans son pergélisol mais aussi des bactéries qui déciment la faune. D'immenses incendies se déclarent dans la taïga. Et quand ce ne sont pas les incendies, c'est une exploitation forestière sans retenue, des centaines de milliers d'hectares de coupes claires de mélèzes, épicéas, saules et bouleaux. Du sud, rongé par la corruption et le cynisme, des braconniers débarquent avec des hélicoptères affrétés par l'État russe pour liquider à l'arme lourde automatique le gibier et rapporter des trophées. La famille Braguine est prise en étau, son monde se referme rapidement, comme le souvenir d'un commun utopique possible…

2.2 LE DÉSIR DE RETERRESTRIALISATION

2.2.1 Recosmiser dedans

L'enquêteur se questionne sur sa capacité à intégrer « une situation restaurée et unifiée »[1] et sur l'ajustement de ses réponses aux conditions environnantes dont il est nécessairement partie prenante. Le trouble de la situation se traduit par une perte de coordonnées : pour reprendre les termes de Bruno Latour, l'homme n'est plus « l'humain-dans-la-nature » ni « l'humain-hors-de-la-nature ». Les deux termes de la relation, héritage de la grande partition cartésienne entre substance étendue et substance pensée, ont fusionné et rendent caduque la notion classique d'*environnement* tout en mettant en question la domination technique qui a présidé à l'anthropisation généralisée des milieux naturels. L'enquête, en tant qu'elle est un processus continu de création de sens, est une tâche de ré-ordination des relations et interconnexions au profit d'une meilleure habitabilité de la situation. Cela présuppose d'accorder une attention renouvelée aux ruines héritées de la longue histoire de destruction qu'est l'Anthropocène, de préserver des « patchs » au bord de l'abîme, des « enchevêtrements d'Holocène dont nous avons besoin pour survivre »[2], ce que j'appelle ici, dans la situation spécifique de l'enquête artistique, des Arcadies altérées.

Reprenons les termes de la situation et les prémisses de modélisation qui se présentent à nous. D'un côté, le cercle de désinhibition des modernes a produit une acception « pessimale » de l'habiter, pour emprunter le vocabulaire de von Uexküll. Nous assistons, et c'est heureux, à une actualité mouvementée dans le champ des sciences humaines autour de la refonte des catégories utiles à la définition de l'habiter à l'âge de l'Anthropocène : anthropologies au-delà de l'humain, tournant ontologique, métaphysiques cosmomorphes, écologies à la première personne… Nombre d'orientations philosophiques se disputent – mais est-ce bien nouveau ? – cette redéfinition de la condition première de l'humain,

1. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 183.

2. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, et Nils Bubandt (éd.), *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, vol. 1, p. 2.

habiter, et nous reviendrons évidemment sur certains de ces travaux essentiels. Puisque nous avons évoqué l'*enchevêtrement* ou l'entrelacement de l'environnement, mentionnons ici l'une de ces options philosophiques, dont le succès dans la littérature nous semble conduire – très certainement au corps défendant de l'auteur – à une résolution factice de l'enquête. Nous voulons parler de la « perspective résidentielle » (*dwelling perspective*) de Tim Ingold.[3] Dans la phénoménologie de l'anthropologue Tim Ingold, l'écologie de la vie repose sur le concept d'*affordance* tiré de James Gibson, qu'il détourne pour décrire avant tout « un monde sans objets » mais peuplé de « choses ».[4] Si cette fondation perceptive tente de contourner le dualisme et l'objectivation de l'environnement pour saisir les dynamiques de la vie vécue (*being alive*)[5], elle aboutit à une forme d'indécision dans la signification des relations des humains et des non-humains à leur environnement, Ingold accentuant la contingence des phénomènes, les potentialités ouvertes de la matière et de la vie contre un déterminisme téléonomique.[6] Les différenciations s'étiolent dans les flux générateurs des choses vivantes, comme si le refus de l'hylémorphisme aristotélicien avait poussé Ingold dans les bras de l'élan vital bergsonien. Si elle a l'avantage de faire saisir le caractère processuel et dynamique de l'habiter, cette théorie de l'entrelacement et de la « correspondance » des lignes de vie continue de poser problème par son vitalisme qui élude toute solution de continuité et par sa conception du monde commun[7] qui ressemble fort à l'harmonie préétablie (on pense à la métaphore des horloges de Huygens, qui entrent en correspondance sans se toucher). « Alors qu'il ne cesse depuis des décennies de s'élever contre une anthropologie qui couperait l'humain de la richesse et de la diversité de l'expérience sensible, [Tim Ingold] en arrive à envisager le rapport au monde d'une manière extrêmement uniformisée », s'étonne à juste titre Perig Pitrou.[8] Sans doute peut-on épouser une pensée morphogénétique de l'environnement sans pour autant tomber dans ce que Leibniz appelait l'indifférentisme, c'est-à-dire l'absence de détermination franche et exclusive au sein de l'écologie des lignes de vie…

3. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie Renaut, Zones sensibles, Bruxelles, 2011.

4. Cf. Tim Ingold, « La vie dans un monde sans objets », traduit par Françoise Jaouën, *Perspective*, n°1, 2016, p. 13-20.

5. Cf. Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, Londres, 2011.

6. Voir notamment le très explicite livre de Tim Ingold sur ce que cette conception implique pour l'art et le design : *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017.

7. Cf. Tim Ingold, Martin Givors et Jacopo Rasmi, « Prêter attention au commun qui vient », *Multitudes*, n°68, 2017, p. 157-169.

8. Perig Pitrou, « La vie, un objet pour l'anthropologie ? », *L'Homme*, n°212, 2014, p. 167

De l'autre côté, habiter l'Anthropocène requiert une esthétique, des « cosmophanies » nouvelles. Nous entendons la cosmophanie au sens d'Augustin Berque, c'est-à-dire comme l'apparaître d'un *milieu* et non d'un *environnement*, le milieu étant un ensemble de relations éco-techno-symboliques dont l'historicité et la singularité favorisent certaines représentations culturelles plutôt que d'autres[9], et ce faisant des cosmophanies qui n'ont rien d'universel en soi, telle que l'idée de paysage dont on convient généralement qu'elle apparaît au IVe siècle en Chine et à la Renaissance en Europe.[10] Or s'il existe bien un art « écologique », la façon de le thématiser est généralement déficiente : soit l'on attend de l'art qu'il mobilise sur des objets « écologiques » selon une doctrine de « l'éveil des consciences » assez médiocre, soit l'on peine à en définir les qualités épistémologiques, esthétiques et politiques qui métamorphoseraient réellement le regard du public sur le monde, qui l'installeraient « dans le trouble », ainsi que le dit Donna Haraway.[11]

Pour « recosmiser la terre »[12], sans pour autant nier le legs historique de la modernité, Augustin Berque suggère de partir des franges, des seuils, du *limes* de certaines démarcations admises, comme *espace sauvage/espace cultivé* ou bien *monde/immonde* ou encore la clairière (*lichtung*) heideggerienne… Ces seuils sont potentiellement riches en métaphores et en occasions de cosmophanies, c'est-à-dire, dans la terminologie de Berque, en *trajections* qui font mutuellement émerger l'être humain et son milieu, l'écoumène.[13] Peut-être est-ce dans ces effets de seuil que se placent des artistes contemporains aux pratiques aussi distinctes que herman de vries et sa collecte géologico-botanique, Mark Dion et ses cabinets de curiosité, Pierre Huyghe et ses installations, ou encore Rosa Barba et ses fictions cinématographiques… Si l'on suit Augustin Berque toujours, l'enquête a besoin pour progresser de repenser la logique qui fonde le « paradigme occidental moderne classique », c'est-à-dire l'appareil caractérisé notamment par le renversement copernicien, le dualisme et le mécanisme cartésiens, l'espace et le temps absolus de Newton, le matérialisme, le capitalisme, etc. Cette logique des Modernes, d'inspiration largement aristotélicienne, est axée sur le sujet, la substance (S) à propos de laquelle des qualités, des prédicats sont formulés (P). Ainsi, pour résumer rapidement, la relation prédicative S/P a notamment conduit, dans un même mouvement, à une

9. Cf. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2016.

10. Cf. Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Éditions éoliennes, Bastia, 2016.

11. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, coll. « Experimental futures », Durham, 2016.

12. C'est le titre d'un récent recueil d'Augustin Berque, *Recosmiser la terre. Quelques leçons péruviennes*, B2, Paris, 2018.

13. Cf. Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Belin, Paris, 2014.

domination substantialiste et hylémorphique de la création de l'œuvre d'art et à une métaphysique du monde déficiente, conduisant à l'acosmie. Augustin Berque propose à l'inverse d'adopter une « logique du lieu »[14], expression empruntée au philosophe japonais Nishida Kitarô (*basho no ronri*), à savoir une logique d'inspiration bouddhiste et taoïste où le prédicat est métaphysiquement assimilé au néant d'où le sujet procède du fait de la négation du néant par lui-même. Réinterprétée dans la mésologie d'Augustin Berque, sciences des milieux, la relation prédicative S/P devient l'ouvert du milieu et le déploiement plastique d'une habitation humaine de la terre ; elle est ainsi transformée en une ontologie de la relation prédicative : R/(S/P). Habiter un milieu, c'est déployer des chaînes trajectives où le sujet, la substance, n'est jamais qu'une hypostase temporaire et historique du prédicat. Le monde ou la réalité, c'est donc *S* en tant que *P* : *P* est ce en quoi *S* existe tel que saisi par les sens et l'action (ce qui vaut pour tous les êtres vivants), la pensée (ce qui vaudrait pour les animaux supérieurs) et la parole (ce qui serait propre à l'humain seul), pour un être individuel ou collectif.

Si cet effort de « reconcrétisation » du rapport à la Terre, sinon aux milieux qui en sont autant d'appréhensions cosmologiques « réalistes », passe par la multiplication des relations de trajection (S/P), on remarque cependant que la mésologie est *gradualiste* : la trajection va *graduellement* du physique au sémantique. Augustin Berque ne peut admettre une anthropologie « au-delà de l'humain » : l'homme demeure en effet ce « configurateur de monde » au sens de Heidegger[15] et il paraît donc difficile de trouver dans la mésologie une cosmo-politique qui nous fasse sortir, à l'heure de l'Anthropocène, de cette « acosmie » radicale et toxique de la Modernité ; celle-ci a déployé un « cercle de désinhibition » de telle échelle – globale, celle du globe de la globalisation et de la mondialisation – que ses incidences écologiques nous paraissent criantes.[16]

Toutefois, il faut retenir cette exigence, qui doit être celle de l'enquête, de conditionner toute reterrestrialisation possible à une logique du sensible, d'une part – ce qui rend fondamentale la question de l'*aísthêsis*, c'est-à-dire de l'appareillage de la sensibilité –, et d'autre part à la création, inventive et poétique, de « cosmogrammes » qui puissent ouvrir à des cosmo-politiques, c'est-à-dire des façons collectives d'habiter le monde. Car

14. Cf. Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis et Vannina Bernard-Leoni [éd.], *Le lien au lieu*, Éditions éoliennes, Bastia, 2014.

15. Voir *supra*, chapitre 2.1.

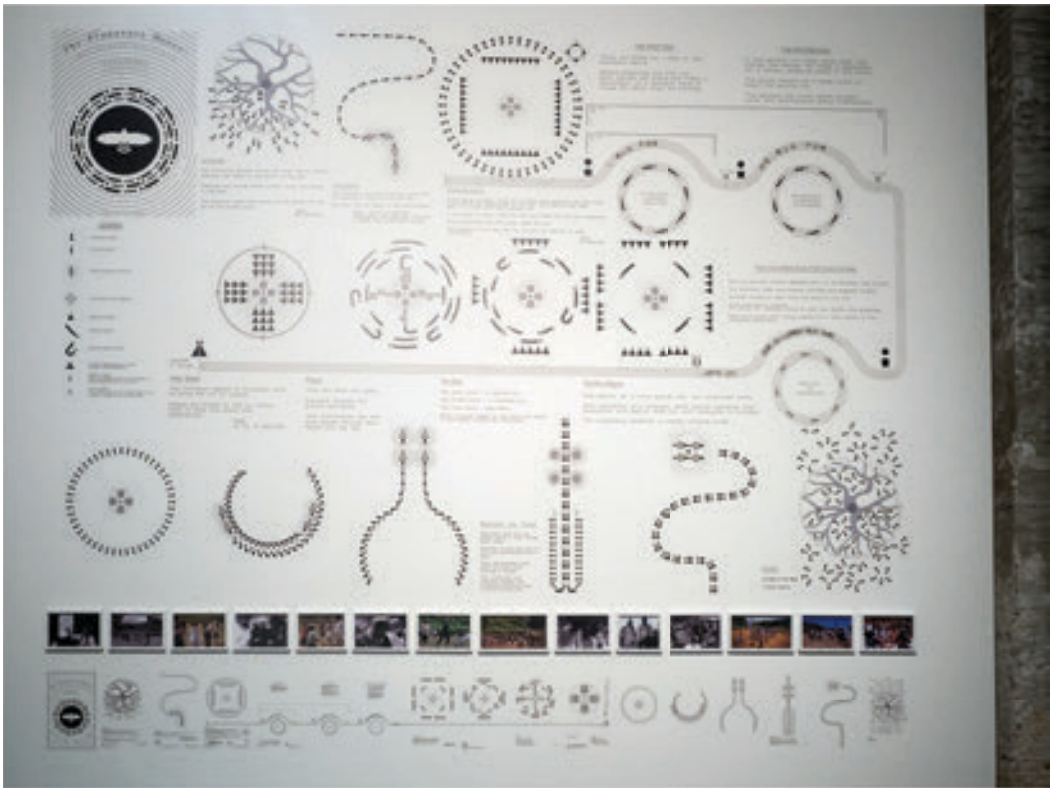
16. Ce jugement peut toutefois être atténué par la grande diversité des champs d'exploration que la mésologie ouvre dans le contexte de l'Anthropocène, notamment dans les sciences du paysage où les concepts d'Augustin Berque s'avèrent extrêmement précieux. Pour un panorama récent, voir Marie Augendre, Jean-Pierre Llored et Yann Nussaume [éd.], *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Hermann, coll. « Cerisy », Paris, 2018.

on a compris avec l'Anthropocène et le nouveau régime climatique que les humains étaient devenus « liés à la Terre » (*Earthbound*) non pas comme à une entité une et lisse, dont on pourrait connaître la masse et la circonférence, mais comme à une pluralité de forces et d'agents irréductibles. Si Gaïa est sensible voire « chatouilleuse »[17], l'homme l'est aussi, et il a tout intérêt à développer sa sensibilité gaïesque… Parce que nous devons nous rendre sensibles à Gaïa, tout comme elle est sensible à nos actions, il nous faut apprendre à expérimenter ce mixte de passivité et d'activité et surtout cette capacité de circulation sans rupture – comme sur l'anneau de Möbius – entre l'action de l'anthropos de l'Anthropocène et ce que la Terre subit de ce fait, et, en retour, l'action de Gaïa sur l'homme.

2.2.2 Trembler avec

L'un des paradoxes de notre situation, est que l'on va régulièrement chercher secours pour cela chez les « extra-modernes », les collectifs et ethnies qui sont en voie d'extinction à cause justement de la modernisation à marche forcée, et qui auraient désormais « des choses à nous apprendre » pour recosmiser la Terre. Une passion tout à fait pressante incite actuellement ceux qui veulent se dépêtrer de l'ontologie des Modernes à découvrir des systèmes de vie et de pensée où la Terre n'a jamais cessé de parler, où existent des multivers et pas un environnement, où des continuités sont ménagées entre l'inerte et le vivant, l'humain et le non-humain, etc. C'est ainsi que les *songlines* aborigènes, les visions ritualisées chamanes, la toponymie apache, l'animisme Inuit et bien d'autres prennent dignité dans une écologie renouvelée. Il est bien sûr intéressant et même salutaire de contrer notre naturalisme occidental (entendu dans la partition de Descola) et de nous laisser interpeler par des systèmes totémiques ou animistes.

17. Pour Isabelle Stengers, « Gaïa est désormais, plus que jamais, la bien nommée, car si elle fut honorée dans le passé, c'est plutôt comme la redoutable, celle à qui s'adressaient les peuples paysans parce qu'ils savaient que les humains dépendent de quelque chose de plus grand qu'eux, de quelque chose qui les tolère, mais d'une tolérance dont il s'agit de ne pas abuser. Elle était d'avant le culte de l'amour maternel, qui pardonne tout. Une mère, peut-être, mais irritable, qu'il s'agit de ne pas offenser. […] Imprudemment, une marge de tolérance a bel et bien été franchie, c'est ce que disent de plus en plus précisément les modèles, c'est ce qu'observent les satellites, et c'est ce que savent les Inuits. Et la réponse que Gaïa risque de donner pourrait bien être sans mesure par rapport à ce que nous avons fait, un peu comme un haussement d'épaule suscité par l'effleurement d'un moucheron. Gaïa est chatouilleuse, et c'est pourquoi elle doit être nommée comme un être. Nous n'avons plus affaire à une nature sauvage et menaçante, ni à une nature fragile, à protéger, ni à une nature exploitable à merci. Le cas de figure est nouveau. Gaïa, celle qui fait intrusion, ne nous demande rien, même pas une réponse à la question qu'elle impose. » [Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, La Découverte, Paris, 2013, p. 52-53]



63 • Anna Halprin, *Planetary Dance*, modélisation de la chorégraphie [Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

L'art contemporain prolifère d'expérimentations de ce type (**fig. 63 & 64**), notamment en référence à la théorie de l'agentivité de l'œuvre d'art défendue par Alfred Gell.[18] Mais il y a une différence entre décrire le « schème cosmomorphique de l'anthropologie »[19] et prétendre en adopter littéralement des vues dans sa relation au monde.

Car nous n'en demeurons pas moins historiquement construits et cultivés en tant que naturalistes, dans la dichotomie entre nature et culture, déterminisme et liberté. C'est donc à l'intérieur de la mise en chantier, de la déconstruction de ces catégories, d'où nous avons tiré cette désinhibition regrettable vis-à-vis du saccage ordonné de la planète, qu'il nous faut sans doute à présent, faute de mieux, apprendre à sentir et analyser notre situation. Ce que l'investigation artistique prise en ce sens doit permettre de débusquer dans son régime de sensibilité propre, c'est un monde pullulant et non

18. Cf. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit par Sophie Renaut et Olivier Renaut, Les Presses du réel, Dijon, 2009.

19. Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015, p. 157 sq.

64 • Juan Downey, *The Circle of Fires*, 1979 [Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

unifié, non moderne ou cessant de l'être grâce à la reconnaissance – seule cosmo-politique possible – du pluralisme des délégations ontologiques. Ainsi que l'écrit Bruno Latour, critiquant au passage le postulat phénoménologique de l'oubli de l'être par la métaphysique occidentale, « il faut racheter l'Être avec la petite monnaie des délégués que l'on méprise : machines, anges, instruments, contrats, figures et figurines. Ils n'ont l'air de rien mais à eux tous ils pèsent exactement le poids de ce fameux Être en tant qu'Être.[20] »

Si, prenant appui d'une façon ou d'une autre sur cette sémiotique des modes d'existence, des cosmophanies peuvent déboucher de l'enquête et témoigner d'un certain art de vivre dans les ruines du capitalisme, sur une planète altérée, une des questions, et non la moindre, est de savoir quel régime de beauté elles convoquent. Dans la tragédie de Gaïa qu'on joue sur la scène intellectuelle, le coryphée s'exclame régulièrement au

20. Bruno Latour, « Petite philosophie de l'énonciation », *in* Pierluigi Basso et Lucia Corrain [éd.], *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri Orizzonti, compiti e dialoghi della semiotica. Saggi per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Milan, 1998, p. 94.

devant de la scène « surtout pas le sublime ! » Cette répulsion quasi unanime mérite examen. Pourquoi ces références quelque peu convenues au *Wanderer* über *dem Nebelmeer* de Caspar David Friedrich (1818), dont la position (*Standpunkt*) ne serait plus tenable aujourd'hui, et à la troisième *Critique* de Kant, où l'on trouve une théorie majeure du sublime ? Deux exposition récentes, d'une très grande qualité par ailleurs, ont ainsi cru bon de régler leurs comptes avec le sublime kantien : *Sublime. Les tremblements du monde*[21], au Centre Pompidou-Metz (2016), et *Reset Modernity* ![22] au ZKM de Karlsruhe (2016). Ce qui y est rappelé en substance, c'est que Kant fonde en philosophie une iconographie du sublime romantique en légitimant un sujet spectateur qui tout en étant en sécurité, par l'extériorité de son point de vue, retire un plaisir que Kant appelle « négatif » à l'épreuve du sublime « mathématique » provoqué par l'immensité de la nature (l'espace étoilé, l'océan, etc.) et du sublime « dynamique » procuré par le spectacle de la violence de la nature (la tornade, le volcan, les tremblements de terre). Ainsi résumée, cette doctrine subit un procès en bonne et due forme : cette extériorité du sujet par rapport à la nature est justement ce que l'Anthropocène doit nous faire oublier, d'une part (ça ne tient pas métaphysiquement), et accorder d'autre part un sentiment esthétique de sublime au spectacle de l'anthropisation de la planète et des catastrophes qui s'ensuivent, c'est vraiment passer du « côté obscur » (c'est dangereux politiquement, et peut conduire aux délires de la géoingénierie, ultime degré de satisfaction de soi des Modernes). L'esthétique du sublime, tentation foncière d'un Anthropocène qui met en scène une humanité devenue force tellurique, est justement ce qu'il s'agirait de congédier.[23]

Il semble toutefois que s'ingénier à ne pas voir que l'analytique et la dialectique de la faculté de juger esthétique sont suivies de l'analytique et la dialectique de la faculté de juger téléologique participe d'une mauvaise foi, car ce qui est en jeu chez Kant, c'est tout son édifice cosmologique, la capacité de dresser le pont sur l'abîme, entre la nature et la liberté, et l'abîme reste toujours sous ce lien fragile, voire tragique, de la raison théorique et de la rationalité pratique. Alors que l'enjeu du beau est l'élargissement du point de vue individuel à une possibilité de partage que désigne l'existence d'une humanité, le sublime

21. Hélène Guenin [éd.], *Sublime. Les tremblements du monde*, Centre Pompidou-Metz, Metz, 2016.

22. Bruno Latour [éd.], *Reset Modernity!*, MIT Press, Cambridge, 2016.

23. Pour cet argument lire Jean-Baptiste Fressoz, « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements*, 16 septembre 2016 : http://mouvements.info/sublime-anthropocene/

n'expose pas l'humanité comme généralité abstraite (comme on le sous-entend dans les lectures « anthropocéniques » un peu trop rapides) mais la condition contingente de l'homme en tant qu'homme, « c'est-à-dire en tant qu'être qui ne saurait se comprendre comme tel, selon une perspective cosmopolitique ou cosmothéorique, que depuis le point de vue inatteignable du tout-autre.[24] » Comment comprendre sinon de « cocktail d'esthétique et de biologie »[25] qu'est la *Critique de la faculté de juger* ? Si Kant écrit une esthétique sans guère de contenu esthétique, si ce n'est celui que lui ont prêté les commentateurs ultérieurs dans un vaste malentendu[26], s'il évoque une « finalité sans fin », c'est bien au service d'une finalité : le passage d'une téléologie naturelle – incapable de déboucher sur une théologie naturelle – à une théologie morale (voir l'important § 86).

En second lieu, on peut lire dans la *Critique de la faculté de juger* une tentative non pas de garantir la *représentation*, c'est-à-dire l'instance d'un objet qui est dans la pensée du sujet (objet qui n'est pas que ça, mais qui est tout ce que nous pourrons en connaître, dit Kant dans la première *Critique*), mais de décrire la *présentation*. Le sublime, c'est cela, c'est un régime d'offrande, comme dit si bien Jean-Luc Nancy.[27] Et ce n'est aucunement concéder à l'esthétisation de la nature pour un « humain-hors-de-la-nature », mais au contraire élucider le tremblement, le défaut d'assurance du point de vue, du *Standpunkt*, l'épreuve de la *présentation* de la nature pour un humain-au-monde. Dans le sublime, on a justement affaire au jeu de la présentation, elle seule, sans objet *représenté*. La présentation a lieu et rien n'y correspond, il n'y a pas de régime de correspondance, ce qui en langage kantien signifie que le schématisme de l'imagination trouve sa limite, son impuissance (d'où le plaisir « négatif »). Or, à l'inverse de ce qui se passe dans la dialectique hégélienne, à notre avis, c'est qu'il n'y a pas tant une « vue de nulle part » du sujet, mais exactement comme nous le disions à l'occasion de la lecture de la carte de *Mono Lake* de Robert Smithson[28], un être au bord de l'abîme de l'illimité. « Pour la pensée du sublime, le contour, le cadre et le tracé ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes – et c'est encore trop dire : ils ne renvoient pas, mais ils (se) présentent, et leur présentation présente sa propre interruption, le contour, le cadre ou le tracé. (…) Ce qui tremble indéfiniment au bord de l'esquisse, la blancheur suspendue de la feuille ou de la toile : l'expérience du sublime ne demande rien de plus.[29] »

24. Peter Szendy, *Kant chez les extraterrestres. Philosofictions cosmopolitiques*, Éditions de Minuit, Paris, 2011, p. 131.

25. Gérard Lebrun, *Kant sans kantisme*, Fayard, Paris, 2009, p. 195.

26. Cf. Sabine Forero-Mendoza et Pierre Montebello, *Kant, son esthétique. Entre mythes et récits*, Les Presses du réel, coll. « Fama », Dijon, 2013.

27. Cf. Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *in* Jean-Luc Nancy [éd.], *Du sublime*, Belin, Paris, 2009, p. 43-95.

28. Voir *supra* chapitre 1.4.

29. Jean-Luc Nancy [2009], *op. cit.*, p. 74-75.

65 • Tacita Dean, *Quatermary*, 2014 [exposition *Reset Modernity!*, ZKM, 2016].

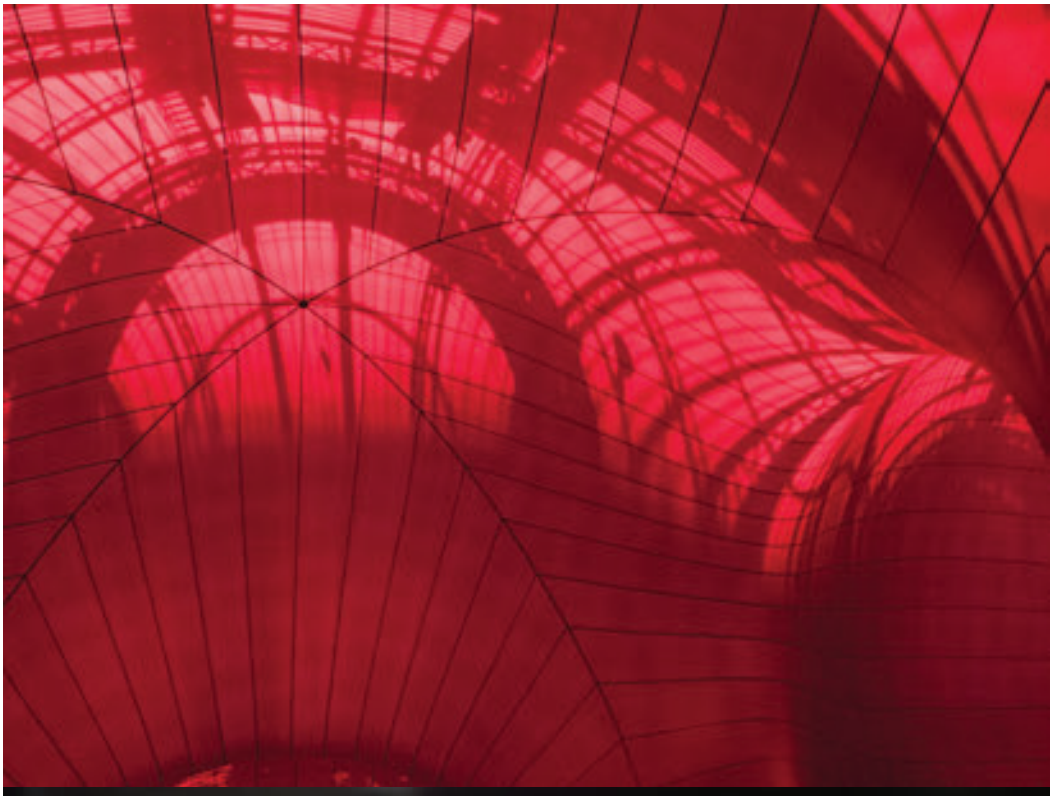
Paradoxalement, les critiques du sublime à l'âge de l'Anthropocène ne sont-elles pas *in fine* adossées à l'idée – conservatrice et classique, propre à la philosophie de l'art souhaitant avoir le dernier mot – qu'il est nécessaire de ménager un minimum de contrôle et d'objectivation pour éprouver un plaisir esthétique ? « Ce qui est sans limite, c'est l'étendue insaisissable de la nature. Et la terreur est la réponse appropriée à un processus naturel qui dépasse notre pouvoir et nous confronte à une force écrasante comme conséquence ultime d'une technologie scientifique où les humains sont devenus les victimes incontournables de leurs propres actions. Le plaisir esthétique est-il possible dans ces circonstances ? Certainement pas, si nous pensons qu'il est nécessaire d'exercer un contrôle ultime en objectivant et en contemplant la nature. Mais si le sublime devient notre modèle et que nous acceptons l'unité du monde naturel [entendu ici comme indissociable des humains], nous devons identifier le caractère qualitatif de notre expérience, qui devient central dans les occasions où l'appréciation esthétique domine.[30] »

30. Arnold Berleant, *The Æsthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p. 169 [nous traduisons].

66 • Nicolás García Uriburu, *Colorations*, 1970 [exposition *Sublime. Les tremblements du monde*, Centre Pompidou Metz, 2016]

Quelle est cette rationalité qui me ferait sortir de moi et réfréner mon frémissement en me faisant mesurer l'éventualité probable de ma contribution à la catastrophe ? Imagine-t-on pareille billevesée se produire par exemple dans le goût du « sublime technologique »[31] (admirer un gratte-ciel ou un barrage, admirer l'ingénierie du fleuve Mississippi, etc., tout en n'ignorant pas leur « coût » écologique) ? Faudrait-il expier immédiatement une faute d'avoir ressenti avec plaisir « crainte et tremblement » ?

31. L'expression du « sublime technologique » apparaît pour la première fois chez Perry Miller, dans son livre *The Life of the Mind in America* [1965]. Il a été ensuite théorisé par David E. Nye, dans *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, 1994. Le sublime technologique est, depuis le début du XIXe siècle, une représentation de soi des États-Unis dans leur composition multiculturelle. C'est du fait même du pluralisme de sa composition que cette nation aurait eu davantage besoin que les pays européens d'activer le sentiment du sublime.



67 • Anish Kapoor, *Leviathan*, Monumenta 2011.

68 • Bill Kuykendall, *Sublime indifférence ?*, touriste prenant un bain de soleil auprès d'immondices sur les rives du lac Ozark, 1973 [Environmental Protection Agency].

2.2.3 Vaciller tout contre

Ainsi, même si ce n'est pas le principal sujet de Kant, il n'y a toutefois pas de contradiction manifeste, du moins philosophique, mais certes un coût théologique, à ce que l'expérience esthétique du sublime se déroule dans l'hélice du mouvement de terrestrialisation, avec cette double intériorité de l'Anthropocène : des processus naturels (biomes) traversés de social, des sociétés humaines traversées de nature (anthromes). Mais plus délicate est la question de savoir si l'effet de « vacillation dimensionnelle[32] » du sublime est une visée possible et souhaitable de l'œuvre d'art contemporain ou bien une impasse… Des œuvres d'Olafur Eliasson telles que *The Weather Project* (2003, **fig. 30**) ou les cascades d'eau sous le pont de Brooklyn (*The New York City Waterfalls*, 2008), *The Vertical Earth Kilometer* de Walter de Maria (1977)[33] ou bien *Leviathan* d'Anish Kapoor (2011, **fig. 67**) peuvent répondre aux réquisits combinés du sublime, le tremblement

32. Peter Szendy [2011], *op. cit.*, p. 127.

33. Il s'agit d'une barre de laiton de cinq centimètres de diamètre et d'un kilomètre de long, entièrement enfoncée dans le sol et traversant six couches géologiques distinctes.

69 • Ansel Adams, *Barrage Hoover sur la Colorado River,* 1941 [National Archives and Records Administration].

délicieux du sujet et l'emballement de l'imagination devant la force et l'immensité, et n'être pas seulement des tentatives de *représentation* de la sublimité.[34] Dans le cas de la sculpture de Kapoor, la plasticité du résultat est immédiatement sensible, pour ainsi dire, par l'atmosphère que la sculpture est capable de créer. On y accède en effet par le péristyle du Grand Palais, et la visite débute par l'entrée dans l'œuvre. De là, on ne devine pas encore le plan centré en croix grecque du volume posé dans le Grand Palais. Nous sommes dans une cathédrale de lumière avec ses oculi, et la toile translucide réfléchit la structure de la charpente métallique. La course du soleil dans la verrière crée tous les accidents visuels possibles à la surface, ténue et parfaite, de cet étrange vortex. À l'intérieur, on « mange » donc la lumière, une atmosphère cotonneuse qui devient de plus en plus ouatée à mesure que la journée avance et que l'air de la voute, où sont les prises de soufflerie, se réchauffe. À l'extérieur, la carène de l'immense enveloppe semi-rigide est amène, proche de l'aubergine, tant par sa couleur opaque que par

34. Ces cas sont très rares, comme le souligne Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature,* Cambridge University Press, New York, 2013, p. 117 sq.

sa forme. « Une sculpture a tellement à voir avec le corps, avec la manière physique dont nous établissons un rapport à la masse, la forme, la non-forme, et cætera, que son sens le plus profond est aussi… physiologique », dit l'artiste. Entre la scène de la représentation artistique et objectale qu'offre la nef du Grand Palais, et les conditions expérimentales d'entrée subjective dans une bulle d'air raréfié qui filtre le monde sensible, *Leviathan* questionne le faux-semblant de la modernité « pneumatique ».[35]

Gageons que c'est plutôt une resterrestrialisation « au bord » du sublime que négocie le cheminement de l'enquête artistique. Les créations filmiques que sont *Leviathan* (2012) de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor (Sensory Ethnography Lab de Harvard), et *Alpi* (2011) d'Armin Linke, que nous commenterons de façon plus détaillée ultérieurement[36], développent toutes deux une polyphonie sensorielle qui se passe de toute tentative de représentation de la nature et de mise à distance spectatoriale. Le démantèlement du schéma d'énonciation dualiste y est tel que l'on est confronté à une pluralité des agents et agencements qui sont autant d'instances réalistes de ce qu'est et de ce que peut la mer ou la montagne dans l'état critique d'anthropisation de ces milieux. Mais entre ces deux extrêmes que sont l'overdose de l'espace de contact corporel de *Leviathan*, et l'aplatissement neutre et froid de la perspective scopique dans *Alpi*, il y a tout l'espace d'expérience possible d'un monde « dénaturalisé », mais qui devient de ce fait même un monde écologisé, auquel je suis – en tant que sujet de l'expérience esthétique et du jugement de goût – attaché par mille conduits.

Dans son exposition monographique intitulée *Naturalis Historia* (Centre culturel suisse, Paris, 2017, **fig. 72 & 73**), Pauline Julier mêle de façon très organique photographies et diapositives, films 16 mm, vidéos, ainsi que des structures-sculptures telles que faux rocher ou belvédère. Le titre fait référence à la grande *Histoire Naturelle* en trente-sept volumes écrite par Pline l'Ancien, celui-là même qui mourut dans l'explosion du Vésuve. Le lien y est ménagé entre une représentation visuelle d'une forêt fossilisée âgée de 300 millions d'années, baptisée par ses inventeurs « la Pompéi végétale » et la mort de Pline à Pompéi, alors que son bateau s'approche de l'irruption afin qu'il puisse mieux la décrire. L'Observatoire de Naples, qui collecte les données sismiques, est exploré au même titre que les rassemblements autour du miracle de San Gennaro[37], le récit de la mort de Pline

35. Pour un commentaire détaillé, cf. Matthieu Duperrex, « Anish Kapoor architecte et la pompe à air », *Urbain, trop urbain*, 2011 : www.urbain-trop-urbain.fr/monumenta-2011/

36. Voir *infra* chapitres 2.4 & 3.1.

37. Selon le rituel suivi à Naples, le sang du martyre San Gennaro, conservé dans des fioles, se serait liquéfié pour la première fois lorsqu'il fut approché du corps du saint pendant son transfert vers les catacombes de Capodimonte. Le phénomène miraculeux est reproduit trois fois par an, dont une lors de l'anniversaire de l'éruption du Vésuve du 16 décembre 1631 que les fioles de San Gennaro auraient apaisée.

70 • Claude Lorrain, *Paysage de rivière avec des bergers*, 1630.

et les recherches géologiques du Docteur Wang et de ses équipes qui doivent rivaliser de vitesse avec les exploitants de la mine de charbon où a été découverte, en Chine, cette forêt ensevelie et pétrifiée par la lave il y a 300 millions d'années.

« *Naturalis Historia* défend l'idée que l'homme, cherchant à mettre en forme le monde brut et changeant, l'enserre dans ses catégories de pensée qui lui assurent une certaine stabilité. Je veux souligner combien les concepts qu'on utilise pour organiser la diversité du monde sont les nôtres, nous les produisons et avec eux le risque de vider le monde de son essence en le fixant dans un catalogue d'images, de paysages, de définitions, de résolutions (scientifique, religieuse, etc.). C'est le même mouvement que celui du volcan qui ôte la vie en figeant une forêt ou une ville. Le même élan que celui de l'image photographique qui, découpant le "réel", participe de la fixation d'un monde à voir, à comprendre. C'est la même illusion de continuité du mouvement produit par l'image filmique : le monde est vidé de sa vitalité brute, organisé selon les codes de représentations inévitablement anthropisés.[38] »

Cette position n'est pas sans rappeler l'œuvre de Rosa Barba, plasticienne qui utilise souvent le celluloïd et sa matérialité pour créer des installations cinématographiques. Le projecteur cinématographique, parfois très imposant et sonore, est souvent un composant sculptural des installations filmiques. Rosa Barba travaille à partir de matériaux historiques, sociaux et culturels et offre, sur cette base, une réflexion à la

71 • Paysage du Mississippi à Baton Rouge, Louisiane, 2015.

croisée entre documentaire et fiction. Les emplacements décrits dans les travaux de Rosa Barba vont des sites d'essais nucléaires dans le désert de Mojave aux igloos protecteurs de béton qui attendent dans les bois près du Vésuve la catastrophe qui justifiera leur existence, en passant par une île dont les habitants tentent d'arrêter la dérive de leurs maisons. La menace imminente est présente dans beaucoup de ses œuvres, mais elle est souvent ponctuée de reliques qui appartiennent à la foi moderniste en la technologie et au progrès. Les narrations de Rosa Barba sont frappées de mystère, proches du film expérimental.

Dans *The Empirical Effect* (2010), tourné à Naples, Rosa Barba tourne autour de la figure menaçante du Vésuve qui est exploité touristiquement comme un grand spectacle médiatique, mais dont les actualités annoncent alors un regain d'activité. Le volcan devient une métaphore complexe de la relation de la société napolitaine à son histoire politique, de sorte que le sismographe de l'observatoire volcanique décrit aussi de façon cabalistique et presque rituelle les ambiguïtés du psychisme collectif italien. Il y a aussi le jeu du secret avec les lieux de la mafia, les travailleurs clandestins chinois, etc. Tourné

38. Pauline Julier dans le journal d'exposition, *Le phare*, n°27, septembre-décembre 2017.

72 • Pauline Julier, *Plus Vieux Paysage du Monde* [vidéo HD, 11 min 19].

avec les habitants de la « zone rouge » de Naples, le film joue une fiction qui bénéficie d'une simulation d'évacuation réalisée à l'été 2009. Des archives documentaires sont utilisées, dont le film des Frères Lumière sur Naples. « Je recherche des documents dans le paysage qui se manifestent de manière sculpturale et qui pourraient devenir une strate fictive. Mon intérêt est plus cinématique et narratif.[39] »

Dans le cas de *Outwardly from Earth's Centre* (2007), Rosa Barba file la fiction à partir de situations qu'elle considère quasi-factuelles (*near-factual situations*) : des habitants font face à un imminent danger, leur île part à la dérive. Cette île suédoise de la mer Baltique, Gotska Sandön, dérive inexorablement d'un mètre par an vers le Pôle Nord. À l'écran, quelqu'un qui se présente comme un scientifique donne l'explication du processus. On rencontre aussi le gardien du phare, les archéologues, l'archiviste, l'architecte et le politicien – tous ceux qui se présentent avec l'autorité d'un savoir constitué. Mais la narration se détourne progressivement de cette presque-réalité physique de la dérive

39. Rosa Barba in Mirjam Varadinis, Solveig Øvstebø, Laurie Anderson [éd.], *Rosa Barba, Time as Perspective*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, p. 11 [nous traduisons].

73 • Pauline Julier, *Observatoire* [film 16mm, 9 min 20] & *La mort de Pline L'Ancien* [film 16mm, 6 min 40].

de l'île pour se centrer sur l'initiative des habitants dans leur effort pour combattre ce destin naturel et assurer leur survie. La société de cette île est comme une utopie réalisée, qui déploie son récit et sa conviction, son attachement à la situation, que tous renforcent par leurs actes. L'île qu'ils raccrochent au continent par des cordages infinis est la métaphore d'une idée qu'on ne veut pas perdre, dont les individus sont solidaires et que tous leurs efforts conjoints maintiennent actuelle, vivante : la dérive devient le réel…

2.3 UN EMPIRISME INSTRUMENTÉ

2.3.1 La nébuleuse des qualités de l'expérience

Qu'est-ce que le climat ? On pourrait volontiers paraphraser Saint Augustin, qui dans le fameux livre XI des *Confessions* écrivait : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; si je cherche à l'expliquer à celui qui m'interroge, je ne le sais plus. » Bien sûr, qu'on ne le sait plus ! Le changement climatique est ce qu'on ne craint pas à l'échelle des savoirs que nous en avons. Nous savons et nous ne savons pas. Cela va au-delà de la parabole de David Hume sur la petite blessure au doigt : « Il n'est pas contraire à la raison de préférer la destruction du monde entier à l'égratignure de mon doigt » (*Traité de la nature humaine*, II, III, 3). Le changement climatique est un phénomène *statistique*, nous ne l'expérimentons pas… Ce qui pose alors problème, comme pour le cas de la séparation des *faits* et des *valeurs*, de la *science* et de la *politique*, de la *nature* et de la *société*, c'est peut-être justement la conception de l'expérience véhiculée par les Modernes. Nous avons vu avec Whitehead comment ces dualismes procèdent d'une « bifurcation de la nature », bifurcation entre une nature « objective » ayant ses lois et existant sans nous, et une nature des « qualités secondes », des perceptions subjectives, dépendante de nous. Chez Dewey au contraire, pour qui l'expérience est un flux dynamique non réductible aux états de conscience individuelle, les qualités appartiennent à la situation, l'expérience pouvant être structurée par une logique qualitative ayant pour tâche de l'intensifier, de sorte que l'expérience esthétique constitue le parangon de toute expérience.

Si l'on veut bien s'intéresser de plus près au statut de l'observation scientifique dans les sciences du climat, on verra que cette fonction d'intensification des qualités de l'expérience revient à ce que l'on pourrait appeler un « empirisme instrumenté ». Si l'on visite l'un des observatoires regroupant les sciences de la Terre dont dispose le CNRS[1] on risque d'avoir affaire à un emboîtement de bâtiments hétéroclites qui ressemble plutôt, au lieu de la belle *situation room* du Capitaine Nemo, à un centre administratif maussade. On y trouve des machines à café à côté de salles de serveurs informatiques et les couloirs sont tapissés de posters – à l'esthétique parfois douteuse – que thésards et chercheurs ont présentés lors de colloques internationaux. Les objets de recherche de ces laboratoires semblent hériter du même désordre apparent que les bâtiments qui les abritent. Ces sciences de la Terre et de l'Univers sont étonnantes par la profusion empirique à laquelle elles s'attachent aujourd'hui. Pas d'équation unifiée à laquelle raccrocher toutes leurs observations. La planète est bien davantage coupée en tranches par le génie de la classification et de l'observation instrumentée. Sans coordination directement lisible,

1. Pour ma part, lors de l'enquête *Micromegapolis* [**fig. 74**], en 2012-2013, j'ai pu me familiariser avec les infrastructures de l'Observatoire Midi-Pyrénées, faisant partie de l'Institut National des Sciences de l'Univers [INSU] du Centre National de la Recherche Scientifique [CNRS] : www.obs-mip.fr

74 • L'une des planches visuelles interactives du livre numérique *Micromegapolis*, conçu et réalisé par Urbain, trop urbain.

les objets d'étude les plus divers défilent sous nos yeux : les surfaces continentales et la gestion durable des territoires, l'eau en zone aride, la dynamique des surfaces sahéliennes, la variabilité climatique associée à la mousson d'Afrique de l'Ouest, l'évolution des territoires du sud-ouest de la France aux échelles du paysage et de la région, les flux de chaleurs sensibles et latentes par mesure de l'altération de la structure turbulente de l'air sur un trajet horizontal au-dessus de paysages hétérogènes, la biogéochimie des écosystèmes et, en particulier, l'hydro-bio-géochimie des bassins versants, l'écotoxicologie et la génotoxicité environnementale, la dynamique des enveloppes fluides (hydrosphère et cryosphère), l'histoire de l'environnement de la surface de la Terre à l'échelle géologique, la gravimétrie et la géodésie, les interactions entre les contaminants métalliques, leurs formes chimiques et les différentes composantes des écosystèmes, à différentes échelles (locale, régionale, globale), dans le cadre de différents chantiers sous contraintes anthropiques, climatiques, et géologiques contrastées, l'impact des activités humaines sur le fonctionnement du milieu naturel, les couplages océan-atmosphère, les dépôts secs et humides en Afrique, la diversité et les fonctions des communautés (humaines, animales, végétales et microbiennes). Nous pourrions continuer longtemps cet inventaire hétéroclite. Pour que tout cela fonctionne, nous comprenons vite que l'organisation efficace des humains et des non-humains à l'intérieur des programmes de recherche scientifique sur le climat passe par des institutions souples, aux tables nombreuses et multiformes

entre lesquelles des négociateurs assurent les protocoles de transfert.

Laissons pour le moment de côté le rôle des modèles et des Big data sur lesquels il y aurait tant à dire[2], ne retenons que les ajustements sensibles resserrant les chaînes de référence d'une part, et les réseaux de coopération d'autre part. Ce serait absurde de croire en une science « enfin réconciliée » avec le terrain : en lançant des balises et des capteurs, des dispositifs sensibles à la rencontre de la Terre, on ne congédie de la démarche du savoir scientifique ni la théorie ni le pouvoir, souvent désignés comme des facteurs d'éloignement de l'objet-même de ce savoir. Nous sommes loin d'un empirisme naïf. En revanche, la mise en tension constante entre les données/obtenues du terrain – qui n'ont d'existence que grâce aux instruments – et les modèles – qui doivent exhiber leurs réquisits et hypothèses –, cela relève d'un empirisme bien compris, ne quittant jamais ses cascades d'images et ses chaînes de référence[3] qui lui permettent de rapporter le complexe au simple.

J'ai suivi en observateur une petite expérience que j'aimerais rapporter en guise d'illustration (**fig. 75**). Il s'agissait d'installer des instruments de mesure des aérosols, de la qualité de l'air pour simplifier, et cette installation sanctionnait l'entrée du laboratoire dans un réseau mondial[4] qui agrège un type de mesures bien précis et contribue ainsi à la connaissance des propriétés des aérosols atmosphériques à partir de stations au sol. La mise en œuvre d'une coopération scientifique internationale requiert de la patience, de la diplomatie et surtout une harmonisation du langage. Mais il s'agit aussi de choix de gouvernance, de requêtes d'autonomie, de négociation de durée, de mise en œuvre de règles communes de travail, etc. Tout cela, clairement exprimé dans les dossiers de financement et les rapports d'activités, est indissociable de la constitution-même de l'objet scientifique. Or, ce qui m'a fasciné, c'est que l'installation à laquelle j'ai assisté a échoué, qu'il y avait lieu de la différer et que tout ça ne constituait pas en soi un problème et relevait de la routine du travail scientifique. C'était au Pic-du-Midi de Bigorre, qui compte déjà trois siècles d'activités scientifiques menées dans cette sorte d'austère forteresse cathare aux étroites meurtrières, fermée sur elle-même comme la Chartreuse de Galuzzo qui a tant inspiré Le Corbusier. Coiffé d'autant de coupoles qu'une madrasa turque, le bâtiment présente à l'intérieur un lacis de venelles, d'escaliers francs et d'échelles de meunier malcommodes, un labyrinthe de couloirs humides et sombres où

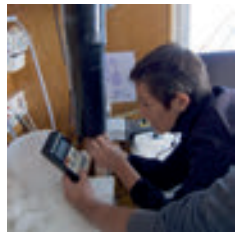
2. Cf. Jennifer Gabrys, « Practicing, materialising and contesting environmental data », *Big Data & Society*, vol. 3, n°2, 2016, p. 1-7.

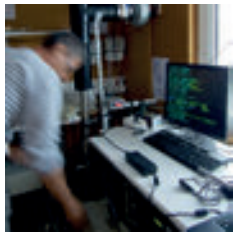
3. Cf. Bruno Latour, « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *in* Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Presse des Mines, coll. « Sciences sociales », Paris, 2006, p. 33-69.

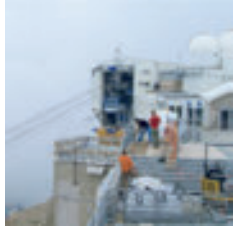
4. Il s'agit du projet ORAURE [Observations en Réseaux des Aérosols à Usage de Recherches Environnementales].

vont les équipes techniques, talkie-walkie crachant à la ceinture et 20 % d'oxygène en moins qu'en vallée, navigant depuis le grand télescope Bernard Lyot jusqu'au coronographe en passant par la cahute instrumentée des services d'observation du ciel troposphérique.[5] Un laboratoire, le Laboratoire d'aérologie de l'Observatoire Midi-Pyrénées y prélève, mesure et pèse l'ozone polluant, le carbone suie, le monoxyde de carbone, les oxydes d'azote. Cela se fait avec des instruments, et j'ai justement suivi l'installation de nouveaux instruments de mesure des aérosols. Cela se passe dans une sorte de petit cabinet de curiosité – dix mètres carrés de plancher à peine, déjà empli du ronronnement des moteurs monophasés, et une seule fenêtre donnant un faible aperçu de la chaîne de Bigorre – et les bizarres connexions de machines auxquelles j'ai assisté avaient pour vocation d'inscrire ce laboratoire dans un nouveau réseau international de recherches environnementales. Les nouveaux instruments pour l'analyse en continu des aérosols sont en l'occurrence : un néphélomètre, un compteur de particules et un aethalomètre. Sur la plateforme supérieure, à côté de l'ancienne coupole d'astronomie, un chapeau inox coiffe le système de prélèvement d'air utilisé par le laboratoire d'aérologie. Le tuyau est asservi en température par un « tapis chauffant », sans quoi toutes les prises d'air seraient gelées en hiver. Depuis 2002, on fait de la chimie de l'aérosol au Pic. Les mesures d'ozone relèvent quant à elles de la chimie gazeuse. On les réalise ici depuis les années 1950. Les cristaux assèchent l'air pour qu'il ne soit pas trop chargé en humidité sans changer son contenu en Ozone. À notre arrivée, un premier dysfonctionnement est soulevé. « Pourquoi les prélèvements sur filtres chimiques sont-ils arrêtés ? », demande la chercheuse responsable du programme. « On » a oublié d'appuyer de nouveau sur *"on"* après une coupure d'électricité volontaire la veille. Le facteur humain a son importance : sans les services techniques, les chercheurs ne pourraient rien faire sur un pareil site. Ce sont les factotums qui changent périodiquement les filtres, assurent les routines de surveillance et l'entretien de l'équipement. Un tube inox terminé par un biseau prélève l'air dans le coude de la canalisation : c'est la veine. Ce système est très précisément positionné pour être à l'arrivée des lignes d'air prélevées à l'extérieur. En aval, au bout de chaque tuyau du « poulpe », il y a des pompes qui prélèvent un certain débit tout en respectant un flux d'air isocinétique. Les pompes ont une cadence de 40 litres/minute, il y a derrière des compteurs, et on fait un relevé en se basant sur leurs rapports. Deux tubes prélèvent dans la veine. Au bout, deux filtres qui sont changés une fois par semaine, tous les mardis. 400 mètres cube d'air doit passer par eux, et cela prend un certain temps… Un filtre est dédié à la fraction carbonée de l'aérosol : tout ce qui est carbone organique et carbone suie, ce

5. L'atmosphère très particulière de cet équipement scientifique a donné lieu à un beau projet de collaboration art/science : Frédéric Delpech et Jérôme Poulain [éd.] *Sky to Sky. Une école d'art au Pic-du-Midi,* ÉSA Midi-Pyrénées, Tarbes, 2013.







dernier étant l'espèce chimique qui génère le plus d'absorption du rayonnement visible, et qui est donc susceptible de produire des variations de température au sein des masses d'air. L'autre filtre sera analysé pour la partie minérale du prélèvement : calcium, magnésium, potassium, nitrates, sulfates, tous des traceurs naturels ou anthropiques. Les débits extraits par les pompes asservies à chaque instrument doivent être strictement réglés.

Puisqu'on venait brancher des appareils supplémentaires, dont les pompes internes débitent un certain volume, il fallait nécessairement recalibrer le flux et la puissance du ventilateur général de la veine. On a donc enlevé la veine pour passer un anémomètre afin de tarer le nouveau débit d'air qui sera nécessaire aux instruments. La chercheuse « bricole » alors une perche qui lui permettra de faire sa mesure de débit au plus près du coude de la tuyère, où vient la veine. Une dernière vérification, la chercheuse consulte son cahier. « C'est à moi de faire les calculs en réalisant la somme de tous les débits et en m'assurant de l'adéquation du débit principal à toute cette instrumentation. » La mesure à l'anémomètre permet de régler le ventilateur. La veine va pouvoir à présent être réinsérée dans sa chemise de laine de verre à l'intérieur du tuyau. De nouveaux tubes vont se greffer à son « poulpe », avec au bout de chacun une pompe et un instrument. Une fois branché, l'aethalomètre fait ses vérifications de débit, engage un certain nombre de routines avant d'enclencher le mode « acquisition et mesure ». Tous les autres sites du réseau scientifique *Oraure* que veut intégrer le Laboratoire d'aérologie ont un appareil de ce type qui mesure le carbone suie. Le Pic-du-Midi est un site éloigné des sources de pollution. Il peut ainsi observer des phénomènes de grande ampleur, grâce à l'advection des masses d'air en hauteur. Les logiciels internes de l'aethalomètre assurent l'archivage de la mesure et la transmission au PC. Le système d'acquisition de données de l'ingénieur informatique est programmé en Batch sur Linux. Il bénéficie de tout le travail déjà consacré au projet *Iagos*, une instrumentation d'avions de ligne Airbus qu'on truffe de capteurs d'aérosols.

On sectionne de nouveaux tubes pour le reste de l'appareillage. Et là, une angoisse se fait jour à la découverte que manque un câble de liaison PC pour le néphélomètre. L'aethalomètre et le néphélomètre seront en effet branchés au même PC qui transmettra les données « valisées » sur la base de données implantée au laboratoire d'Aérologie à Toulouse. On retourne sans succès les affaires et cartons divers. Heureusement, un technicien finit par en trouver un qui traînait en réserve. Le travail reprend. Le néphélomètre est alors en état de fonctionnement. Le principe de cet instrument est basé sur les propriétés optiques des particules. Les particules sont éclairées avec un faisceau laser. L'intersection des particules avec le faisceau produit une lumière diffuse, dont l'intensité est proportionnelle à la taille de la particule, à sa forme et à sa nature chimique. Cette intensité lumineuse est ensuite convertie en efficacité de diffusion. Reste à installer le compteur de particules ou OPS (Optical Particle Sizer), le plus petit des trois instruments. Il doit être proche de l'entrée d'air. En effet, sédimentation, force centrifuge, un

75 • Installation d'un nouvel équipement d'aérologie au Pic-du-Midi [juillet 2013]

peu d'électricité statique dans un tube trop long et on perd énormément d'information. Un membre de la « plateforme technique » recueille les consignes des chercheurs pour le bon fonctionnement de l'aethalomètre. Comme pour les filtres chimiques, mais avec une moins grande fréquence, il s'agira de vérifier le stock des bandes qui reçoivent en impression la concentration de carbone suie. Mais bientôt, la chercheuse rencontre un problème. Le logiciel d'acquisition du compteur de particules « tourne » bien sur son PC mais ne veut rien savoir sur celui de la plateforme. Il va falloir redescendre tout l'équipement informatique pour régler cela au laboratoire. L'ingénieur informatique s'empare de la tour de l'ordinateur, l'installation est différée. Nous quittons les lieux alors que l'orage se précise. Dehors, des ouvriers réalisent de nouveaux aménagements en vue de l'exploitation touristique du Pic-du-Midi. Deux mondes se croisent ici sans toujours bien se comprendre. Ce soir-là, je redescends par le téléphérique avec un peu de vague à l'âme comme ces scientifiques avec qui j'étais, mais avec le sentiment d'avoir assisté à quelque chose que j'imaginais difficilement, cette sorte d'institution d'un dispositif sensible par laquelle, avec tous les problèmes d'échelle de mesure et de convention que cela implique, quelque chose comme une *agency* de la Terre pouvait être appréhendée, les scientifiques étant eux-mêmes insérés dedans et partie prenante, comme dans un rituel. *Agency* captée et distribuée dans un réseau sociotechnique complexe d'*obtenues* (bien plus que de *données*). Mais ma plus grande surprise a été de constater que les chercheurs avec qui j'étais, à qui cette panne instrumentale était infligée, ne s'étaient impatientés à aucun moment, intégrant cet événement précisément parce que leur travail scientifique consistait à intégrer les nombreux aléas que provoquait le compagnonnage avec la Terre. Il y avait là une patience du sensible.

2.3.2 Appareillage et concrescence

« Spoutnik a crée un nouvel environnement à la planète. Pour la première fois le monde naturel fut enveloppé dans un contenant produit par l'Homme. Avec cette entrée de la Terre dans ce nouvel artefact, ce fut la fin de la Nature et la Naissance de l'écologie. La pensée écologique devint inévitable à partir du moment où la planète acquit le statut d'un produit fabriqué.[6] » La thèse de Marshall McLuhan selon laquelle la Terre serait devenue « programmable » est une exagération du fait, bien réel, que notre compréhension des processus environnementaux est maintenant liée aux technologies de communication, aux appareillages de détection, télédétection et surveillance.[7]

6. Marshall McLuhan, « At the moment of Sputnik the planet became a global thither in winch there are no spectators but only actors », *Journal of Communication*, vol. 24, n°1, 1974, p. 49 [nous traduisons].

7. Pour le rôle des satellites dans ce « monitoring », voir Sebastian Vincent Grevsmühl [2014], *La terre vue d'en haut. L'invention de l'environnement global*, op. cit.

La « programmabilité » de la Terre produit avant tout des dispositifs instrumentaux en vue de « créer de nouveaux environnements non pas nécessairement comme des extensions de l'humain, mais comme de nouvelles configurations ou "techno-géographies" qui prennent concrétion dans des technologies, des gens, des pratiques et des entités non humaines.[8] » Dans sa remarquable enquête intitulée *Program Earth*, la sociologue Jennifer Gabrys s'intéresse à tous les capteurs (*sensors*) chargés de convertir des stimuli chimiques et mécaniques en signaux analogiques ou numériques exprimés ensuite dans des formats et des unités mesurables pour l'agrégation de données environnementales. Cette concrescence, selon la terminologie de Whitehead[9] et Simondon[10], signifie que les environnements de l'enquête ne sont pas des arrière-plans fixes sur lesquels seraient implantés des dispositifs de sensibilité environnementale, mais qu'il y a un devenir environnemental (*becoming environmental*) au travers des technologies de capteurs, lesquelles « sédimentent » en elles des conditions environnementales précises pour créer des entités accordées à la mesure et au monitoring. Au lieu de verser dans une phénoménologie de la sensation, Gabrys montre comment la perception-détection (*sensing*) relève de « formations distribuées et de conjonctions d'expériences entre des sujets sensibles humains et non-humains, dans et à travers les environnements. La sensibilité (*sensing*) est à cet égard entendue comme un processus multiforme de participation, d'individuation et de concrescence.[11] » « Aussi, les capteurs pourraient également être compris pas seulement en tant que détectant des phénomènes externes notables, mais en tant que contribuant à des processus inventifs qui permettent d'interpréter des sensations possibles, et d'articuler changements environnementaux et sujets de préoccupation (*matters of concern*).[12] » Gabrys décrit notamment une portion « témoin » de la forêt de San Bernardino, James Reserve, en Californie, qui est le terrain d'expérimentations menées depuis 1966, notamment par le *Center for Embedded Networked Sensing* (CENS) dont les réseaux de capteurs intégrés couvrent un large éventail de domaines de l'écologie et de la gestion environnementale.[13] Les technologies de capteurs « expérimentent » le monde à leur façon et procurent de nouvelles aptitudes perceptives.

8. Jennifer Gabrys, *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, University of Minnesota Press, coll. « Electronic mediations », vol. 49, Minneapolis, 2016 [nous traduisons].

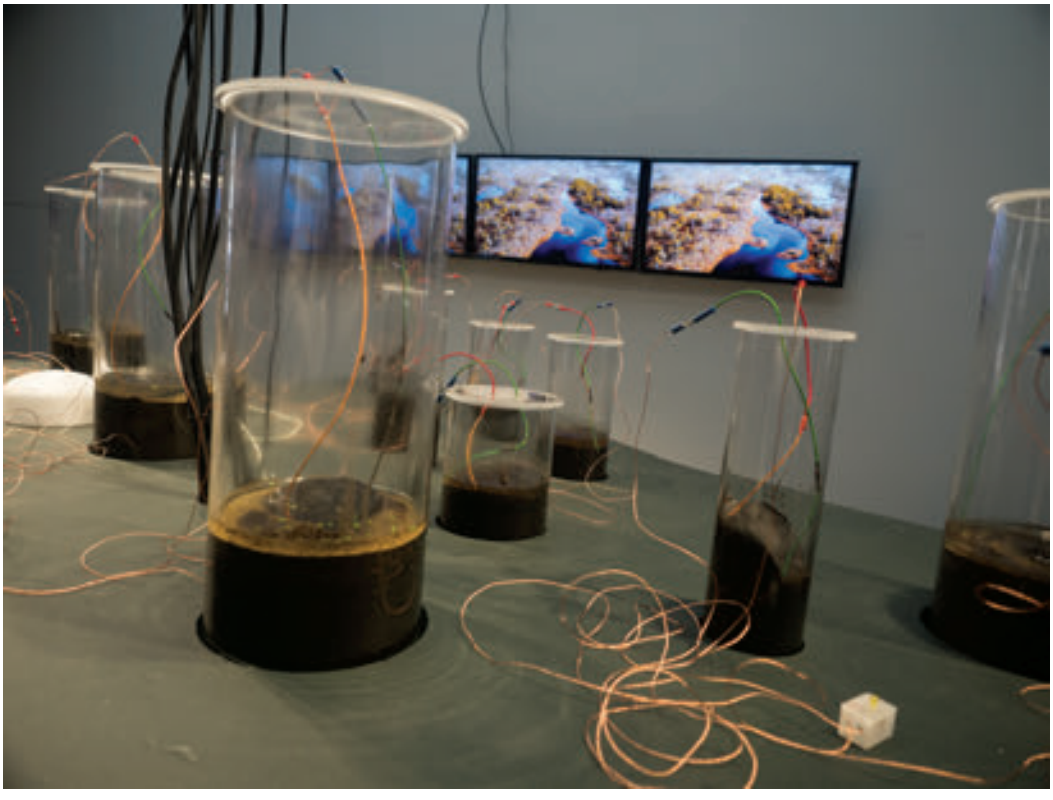
9. Concrescence est formé sur le verbe latin *concrescere*, croître ensemble.

10. Cf. Alfred North Whitehead, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, traduit par Daniel Charles, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1995 ; Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, coll. « Philosophie », Paris, 2012.

11. Jennifer Gabrys, *op. cit.*, p. 22-23 [nous traduisons].

12. *Idem*, p. 32 [nous traduisons].

13. Cf. Patrick Blandin, *De la protection de la nature au pilotage de la biodiversité*, Quae, coll. « Sciences en questions », Versailles, 2009.



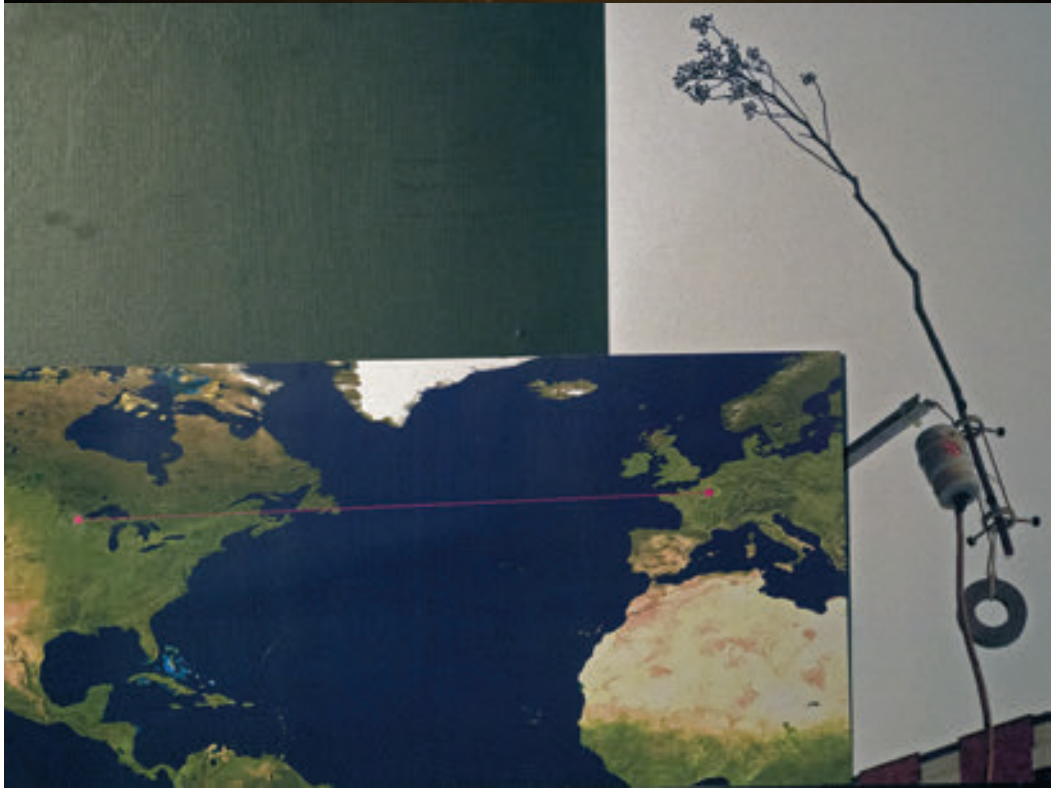
76 • Installation *Biotricity*, par Rasa Smite & Raitis Smits, 2018 [Swamp Pavilion, Venise].

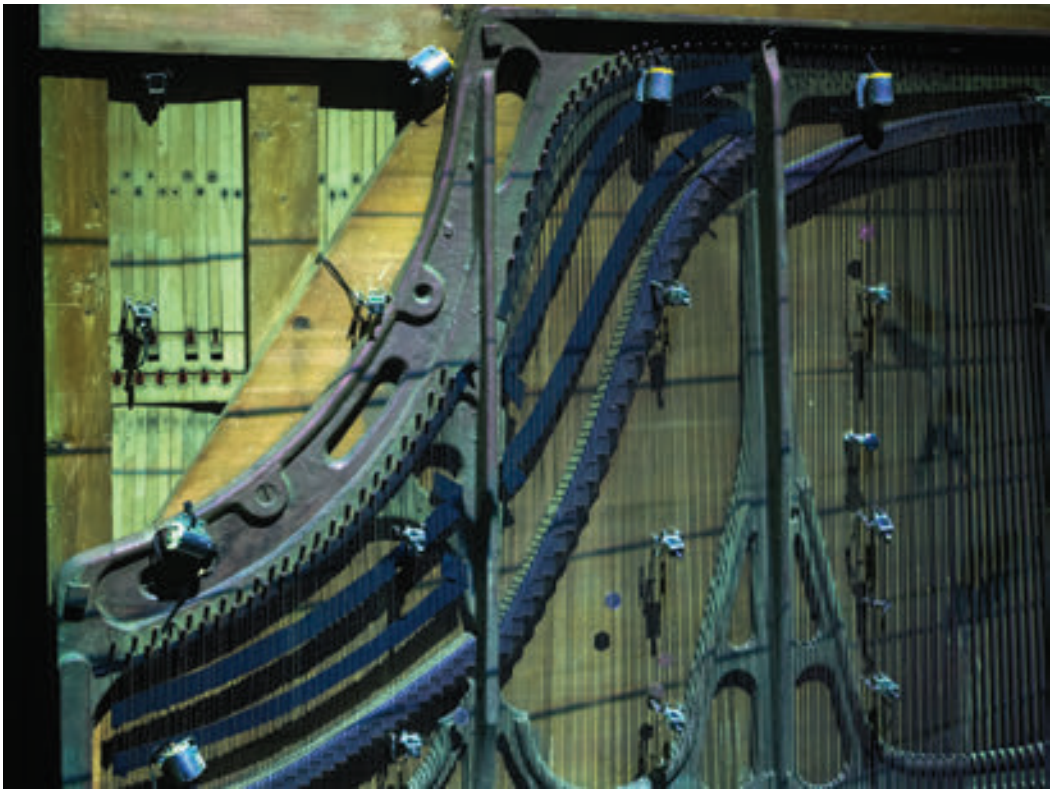
Les réseaux de capteurs invitent à une approche « processuelle » des environnements qui trouvent une concrétisation dans des recueils de données, de sorte que l'empirie de l'enquête environnementale est indissociable de pratiques sélectives d'observations et d'interrelations entre elles. « La sensibilité au-delà du sujet humain peut s'opérer au travers d'agentivités plus qu'humaines qui se déploient dans des environnements. Mais si nous prenons au sérieux les provocations de Whitehead, le milieu n'est pas simplement un site où convergent des manières de sentir (*sensing*). Bien au-delà, c'est un processus transformateur et immanent où les modes, les capacités et les distributions des sens prennent concrescence à travers les expériences de plusieurs sujets.[14] » Voilà une autre façon de sortir de son bois que celle de Thoreau !

C'est ainsi qu'il faut entendre une « zone critique » (*critical zone*). Une zone critique est une portion de territoire entièrement appareillée pour étudier la complexité des interactions bio-physico-chimiques dans un programme d'observatoire hommes-milieux. C'est une opération forte de reterritorialisation, qui prend en charge le maillage des

14. Jennifer Gabrys, *op. cit.*, p. 52 [nous traduisons].

77 • David Bowen, *Tele-present wind*, 2011 [installation de 42 tiges végétales avec transmetteurs de mouvement en relation avec un capteur de vent distant].





78 • Kathy Hinde, *Piano Migration*, 2010.

hybridations locales. Une zone critique est d'une certaine façon un territoire cyborg, mais c'est aussi, en termes de sensibilité, une enquête sur la rétroaction des êtres-au-monde, sur leur puissance d'agir réciproque, en considérant que ces agentivités sont « géo-traçantes » et nous rappellent ce faisant « le sens ancien de la géographie, de la géologie, de la géomorphologie, c'est-à-dire l'écriture, l'inscription, la graphie, le parcours et l'inventaire d'un territoire. Personne ne peut appartenir à un sol sans cette activité de pistage de l'espace, de parcours des lopins et de traçage de lignes, tous ces mots grecs – *nomos*, *graphos*, *morphos*, *logos* – de la même *Gè*, *Géo* ou *Gaïa*.[15] » Certains scientifiques reprenant l'hypothèse Gaïa de Lovelock considèrent que la zone critique s'étend aujourd'hui à toute la planète, puisque « l'humanité se rassemble sur une fine pellicule de la planète qui va des sols à la basse atmosphère et inclut tout le vivant » et que cette fine pellicule de minéraux, de gaz et d'eau qui abrite l'ensemble des réactions physico-chimiques dont nous dépendons, pellicule que nous connaissons encore si peu dans ces termes inter- et trans-disciplinaires, est aussi « hautement géopolitique et place

15. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2015, Paris, p. 353.

79 • Robert Smithson, *Dead Tree*, 1969 [réactivation en 2015, Venise].

cette interface au cœur des relations nouvelles entre l'homme et la nature.[16] »

L'enjeu de la zone critique est donc de redessiner des limites territoriales – y compris les *planetary boundaries* de Rockström et Steffen, selon qui nous avons déjà franchi quatre des neuf seuils possibles, dans les domaines du climat, de la biodiversité, du cycle de l'azote et de l'usage des sols), lesquelles nous vaccinent définitivement de l'image naïve du « pilotage du vaisseau spatial Terre ». Au travers de l'appareillage sensible de la zone critique – pour paraphraser le précepte newtonien selon lequel la Lune tombe à chaque instant sur la Terre –, c'est le *monde* qui tombe à chaque instant sur le lieu. C'est d'ailleurs le sens du titre de ce recueil de textes dirigé par Émilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, qui retourne la formule de l'épistémologue Koyré, « du monde clos à l'univers infini », par laquelle il caractérisait le moment singulier de la triple révolution copernicienne, galiléenne et newtonienne.[17] Redescendus sur Terre, il nous appartient maintenant de nous ouvrir au monde et de suivre ou d'inventer, pour employer le lan-

16. Jérôme Gaillardet et Nicolas Arnaud, « Une zone si critique », journal *Libération*, 30 juin 2016.

17. Cf. Émilie Hache [2014], *De l'univers clos au monde infini*, op. cit.

gage d'Augustin Berque, les « médiances » entre l'humain et son milieu, et cela ne se limite pas aux écosystèmes, puisque nous avons un « monde » élargi à l'écoumène, qui est « éco-techno-symbolique ».[18]

2.3.3 Le devenir capteur

L'anthropologue Sophie Houdart relate un épisode survenu lors de son enquête au long cours dans la région sinistrée de Fukushima, l'emballement soudain du compteur Geiger alors qu'elle conduit sur l'une des routes de la zone interdite, irruption sonore de l'espace catastrophique dans une rase campagne « silencieuse ».[19] Le capteur ouvre un champ d'appréhension qui, loin de se résoudre dans l'attestation d'une mesure est plutôt un « indice de coexistence » – la coprésence des radioéléments et de l'enquêtrice – qui fait varier brusquement la « tonalité affective » de l'environnement : « Soudainement dépourvu de liants par le comportement stochastique des radionucléides, le territoire de Fukushima impose ainsi à celui qui s'en préoccupe de changer de répertoire sensible et de se mettre au diapason de ce qui dorénavant l'habite.[20] » Cet enchâssement du « sens de l'importance » dans l'expérience, selon Whitehead inscrit dans toute activité vitale[21], est ici intensifié pour l'enquêteur instrumenté, partagé entre la « suspension d'intelligibilité » de la situation troublée et « l'appât » que constitue pour la spéculation l'extension des « valorimètres » de l'expérience d'un territoire. « L'importance est donnée. Elle appartient à tout être dans la mesure où il incarne une perspective singulière sur l'univers, qu'il exprime, dans chacune de ses parties, les dimensions cosmiques dont il hérite. Les manières de sentir, de se relier, de prendre, ainsi que l'importance que ces manières revêtent, sont constitutives de la nature elle-même. Il n'y a pas d'un côté des qualités primaires et de l'autre des qualités secondes, mais des articulations spécifiques qui se font pour chaque existence dans l'affirmation de ce qui importe ici et maintenant. Mais si l'importance est partout, il nous incombe cependant de l'intensifier, de lui donner toutes les dimensions qu'elle requiert. En un mot, d'instaurer sa valeur.[22] »

Dans l'exposition *Hyperobjects* organisée à Marfa, Texas (Timothy Morton et Laura Copelin commissaires), l'artiste Sissel Marie Tonn présente *Intimate Earthquake Archive* (2016) : les visiteurs endossant l'un de ses gilets peuvent ressentir des vibrations interpré-

18. Cf. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2016.

19. Sophie Houdart, « Les répertoires subtils d'un terrain contaminé », *Techniques & Culture*, vol. 68, n°2, 2017, p. 88-103.

20. *Idem*, p. 103.

21. Alfred North Whitehead, *Modes de pensée*, traduit par Henri Vaillant, Vrin, coll. « Analyse et philosophie », Paris, 2004, p. 32.

22. Didier Debaise, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Les Presses du réel, coll. « Intercessions », Dijon, 2015, p. 142.

tant des données sismiques. Les jeux de données utilisés proviennent des plus puissants séismes artificiels causés par des forages gaziers dans la région de Groningen (Pays-Bas), mais les gilets peuvent tout aussi bien être connectés aux données sismiques du *fracking* en Arkansas. Jeu du hasard au rythme de l'évolution du visiteur dans une cartographie sensible invisible, *Intimate Earthquake Archive* produit par composition d'infrason des tressaillements qui connectent le corps humain et la géologie tourmentée de l'Anthropocène.

Becoming Sensor (« devenir capteur ») de l'anthropologue Natasha Myers en collaboration avec le danseur et réalisateur Ayelen Liberona, est une série d'écoutes kinesthésiques d'une forêt de chênes fondées sur l'application de scripts précis[23] définis au préalable pour le micro ou la caméra. L'effet de « devenir autre » rappelle sensiblement le protocole utilisé dans le film *Swamp* de Robert Smithson et Nancy Holt (1971) où Nancy filme, œil rivé à la caméra mais aveugle à l'environnement immédiat, et se déplace dans un marais sur les seules consignes orales de Robert. Le marais lui-même devient acteur métamorphique de la composition plastique chez le duo d'artistes Rasa Smite & Raitis Smits qui dans ses expérimentations de « bio-tricité » dans les marais de Boston, les tourbières de Lettonie ou bien la lagune de Venise utilise la technologie MFC (Microbial Fuel Cell : piles bactériennes) pour créer un environnement sonore et des transmissions radio connectant les visiteurs de la galerie d'exposition aux invisibles du marais (**fig. 76**).

Ces « cosmotechniques »[24] sont courantes en art contemporain, lorsqu'il s'agit par exemple d'animer en temps réel dans une galerie parisienne un champ d'ombelles au rythme du vent qui souffle au Minnesota (David Bowen, *Tele-present wind*, 2011, **fig. 77**), ou de faire sonner automatiquement un gong qui interprète la « Liste rouge » des espèces en voie de disparition dans un rythme étrange et percutant en temps réel (Julian Oliver & Crystelle Vũ, *Extinction Gong*, 2017), ou encore de faire sonner les cordes d'un piano à la façon de John Cage en fonction des trajectoires de vol d'oiseaux migratoires (Kathy Hinde, *Piano Migration*, 2010, **fig. 78**). Olga Kisseleva ressuscite par un monument en partie génétique l'orme patrimonial de Biscarosse, mort de la graphiose (*Bio-présence*, 2015), tandis que Brandon Ballengée restitue par un dispositif de capteur-transmetteur le son de la mort lente des cellules d'un arbre abattu (*Arbre mourant*, Domaine de

23. Natasha Myers, « Protocols for an Ungrid-able Ecology: Kinesthetic Attunements for a More-than-Natural History of a Black Oak Savannah », *in* Ted Hiebert [éd], *Naturally Postnatural*, Noxious Sector Press, Victoria, 2017, 105-125.

24. Des « cosmotechniques », c'est-à-dire des unifications entre des ordres cosmiques et moraux au travers d'activités techniques. Cf. Yuk Hui, « On Cosmotechnics: For a Renewed Relation between Technology and Nature in the Anthropocene », *Techné: Research in Philosophy and Technology*, vol. 21, n°2, 2017, p. 319-341.

80 • Les pigeons équipés d'une caméra par Julius Neubronner, 1903.

Chamarande, 2012). Cette proposition étant bien sûr un hommage non dissimulé à l'installation *Dead Tree* de Robert Smithson (1969) qu'Okwui Enwezor a fait réactiver en 2015 à l'occasion de la Biennale de Venise (**fig. 79**), une œuvre d'ailleurs étonnamment plus actuelle pour les visiteurs que ne l'étaient les déplacements arthritiques des arbres en pots voisins de Céleste Boursier-Mougenot (*TransHumUs*, Venise, 2015) : là, l'invocation des phéromones des pins sylvestres comme impulsion de la mise en mouvement ne mobilise hélas aucune empathie trans-espèce, comme lorsque Kant affirme que nous nous sentons frustrés si nous démasquons le subterfuge du joueur de flute imitant dans les fourrés le chant du rossignol.[25]

Les pigeons de Beatriz da Costa (*PigeonBlog*, 2006) ont en revanche peu à voir avec l'agrément esthétique de la pastorale bourgeoise kantienne. Ces oiseaux ordinairement liminaires[26] sont ici munis de capteurs mesurant la qualité de l'air. Beatriz da Costa s'est inspirée des pigeons-espions équipés d'une caméra aux fins d'observation aérienne, utilisés au début du XX^{e} siècle (**fig. 80**). L'hybridation est à présent plus complexe, au sens où les animaux sont aussi tracés par GPS et connectés à Internet où les cartes des contaminants de l'air peuvent être consultées par les citoyens de San Jose (Californie). Le motif de col-

25. Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1993, § 42, p. 134 : « Est-il chose plus goûtée des poètes que le chant beau et enchanteur du rossignol dans un buisson solitaire par un calme soir d'été sous la douce lumière de la lune ? Il est toutefois des exemples où aucun chanteur de ce genre ne pouvant se trouver, quelque hôte malicieux a trompé, à leur très grande satisfaction d'ailleurs, ses invités venus chez lui jouir de l'air de la campagne, en cachant dans un buisson un jeune espiègle sachant parfaitement imiter [avec un roseau ou un jonc dans la bouche] ce chant d'après nature. Mais dès que l'on est convaincu qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte d'entendre longtemps ce chant tenu auparavant pour si attrayant. »

26. Kymlicka et Donaldson distinguent trois catégories d'animaux : domestiques, sauvages et liminaires, déterminant trois modèles de vivre ensemble. Les derniers, ceux qui vivent au milieu de nous sans être domestiqués, mulots, écureuils, rats, pigeons, cigognes… auraient droit au statut de résidents ; les seconds, auraient droits à la tranquillité, si nous protégeons leur cadre de vie, sur lequel ils exercent leur souveraineté ; les premiers, enfin, seraient protégés par la citoyenneté. Cf. Sue Donaldson et Will Kymlicka, *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

laboration inter-espèce est clairement tactique et guerrier. « Avec ces pigeons voyageurs servant de "reporters" des taux actuels de pollution atmosphérique, *PigeonBlog* a tenté de produire un spectacle suffisamment provocateur pour solliciter chez les gens l'imagination et l'intérêt pour des actions concrètes de renversement de cette situation.[27] » Nous touchons alors au potentiel cosmologique de l'empirisme instrumenté : sentir la donnée est un processus d'élaboration de cette donnée en expérience intensifiée, au sens où elle repose sur l'attention – accordée ou sollicitée – à des processus d'être et de devenir d'entités vivantes en concrescence. « Nous sommes dans le monde et le monde est en nous.[28] »

2.4 UN RÉALISME AMBULATOIRE

2. 4. 1 La patience des traductions

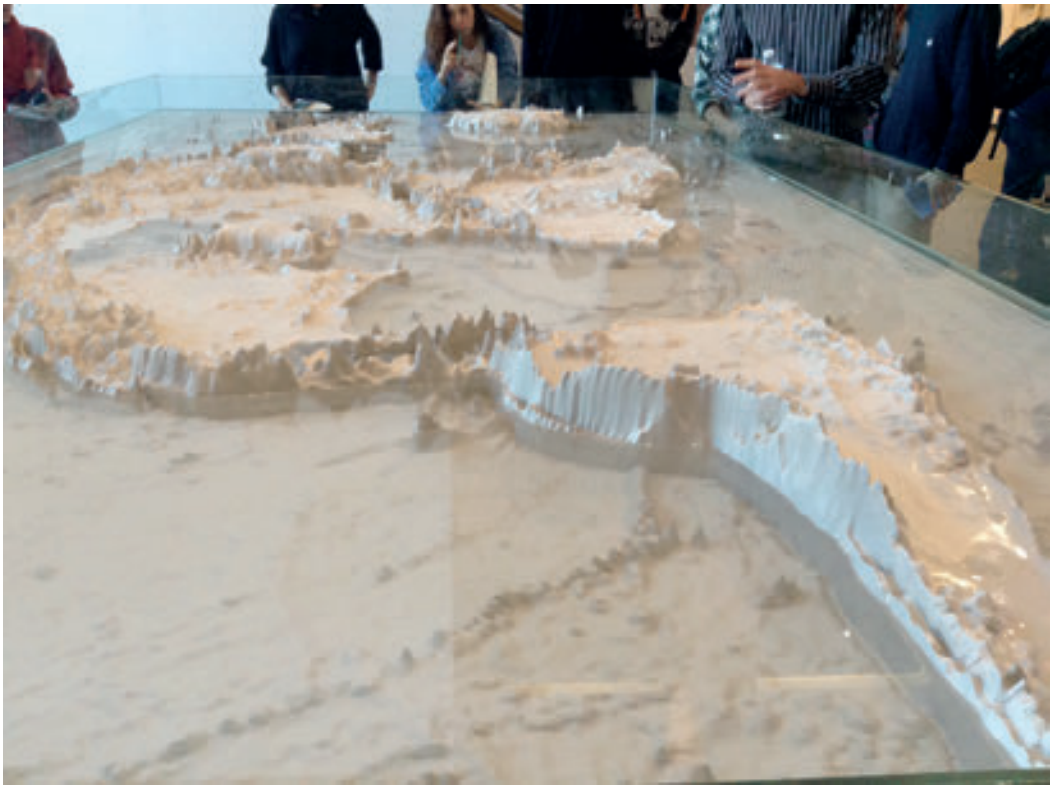
L'enquête est un processus de traduction. Le trouble de la situation est élucidé par le suivi de connexions hétérogènes, de réseaux qui mettent en association des entités diverses, de sorte que ce dont il est question, l'objet de l'enquête, doit en passer par de multiples altérations d'identité pour être ce qu'il est. Le réalisme de l'enquête, son épreuve de vérité, n'a donc rien à voir avec l'*Adaequatio rei et intellectus*, avec une relation de translation et de ressemblance entre des pensées et des choses. C'est, pour paraphraser William James, par « déplacement à travers des expériences intermédiaires » que procède l'enquête, de façon « ambulatoire » et non « saltatoire ».[1] Souvenons-nous de l'exemple du géologue donné par Dewey. Sur le seul « matériel de l'expérience », il décrit des événements qui se sont déroulés il y a des millions d'années. « En visitant un muséum d'histoire naturelle, on aperçoit un rocher massif et, en lisant un cartel, on découvre qu'il provient d'un arbre qui a poussé, affirme-t-on, il y a cinq millions d'années. Le géologue n'a pas sauté de ce qu'il peut voir et toucher à certains événements des âges reculés ; il a réuni cette chose observée avec beaucoup d'autres, de toutes sortes, trouvées partout dans le monde. Les résultats de ses comparaisons ont ensuite été mis en relation avec d'autres expériences, par exemple celles des astronomes. Il traduit, c'est-à-dire passe des coexistences observées aux séquences non observées, inférées. Enfin, il date son objet, le plaçant dans un ordre d'événements. Par le même type de méthode, il prédit qu'à certains endroits, certaines choses non encore expérimentées seront observées, et il s'efforcera ensuite de les faire advenir dans le champ de l'expérience. (…) Ces lieux communs prouvent que l'expérience est aussi bien *de* la

27. Beatriz da Costa, « Reaching the Limit When Art Becomes Science », *in* Beatriz da Costa et Kavita Philip [éd.], *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*, MIT Press, coll. « Leonardo », Cambridge, 2008, p. 402 [nous traduisons].

28. Alfred North Whitehead [2004], *Modes de pensée*, op. cit., p. 183.

---

1. Cf. William James, *La signification de la vérité*, Éditions Antipodes, Lausanne, 1998, p. 102.



81 • Adam Lowe, *Terra Forming*, 2014 [Les Abattoirs, Toulouse].

nature que *dans* la nature. Ce n'est pas l'expérience qui est expérimentée, mais la nature des pierres, des plantes, des animaux, des maladies, la santé, la température, l'électricité et ainsi de suite. Les choses qui interagissent à certains égards *sont* l'expérience ; elles sont ce qui est expérimenté. Reliées à certains autres égards à un autre objet naturel, l'organisme humain, elles sont aussi bien *comment* les choses sont expérimentées. L'expérience se plonge donc dans la nature, elle a de la profondeur. Elle a également une étendue et une extension indéfiniment élastique. Elle s'étire. Cette extension constitue l'inférence.[2] »

Le géologue peut évoquer des époques qui précèdent de loin la nôtre, il ne parle jamais que de notre monde actuel, où il passe de signes en traces, de connexions en agencements, tous ces intermédiaires étant là, dans l'expérience, ce par quoi son cheminement et son récit passent. On trouvera toujours quelqu'un, un créationniste par exemple, pour nier que ces époques lointaines d'avant l'homme aient existé : pour rétablir la vérité, le géologue ne va pas s'abstraire des connexions, comme le fait justement son contradicteur, mais au contraire les rebrousser et raconter l'extension des associations entre les entités. Le géologue traduit, il ne fait pas de brusque translation. C'est ainsi que l'enquête évite les faux problèmes.

82 • Première carte de la lithosphère par Willem Goeree, *Voor-Bereidselen Tot de Bybelsche Wysheid Gebruik der Heilige*, Amsterdam, 1690.

Cette notion de traduction a particulièrement été thématisée par Bruno Latour et, avant lui, par Michel Serres. La théorie de l'acteur-réseau (*actor-network theory*, *ANT*), aussi appelée sociologie de la traduction[3] a été développée par John Law, Michel Callon, Bruno Latour et Madeleine Akrich à l'occasion de l'analyse de la production des faits scientifiques ou techniques. Faisant l'économie d'une « explication sociale » de ces faits et privilégiant la pratique des acteurs, cette théorie consiste à suivre les diverses *inscriptions* que les agents et les artefacts produisent, à observer les *collectifs* qui se constituent autour d'une question ou d'un objet, à inventorier l'ensemble des relations et *médiations* qui font tenir ensemble les énoncés et le monde. Avec l'acteur-réseau, tout se trouve être d'égale importance pour l'analyse, qu'il s'agisse des facteurs organisationnels, cognitifs, discursifs ou, plus généralement, des entités « non-humaines » qui entrent dans la composition des collectifs. L'enjeu devient celui du relevé des *traductions* dont les chaînes constituent l'élaboration du fait scientifique ou technique. Le questionnement pourrait se résumer de la façon suivante : comment ça se passe lorsqu'un scientifique dit qu'il voit quelque chose, qu'il atteste un phénomène, par le truchement de quelles médiations cela va-t-il passer, et quels régimes d'inscription nous faudra-t-il suivre pour décrire cela ? Nous l'avons signalé plus haut, dès qu'on s'intéresse à la « science en action »[4], comme Latour l'a fait par exemple, ce qu'on

2. John Dewey, *Experience and Nature* [1ère éd. 1925], Georges Allen & Unwin, Londres, 1929, p. 4 [nous traduisons].

3. Cf. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Presse des Mines, coll. « Sciences sociales », Paris, 2006.

4. Cf. Bruno Latour, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, traduit par Michel Biezunski, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1995.

note, c'est une cascade d'inscriptions : les images deviennent des formes géométriques, des diagrammes, des histogrammes, des chiffres, des colonnes, des équations, en résumé un ensemble d'inscriptions et de traductions de l'une à l'autre. La traduction, c'est un emboitement des associations hétérogènes nécessaires au suivi des réseaux de pratiques scientifique ou technique. La traduction est transformation, cela s'oppose au transfert sans altération, à la translation pure et simple, qui est une illusion très souvent provoquée par notre régime de représentation et par notre aisance à sauter tout de suite au résultat.

L'air de rien, cette notion bouscule un peu les façons de voir et va à rebours d'une épistémologie classique qui fait une partition stricte entre le monde « réel » et le monde des énoncés qui se réfèrent aux choses. Dans une sociologie de la traduction, les références ne sont pas extérieures aux énoncés : elles circulent avec les inscriptions, à l'intérieur d'un réseau. Le réseau devient le dépositaire de l'ontologie. C'est le réseau qu'on mobilise pour agir sur les états du monde, d'où la notion d'acteur-réseau. Autre conséquence, les data, les données, cela n'existe pas : comme le disait déjà John Dewey[5], il n'y a pas de données, il n'y a que des obtenues (par le réseau et ses agents).

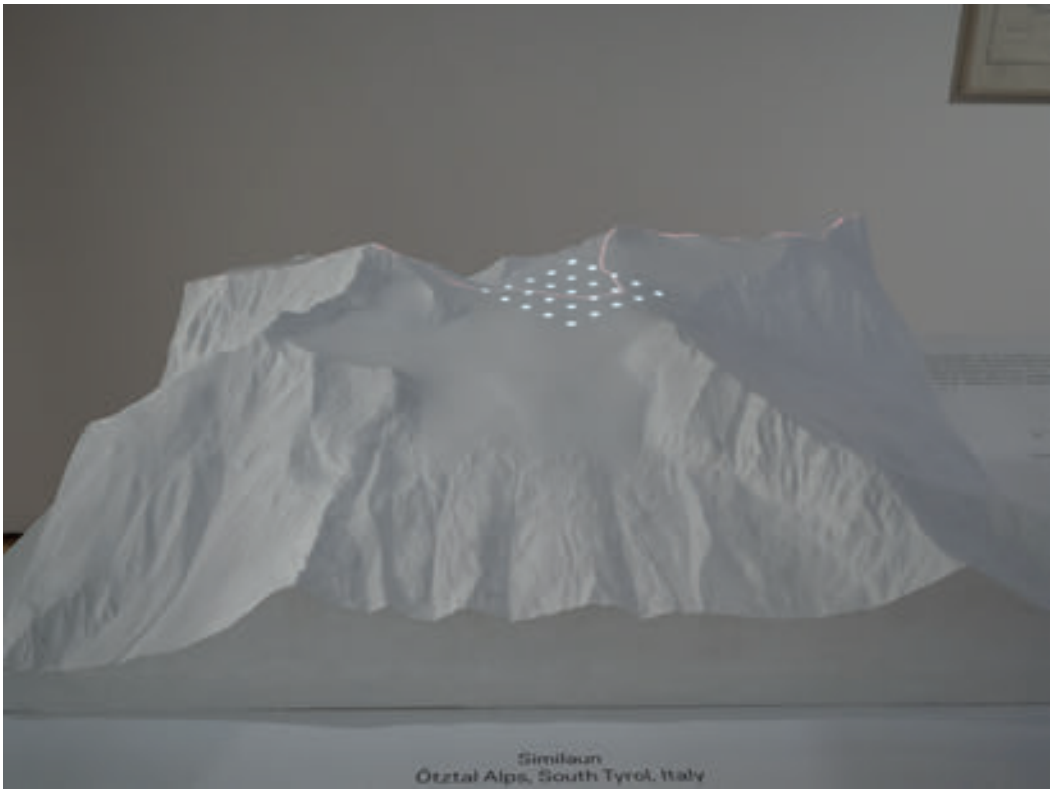
2. 4. 2 Décentrer la représentation

Soumise à l'enjeu de représentation, l'enquête artistique peut être décrite à son tour comme étant une pragmatique de la traduction, même si les cadres épistémologiques en sont parfois bricolés, et souvent braconnés, pour reprendre l'image de Michel de Certeau.[6] Prenons par exemple le travail d'Adam Lowe (artiste fondateur de Factum Arte) et Jerry Brotton (historien spécialiste de l'interaction entre Orient et Occident à la Renaissance) autour de nouvelles projections cartographiques tridimensionnelles qui tiennent autant de la sculpture contemporaine que de la machinerie exacte sur les rapports entre topographie et bathymétrie (**fig. 81**). Le projet *Terra Forming* (Terra-formation) se présente comme une carte en relief de la lithosphère qui répond à l'avènement de l'Anthropocène. Tout en s'appuyant sur d'autres modélisations (**fig. 82**) et en menant une généalogie de la projection – azimutale, conique ou cylindrique[7] – comme moyen d'interagir avec la Terre de différents points de vue, cette œuvre propose une *présentation* (et non une *représentation*) « terre-centrique », une projection qui soit exprimée du point de vue de la Terre comme sujet agissant et non plus comme objet de connaissance, d'où cet aspect sculptural, scénique et dynamique – notamment un axe

5. Cf. John Dewey, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, traduit par Patrick Savidan, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 2014, p. 194

6. Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1990.

7. Cf. Jerry Brotton, *Une histoire du monde en 12 cartes*, traduit par Séverine Weiss, Flammarion, Paris, 2013.



83 • *Italian Limes*, par le collectif Folder, 2016..

vertical de l'écorce terrestre dramatisé par un facteur 100 – d'un monde devenu inquiétant, étranger. Fabriquée en trois dimensions dans un bloc de plâtre avec une fraiseuse à commande numérique, cette carte du monde est hydrophile, son bassin se remplissant progressivement d'eau. La pièce proposée n'est qu'une maquette d'un projet se voulant monumental (non réalisé à ce jour). « Bien qu'il s'agisse d'une carte mathématiquement exacte en termes de données topographiques et bathymétriques, ses objectifs ne sont pas bornés aux règles qui régissent la recherche scientifique et l'analyse statistique. Il s'agit d'une proposition viscérale et poétique qui vise à provoquer une réaction sublime dans laquelle les questions et les réactions [du public] "se développent" et façonnent physiquement et émotionnellement notre perception du monde. Ce sera dynamique. Comme l'eau recouvre lentement la surface lors de la simulation de la grande inondation, il est à espérer qu'elle suggérera de nombreuses applications et provoquera une vague de conversations et d'idées.[8] »

8. Adam Lowe et Jerry Brotton, « Re-visioning the World: Mapping the Lithosphere », *in* Simon Schaffer, John Tresch et Pasquale Gagliardi [éd.], *Aesthetics of Universal Knowledge*, Springer, Cham, 2017, p. 63 [nous traduisons].

Italian Limes (**fig. 83**) est pour sa part un projet de recherche du collectif Folder doublé d'une installation interactive qui a pour objet la cartographie de la frontière « mouvante » des Alpes. Le dispositif, conçu initialement pour l'exposition *Fundamentals*, lors de la 14e Biennale d'architecture de Venise, sous l'égide de Rem Koolhaas, était présenté en 2016 dans l'exposition *Reset Modernity!* proposée par Bruno Latour au ZKM de Karlsruhe. L'ambition est de présenter d'une façon singulière les effets du réchauffement climatique sur la cryosphère alpine (le rétrécissement et la disparition des glaciers) et sur les réservoirs d'eau en montagne et leurs bassins versants. On relève 50 % de diminution de couverture spatiale des glaciers alpins depuis 1850, le taux de rétrécissement ayant triplé entre 1970 et 2000.[9] Les déplacements morphologiques induits par ces phénomènes climatiques, de façon vraisemblablement irréversible, ont une conséquence directe sur l'acception géographique des frontières nationales de l'Italie, de l'Autriche, de la Suisse et de la France, qui dans les Alpes ont pris le système des lacs de haute montagne et des bassins versants pour référent. Évidemment, la mise en évidence de ces réactions complexes écosystèmes/nations procède d'une instrumentation spécifique et de normes de représentation offrant un cadre de référence commun à la Nature et aux nations. Une grande partie de la frontière terrestre italienne fixée en 1947 repose sur le massif des Alpes, suivant la ligne « naturelle » des bassins versants. En terrain stable, la frontière se matérialise par des bornes en pierre et des plaques de métal, au nombre de 8043. Bien sûr, dans les neiges éternelles et sur les glaciers cette matérialisation est impossible. La science de la mesure des frontières nationales a quant à elle évolué, des enquêtes photogrammétriques aux coordonnées numériques GPS en passant par les réseaux trigonométriques. En 2006, l'Autriche et l'Italie se sont accordées sur la notion de « frontière mouvante » et la même chose a été actée avec la Suisse au travers d'une loi votée en 2009 par le Parlement italien. Des campagnes de l'Institut géographique militaire italien ont été initiées en 2008 afin de mesurer l'écart par rapport aux frontières antérieurement admises.

Les capteurs qu'utilise le dispositif *Italian Limes* ont été installés sur une portion de frontière à 3300 mètres d'altitude, au pied du mont Similaun, où un glacier disparaît, le Graffermer. À cet endroit, le déplacement se comptabilise en plusieurs centaines de mètres. Il y a 26 appareils installés qui sont autonomes en énergie et transmettent leurs données – altitude et coordonnées – toutes les deux heures, en open source par un canal de communication GPRS/GSM. Dans la salle d'exposition, un module Arduino contrôle un pantographe qui dessine automatiquement sur de grands fonds de carte le dessin de la frontière actualisé. Les données sont quotidiennement actualisées. On peut considérer que le pantographe dessine en temps réel « la vie mouvante » du glacier. Ce projet réfère aussi à la question identitaire du retour des frontières qui anime l'Europe

9. Cf. Folder, « Italian Limes », *Migrant Journal*, n°1, 2016, p. 20-27.

84 • *Museum of Oil*, par le collectif Territorial Agency, 2016.

85 • *Cartogenèse du territoire de Belval*, animation vidéo d'Alexandra Arènes, 2016.

face à la crise des réfugiés. Les frontières, leurs tracés, reviennent d'une période d'effacement et d'invisibilité par le marché commun européen, d'où l'enjeu de rendre plus complexe leur prétention à la réification dans notre contexte de psychose internationale. C'est un des principes apparemment les plus « naturels » à la Modernité, celui de la projection cartographique, qui est ici interrogé. Cette carte est un bon exemple du travail de traduction, et non de translation, et de son économie critique qui nous permet de réévaluer notre ontologie, à savoir ici la partition nature/politique, territoire/sol.

Dans le même ordre de refus de la translation, le collectif Territorial Agency, composé de John Palmesino et Ann-Sofi Rönnskog, a récemment produit un *Museum of Oil*, lui aussi exposé au ZKM de Karlsruhe en 2016 (**fig. 84**). Sur de très grands panneaux inclinés est reproduite l'image satellite retravaillée de zones d'exploitation/extraction du pétrole, tel que le Texas (*fracking*) et le delta du fleuve Niger. Ce travail de recherche et d'activisme a pour ambition de placer le pétrole au musée et d'exhiber sa territorialité, son agentivité spatiale, son occupation du territoire. *Museum of Oil* présente ainsi les territoires, les collectifs et les réseaux que l'industrie du pétrole a façonnés. Le territoire est enveloppé dans un concept de terreur (*terrere* en latin signifie épouvanter).[10] La procédure d'enquête de *Territorial Agency* en vue d'une conservation des « œuvres » du

86 • Détournement d'un dispositif scopique classique : une lunette pour examiner les data-visualisations [Pavillon du Brésil, Biennale internationale d'architecture de Venise 2018].1931.

pétrole au musée est une interrogation radicale sur cette terreur qui impose son règne sur le sol. Il s'agit de produire des observations et des représentations de cette emprise, des « *evidences* », c'est-à-dire des preuves à charge. « Un élément fondamental de ce travail est de séparer, de réaffecter soigneusement, de réduire et de redistribuer les éléments matériels et immatériels de l'économie pétrolière qui ont été regroupés et mondialisés. Le Musée nous alerte sur l'impérialisme grandiloquent de la vue d'ensemble, du contrôle et de la modulation : il opère à travers l'analyse des frontières, enquêtant sur les modes par lesquels les barrières sont franchies, renforcées et remodelées. (…) Les vagues

10. « D'un point de vue étymologique, le terme territoire viendrait du latin *territorium*. Mais d'après le Digeste, recueil de jurisprudence civile, élaboré en 533 après J.-C. par Justinien, qui constitue l'un des fondements du droit moderne, le terme a un lien direct avec le *jus terrendi*, le droit de terrifier. Bien qu'il soit, en fait, beaucoup plus raisonnable de rattacher le terme *territorium* à celui de la terre [*terra, -ae*], il est aussi très probable que certains Latins pratiquaient un jeu de mots associant le contrôle d'une terre au pouvoir de la protéger par la menace [*terrere*]. » [Georgia Kourtessi-Philippakis [éd.], *Archéologie du territoire, de l'Egée au Sahara*, Publications de la Sorbonne, coll. « Cahiers archéologiques de Paris », Paris, 2011, p. 7]

87 • Bureau d'Études, *La conquête du Grand Nord*, 2008 [exposition *Reset Modernity!*, ZKM, 2016].

d'intensification des combustibles fossiles, après avoir parcouru les profondeurs de la terre, font montre à présent d'un élan qui fond sur nous de toutes parts. L'Anthropocène est une condition frontalière, délimitant les strates différentielles et démarquant les écoulements et les sédimentations multiples, les accélérations et les désintégrations lentes.[11] »

De même, amenée à réaliser une enquête dans le territoire de Belval, l'architecte Alexandra Arènes a choisi de proposer un contrepied à l'entreprise réductrice de la Modernité face à la complexité du paysage vivant. Enregistrant précisément ce que le paysage pouvait compter de parcours par les « animés » (humains et non-humains), elle choisit de restituer sur la carte du territoire l'assemblage hétérogène des différentes formes de vies qui l'habitent mais également des institutions et législations qui le construisent. Le résultat

11. John Palmesino et Ann-Sofi Rönnskog, « Radical conservation: the Museum of Oil », *in* Bruno Latour [éd.], *Reset Modernity!*, MIT Press, Cambridge, 2016, p. 348 [nous traduisons].

12. Alexandra Arènes, Bruno Latour et Jérôme Gaillardet, « Giving depth to the surface: An exercise in the Gaia-graphy of critical zones », *The Anthropocene Review*, 2018, p. 15 [nous traduisons].

13. Pour un commentaire détaillé, voir Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, Londres, 2009.

88 • Image tirée du film *Alpi*, par Armin Linke, 2011 [courtesy Armin linke].

(**fig. 85**) est troublant et illisible, proposant une codification graphique pour les différents types de mouvement et de paysages multispécifiques, d'autant que nous avons affaire à un chrono-paysage, un espace dont les usages varient au fil de la journée et suivant les saisons. Étendant cette recherche locale à la question de la représentation de la Terre comme « zone critique », Alexandra Arènes relève que les visualisations des scientifiques figent les processus dynamiques internes de feed-back et les jeux d'interfaces qui sont justement l'objet des observations en zone critique. L'enjeu étant, comme à Belval, de ménager un espace de vie à ce qui constitue justement ces dynamiques complexes d'une fine pellicule de sol, Alexandra Arènes propose un retournement, une « anamorphose » terra-centrée qui place les couches vraiment *critiques* pour la vie sur Terre au centre de la carte, au lieu d'être écrasées comme dans la représentation classique : le milieu géochimique du vivant est au centre et la croute terrestre en périphérie. La place est alors disponible pour figurer les processus de la zone critique en adoptant une vue « Gaïa-centrée ». « La projection Gaïa-graphique crée ainsi une représentation alternative des cycles dont le mouvement dessine les membranes à l'intérieur desquelles nous résidons tous.[12] »

2. 4. 3 Retopographier : Armin Linke

À tort ou à raison le *Voyageur contemplant une mer de nuages* (*Der Wanderer* über *dem Nebelmeer*) de Caspar David Friedrich (1818) passe pour le modèle de la peinture romantique de paysage, le personnage représenté de dos (en soi un genre, la *Rückenfigur*) constituant le paysage comme quelque chose de *vu*, étant la source-même de ce qui est vu.[13] Dans le film *Alpi* (2011), l'artiste Armin Linke distille à son tour quelques *Rücken-*

89 • Représentation du canton suisse du Tessin : *Finestre nel territorio,* par Michele Arnaboldi, 2018 [Biennale internationale d'architecture de Venise 2018].

figuren mais le paysage y est comme aplati, notamment lorsqu'on voit un homme en costume traditionnel des Émirats Arabes, qamis et shemagh, jeter un œil dans un shopping-mall à une baie vitrée derrière laquelle on peut voir les pistes enneigées du « Ski resort indoor » de Dubaï. « Le premier plan montre une fenêtre à travers laquelle on voit un paysage, et au deuxième plan arrive un personnage à la Caspar David Friedrich, qui observe le paysage de l'autre côté de la vitre, comme il pourrait regarder un tableau. Cette scène suit immédiatement une autre, tournée au musée de Saint-Moritz, qui expose le célèbre triptyque alpin de Giovanni Segantini, *La Vie – La Nature – La Mort* [**fig. 88**] qui constitue l'une des premières tentatives visuelles de représentation de la vie dans les Alpes et qui a été en partie à l'origine d'*Alpi*. Cette scène prolonge en quelque sorte l'idée de Segantini avec l'Exposition universelle de Paris pour laquelle il avait conçu le triptyque : au lieu d'apporter Engadine à Paris, ils apportent les Alpes à Dubaï.[14] »

14. Émilie Hache et Valérie Pihet, « "Getting back to the wrong nature ". Entretien avec Armin Linke », *Tracés,* n°22, 2012, p. 27-41.

90 • Armin Linke, *The Appearance of That Which Cannot Be Seen*, 2015.

De même que la *Rückenfigur* du shopping-mall ne mène pas à l'ouvert du paysage, mais à une bulle confinée, une station de sports d'hiver au milieu du désert, les autres séquences du film évitent tout regard naturaliste sur la chaîne de montagnes qui se donnerait comme une fenêtre sur le paysage (**fig. 89**). Dans *Alpi*, l'on passe ainsi sans continuité apparente du tournage d'un clip de Bollywood, scène d'ouverture proposant d'emblée une inversion de l'exotisme occidental, à un protocole d'étude de mécanique des fluides. Un dynamitage de rochers, une fabrique de pavés de porphyre, une visite touristique d'une mine de minerai de fer, une carrière en exploitation, de grands pans de roche se détachant sous la percussion de la machine : s'agit-il de parler de la lithosphère que l'on exploite et « mange » ? Mais vient ensuite une simulation météorologique sur maquette de courbes de niveaux puis les préparatifs de sécurisation du site du Forum économique mondial Davos : quel lien secret unit la dynamique du climat et la politique économique ? Les militaires décrochent le tissu blanc qui dissimulaient les barbelés – tout participe du décor, pour la représentation politique et les acteurs économiques mondiaux –, tandis que des hommes s'activent sur les pentes d'un glacier : il s'agit de l'emmailloter dans un tissu blanc pour ralentir sa fonte !

La caméra est souvent au ras de l'action en train de se faire sans commentaire aucun ; les changements de plan permettent progressivement au spectateur d'identifier un motif,

l'une des épiphanies possibles des Alpes par l'entremise des réseaux socio-techniques qui font davantage que traverser la montagne mais en réinventent sans cesse les collectifs. Le musée du chemin de fer orchestre le pittoresque, avec ses tunnels qui débouchent sur de belles vallées vertes. Mais les « vertus de la nature » sont immédiatement abordées par un autre canal : on aère du foin pour des séances thérapeutiques dans un sanatorium de Trente. Au panorama peint circulaire de la bataille napoléonienne du Mont Isel répond le Centre d'entraînement de la police logé dans un bunker dont les portes imitent une façade rocheuse. Le panorama est sans cesse différé et nous n'avons jamais aussi bien rencontré les Alpes. Armin Linke nous emmène dans un funiculaire où un écran de télé fait la réclame du « Chalet le plus haut des Alpes et d'Europe », principalement visité par des Chinois qui viennent contempler la montagne depuis le belvédère, mais on n'y voit goutte, le brouillard est trop épais, le point de vue « direct » sera décidément impossible… La montagne devient un souvenir kinesthésique, un mantra que se récite un alpiniste en championnat qui, dans l'attente de sa performance chronométrée en salle, figure ses prises, répète ses préhensions à l'aide d'un stock de prothèses colorées. Puis l'on voit un *sitting* de manifestants contre la ligne TGV Lyon-Turin, des CRS qui s'installent dans l'attente de la confrontation, tout a l'air d'une répétition générale codifiée, d'une sorte de transhumance.

Durant le film, quatre séquences traditionnelles d'interview vont prêter une voix aux Alpes : le directeur du « Ski resort indoor de Dubaï » nous explique comment on peut « recréer la nature » sans fixer de spécificité, afin d'avoir le bénéfice d'une « plate-forme sur laquelle déposer des ambiances » ; l'histoire du village de Davos nous est contée comme un miracle économique lié à l'exploitation du « bon air pur », et du sanatorium à la biopolitique de l'organisation du Forum économique mondial il n'y a qu'un pas dans la sphérologie générale ; un ingénieur hydroélectrique suisse dévoile l'arrière du décor montagneux, tout le circuit d'exploitation de l'eau captée depuis le Matterhorn, le mont Cervin et les glaciers en fonte, par conduites forcées et barrages mis en évidences par de petites diodes lumineuses sur un grand panorama qui est en fait un tableau de bord simplifié d'une vaste machinerie ; un paysan italien qui vit à la dure regrette le dépeuplement de la montagne et semble presque nous livrer une vue traditionnelle de ce que sont les Alpes, mais il ne parle que d'affaires de famille ! « J'ai beaucoup hésité par exemple à laisser la scène avec le vieux berger de 75 ans, confie le réalisateur, car il pouvait représenter le cliché que nous avons traditionnellement des Alpes et de la vie dans la nature – d'autant que nous avons dû nous y reprendre à plusieurs reprises pour le filmer, et ce n'est qu'à la fin qu'il est parvenu à s'exprimer. Or, ce que j'ai trouvé intéressant, c'est qu'il représente finalement un point de vue presque anti-écologique, au sens d'un rapport idéalisé à la nature : il raconte l'histoire de sa vie, que son frère est parti dans les années 1970 pour travailler dans l'industrie, le laissant seul avec sa mère malade et il explique qu'il a raté sa vie. C'est intéressant : voilà le stéréotype d'un homme vivant au plus près de la nature mais qui dit que sa vie est ratée.[15] »

Sur la façade de l'immeuble cinq étoiles de Davos, une grande publicité fait l'article des îles artificielles de Dubaï. L'enquête d'Armin Linke déplie les connexions de la mondialisation qui font les Alpes à l'heure de l'Anthropocène tout en aplatissant le paysage naturaliste issu de la Modernité.[16] Comme l'a montré l'historien de l'environnement Richard White, les arrangements spatiaux « révèlent les arrangements sociaux qui ont contribué à les produire.[17] » L'imaginaire arcadien des Alpes, lui-même corollaire d'un « mouvement d'immanentisation » qui traverse plusieurs siècles de l'histoire de l'art occidental[18], coexiste avec de multiples entreprises de profondes altérations de la matérialité de la montagne.[19] Le grand mérite d'Armin Linke est en l'occurence de suivre les réseaux socio-techniques de cette fabrique matérielle qui entrelacent de nombreux intérêts. Dans un très beau texte, Richard White toujours, invite ses collègues environnementalistes à ne surtout pas faire fi de la question du travail dans leurs analyses :

« Je ne peux pas me figurer mon travail comme étant séparé des montagnes, et je sais que mon travail n'est pas vraiment désincarné. Si je m'asseyais là et tapais à l'ordinateur jour après jour, comme le font les employés de bureau, sans de fréquentes pauses pour promener mon regard sur les montagnes et les voir, je deviendrais douloureusement conscient de mon corps. Je pourrais développer un syndrome du canal carpien. Mon corps, la nature en moi, se rebellerait. Les lumières sur cet écran ont besoin d'électricité, et cette électricité provient des barrages de la Skagit River ou de la Columbia River. Ces barrages tuent des poissons ; ils modifient les rivières qui proviennent des Rocheuses, des Cascades et des Olympics. L'électricité qu'ils produisent dépend des grands cycles saisonniers de la planète : les chutes de neige, la fonte des glaces, les cours d'eau. Et en fin de compte, ces impulsions électriques prendront une forme tangible sur un papier issu des arbres. La nature, altérée et modifiée, se trouve dans cette pièce. Mais c'est masqué. J'écris, je tape à l'ordinateur. Je ne tue rien. Je ne touche à rien de vivant. Je semble n'altérer rien d'autre que des signes à l'écran. Si je n'y pense pas, mon existence peut paraître bénigne, les montagnes séparées et à l'abri de mon influence. (…) Mais,

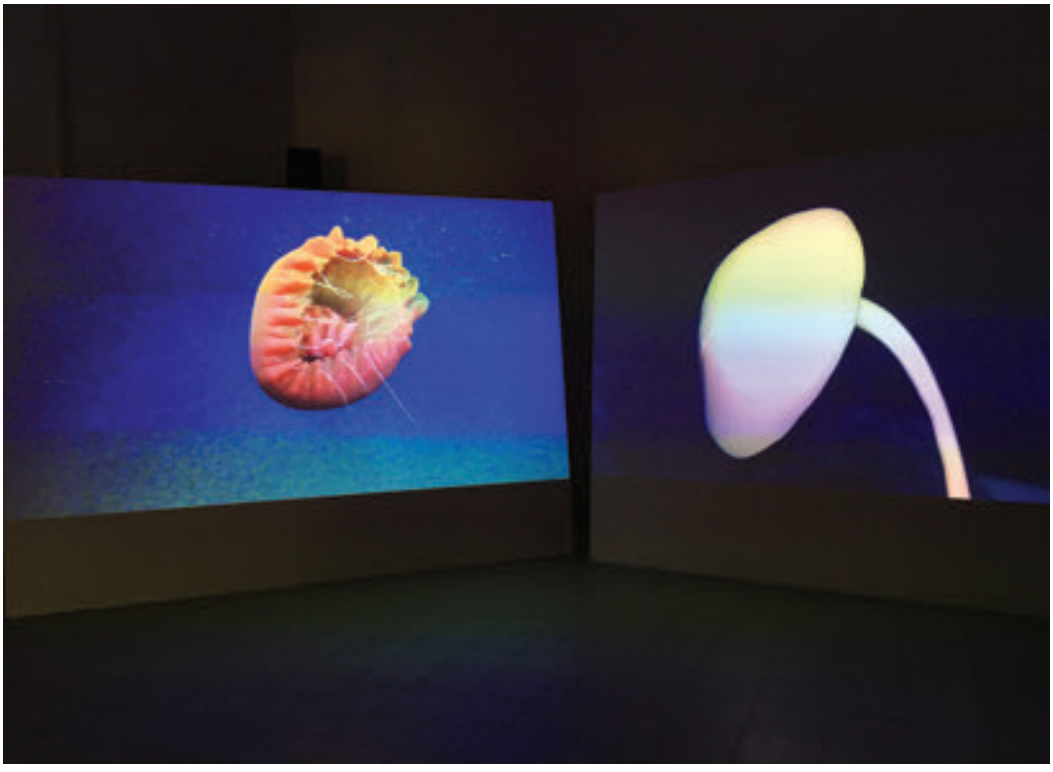
15. *Idem*.

16. Pour un commentaire détaillé de ce geste, voir Émilie Hache, « Alpi, d'Armin Linke. Getting back to the wrong nature », *Sciences de la société*, n°87, 2012, p. 114-127.

17. Richard White, *The Organic Machine. The Remaking of the Columbia River* [1ère éd. 1995], Hill and Wang, New York, 2001, p. 15 [nous traduisons].

18. Si l'on suit Philippe Descola [éd.], *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Somogy, Paris, 2010, p. 90 sq.

19. Voir par exemple cette formidable étude consacrée aux stations de sport d'hiver et à la construction d'un paysage skiable en toute sécurité : Andrew Denning, « From Sublime Landscapes to "White Gold": How Skiing Transformed the Alps after 1930 », *Environmental History*, vol. 19, n°1, 2014, p. 78-108.



91 • Détail de l'exposition *Prospecting Ocean*, par Armin Linke [CNR-ISMAR, Venise, 2018].

évidemment, le monde naturel a été modifié et continue de l'être pour me permettre de m'asseoir ici. (…) Ma séparation est une illusion. Ce qui est dissimulé, c'est que moi – à la différence du bûcheron, de l'agriculteur, du pêcheur ou du berger – je n'ai pas à faire face à ce que j'altère, et dès lors je n'apprends rien de cela. La connexion que mon travail établit ne circule que dans une seule direction. (…) Et si nous ne prenons pas en considération le travail, si nous ne parvenons pas à suivre les implications de notre travail et de nos corps dans le monde naturel, nous reviendrons alors à la patrouille des frontières. Nous transformerons les terres publiques en un terrain de jeu public ; nous assimilerons les terres sauvages à un jeu rocailleux ; nous imaginerons la nature comme une évasion, un endroit où nous pouvons naître de nouveau. Ce sera un paradis où nous abandonnerons l'idée du travail derrière nous, la Nature ressemblera beaucoup à un Disneyland organique, sauf qu'il sera juste plus difficile de s'y garer. Il y a aussi un corollaire inéluctable à cette illusion. Nous nous condamnerons à passer la plupart

20. Richard White, « "Are you an environmentalist or do you work for a living?": Work and Nature », in William Cronon [éd.], *Uncommon Ground. Toward Reinventing Nature*, Norton & Co, New York, 1995, p. 185-186 [nous traduisons].

de nos vies en dehors (*outside*) de la nature, car il ne peut y avoir de place permanente pour nous à l'intérieur (*inside*). Après avoir diabolisé ceux dont la vie même reconnaît la complexité enchevêtrée d'une planète dans laquelle nous tuons, détruisons et altérons en tant que mode de vie et de travail, nous pouvons prétendre à une innocence qui n'est finalement que de l'irresponsabilité.[20] »

Cette involution nécessaire de l'*outside* dans l'*inside* et sa révélation au fil de longs protocoles de traduction (à la différence peut-être du « mouvement d'immanentisation » qu'évoque Philippe Descola) est propre à la nouvelle topographie de l'Anthropocène. Tous les travaux d'enquête que réalise Armin Linke depuis des décennies (**fig. 90 & 91**), constituant une archive numérique de l'Anthropocène d'une incroyable richesse, répondent entièrement à ce geste.

« "Localiser le Global" pourrait servir à décrire à la fois le domaine des *science studies* et les archives de ce photographe de la connexion. L'exploration de l'artiste est beaucoup plus substantielle que les maigres moyens d'enquête du chercheur. Mais bien sûr, la question de la bonne *distance* doit être résolue. L'esthétique développée par Armin intrigue par le fait qu'elle parvient à ne jamais saisir les choses depuis l'extérieur (*from the outside*) et ne semble pourtant leur ajouter rien de personnel ou de subjectif. Pourtant, à première vue, si je vous disais que nous allons photographier des bureaucrates, des fonctionnaires, des avocats, des huissiers de justice, des secrétaires, ainsi que leurs cabinets, leurs dossiers, leurs ordinateurs et leurs bureaux, vous commenceriez tout de suite à bailler ou bien vous chercheriez la sorte d'ironie cachée derrière cette proposition. N'est-ce pas après tout le rôle de l'art que de critiquer, de déconstruire ou tout du moins de transformer ? Non, pas du tout. Pas de critique. Et oui, il y a de la transformation, mais c'est celle d'un regard remarquablement discrétionnaire, qui s'empare des intérieurs depuis l'intérieur (*insides from the inside*), sans les objectiver, les embellir ni les assombrir.[21] »

21. Bruno Latour, « Armin Linke, or Capturing/Recording the Inside », *in* Armin Linke [éd.], *Inside / Outside*, Roma Publications, Rome, 2015, p. 43-44 [nous traduisons].

2.5 UNE AVENTURE LYRIQUE

2.5.1 La fabulation ou le temps du scénario

J'appelle « romantisme recourbé » la posture esthétique qui consiste à prendre acte de l'impossibilité de maintenir la « vue de nulle part » des Modernes et à ressentir la nécessité de revenir sur terre, de façon très concrète, en épousant les circonvolutions en ruban de Möbius qui ont remplacé « l'environnement ». Le romantisme visait, on le sait, la fusion de l'art et de la nature. L'ambition romantique était celle d'un art sans norme mais éternellement classique, qui reposait sur une subversion de la *mimesis* néo-classique, à savoir la théorie de l'écart d'imitation entre l'imitant et l'imité et entre les arts eux-mêmes, écart entre la nature et l'art, écart entre les modes de représentation… L'opération du romantisme s'oppose à la vision empirique de la nature dont il développe une symbolique subjective. L'artiste se projette en la nature jusqu'à la fusion et la reçoit en lui jusqu'à l'effusion. « Qu'il s'agisse d'"entrelacement" (Constable), de "conformité" (Friedrich), d'"imprégnation" (Runge) ou d'"adéquation" (Blake), le romantisme ne cesse d'affirmer que l'art trouve son origine dans la subjectivité de l'artiste, là où naturalisme et intransitivité viennent fusionner, donnant naissance à une symbolique éternellement nouvelle.[1] » On a vu plus haut comment l'éclatement du globe n'était pas sans affecter toute une conception métaphysique de la nature, avec des répercussions politiques voire religieuses. Le retour sur terre, la « terrestrialisation », trouve son expression dans une nouvelle « tragédie du paysage »[2] et une nouvelle effusion lyrique. « C'est plutôt, écrit Bruno Latour, une fusion lente et progressive de vertus cognitives, émotionnelles et esthétiques, grâce aux moyens par lesquels les boucles sont rendues de plus en plus visibles, par les instruments et les formes d'art de toutes sortes. À travers chaque boucle nous devenons plus sensibles et plus réactifs aux fragiles enveloppes que nous habitons.[3] » Le romantisme se recourbe donc en explorant ces « fragiles enveloppes » au fil des boucles de rétroaction de Gaïa.

À l'heure du tourisme mondialisé, l'exploration est un leitmotiv de l'art contemporain. Il devient rare qu'une discipline scientifique ne fasse aujourd'hui l'objet de programmes collaboratifs art-science[4] ou qu'une expédition scientifique ne soit flan-

1. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* [1ère éd. 1998], Flammarion, coll. « Champs Arts », Paris, 2013, 127.

2. *Idem*, p. 178 sq.

3. Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », *in* Émilie Hache [éd.], *De l'univers clos au monde infini*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2014, p. 53.

4. Voir par exemple la réflexion menée à ce sujet en biologie dans le cadre du programme « Ars Bioarctica » : Laura Beloff, Erich Berger et Terike Haapoja [éd.], *Fieldnotes. From Landscape to Laboratory*, The Finnish Society of Bioart, Helsinki, 2013.

92 • Accrochage des photographies restituant *Asphalt Rundown* [1969] et *Glue Pour* [1970] de Robert Smithson [exposition *Sublime. Les tremblements du monde*, Centre Pompidou Metz, 2016].

quée d'un artiste. Le projet de la goélette Tara sur le climat et la biodiversité marine s'est ainsi fait depuis ses débuts en 2004 une spécialité du programme de l'artiste embarqué[5] – *embedded artist* comme on a pu parler d'*embedded journalist* lors de l'invasion d'Irak en 2003. « Un portrait de l'artiste en ce début de XXIe siècle le représenterait comme un explorateur, à la tête d'une caravane transportant des machineries nomades, et muni d'un outillage lui permettant de sonder efficacement les sols et l'atmosphère dans lesquels il évolue », écrivait déjà Nicolas Bourriaud en 2005.[6]

Mais en quoi l'art de l'enquête trouve-t-il une consistance dans ce modèle ? Quels outils de circum-navigation propose-t-il dans ce monde aplati ? Comment caractériser la singularité de posture de l'artiste explorateur ?

5. Voir la liste des différents résidents de Tara : https://oceans.taraexpeditions.org/m/art/oeuvres/

6. Nicolas Bourriaud, « Time Specific : art contemporain, exploration et développement durable [2005] », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 2018, p. 28.

Dans le carnet de notes contenant le premier brouillon des « Monuments of Passaic », Smithson s'interrogeait de façon analogue : « Pourquoi un artiste devrait-il s'intéresser aux monuments de Passaic ? Doit-on s'attrister ou se réjouir d'une telle visite ? Outre le décor suburbain, quelle valeur se cache derrière ce paysage "inexpressif" ? À quel secret dessein la visite d'un tel lieu répond-elle ? L'artiste qui s'y rend ne serait-il rien de plus qu'un romantique dépravé, ou un artiste incroyablement brillant se faisant passer pour un romantique dépravé ?[7] » Les monuments de Passaic valent comme métaphore générale des ruines que nous habitons avec l'Anthropocène. Mais l'exploration des « ruines à l'envers », inverses des ruines romantiques, peut-elle être autre chose qu'une pantomime dévoyée et cynique de la geste romantique ? Si l'on suit la théorie de Robert Smithson, l'artiste est engagé dans une conception du temps qui se détourne du Grand récit comme du Grand projet. Il ne croit pas à la flèche irréversible du temps ; il n'adhère pas aux emboîtements bigarrés d'époques ; il évolue à la bordure d'une spirale qui est celle de la géohistoire. « Le site est la lisière floue (*unfocused*) où l'esprit perd ses repères et où domine un sentiment de gouffre océanique. (…) En un sens, le non-site est le centre du système, et le site même en est la marge, ou le bord.[8] » Le *site-specific* est nécessairement *time-specific*. « Cette *mise en scène* antiromantique renvoie à l'idée déconsidérée du *temps*, comme à bien d'autres choses tout aussi "dépassées". Or la banlieue est étrangère à tout passé cohérent et aux "grands événements" de l'histoire. Oh, on peut y trouver quelques statues, une légende et une ou deux curiosités, mais pas de passé, seulement ce qui passe pour un avenir : une utopie sans fond, un lieu où les machines sont à l'arrêt, où le soleil s'est vitrifié, où prospère l'usine à béton Passaic Concrete (253 River Drive) avec ses PIERRE, BITUMES, SABLE et CIMENT.[9] »

Si les « découvertes » de l'artiste explorateur laissent derrière elles le front de modernisation des avant-gardes artistiques pour voyager dans le temps et « excaver »[10] les illusions du futur dans un éternel présent horizontal, la métaphore et la fable deviennent des vecteurs d'un parcours topologique[11] du monde y compris dans cette réplication ironique de l'exotisme qui consiste à visiter les ruines des métaphores géologiques et plastiques antérieures. C'est ce que fait de façon amusante le collectif italien Stalker

7. Citation et traduction *in* Ann Reynolds [2014], *Robert Smithson. Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, op. cit., p. 143.

8. « Discussion avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson » [1969], traduction *in* Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 316.

9. Robert Smithson, « Les Monuments de Passaic » [1967], traduction inédite de Serge Paul.

10. Sur ce thème, voir encore Nicolas Bourriaud, « Ruines à l'envers : le geste archéologique et les nouvelles approches de la temporalité dans l'art contemporain [2008] », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, op. cit., p. 73 sq.

93 • Thomas Cole, *Sunrise in the Catskills*, 1826.

en allant dévaler, dans une carrière de la banlieue de Rome, la pente du monticule où Robert Smithson avait déversé de l'asphalte en 1969 (**fig. 92**).[12] Stalker inscrit cette performance dans un projet plus large, une exploration des « territoires actuels » de Rome, ce qu'on pourrait appeler des terrains vagues, mais qui sont en fait, pour paraphraser Lévi-Strauss, des territoires « chauds » par rapport à la froideur immobile de la ville centre, ce sont « les paysages industriels, les territoires bouleversés par la nature et par l'homme, les zones abandonnées et vouées à l'oubli du paysage entropique. Un territoire où l'on perçoit le caractère transitoire de la matière, du temps et de l'espace, où la nature retrouve une nouvelle *wilderness*, un état sauvage hybride et ambigu, anthropisé, et qui échappe ensuite au contrôle de l'homme pour être absorbé à nouveau par la nature.[13] »

11. Selon une conception topologique et non métrique du temps, « nous faisons *en même temps* des gestes archaïques, modernes et futuristes. » [Michel Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1994, p. 92]

12. Voir le catalogue de l'exposition de Stalker à Bordeaux : Martine Péan [éd.], *Stalker*, Fage, Lyon, 2005, p. 83.

13. Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, traduit par Jérôme Orsoni, Jacqueline Chambon, Paris, 2013, p. 174.

L'exploration des nouveaux territoires fait lever des pensées sauvages « et les chasser "devant", sans système, sans organisation, loin de la battue académique des écoles et des institutions, prolonger des processus déjà engagés, reprendre et continuer ces chants interrompus qui ouvrent de nouvelles pistes, jouer avec l'échelle des choses en refusant la mesure du monde »[14], c'est-à-dire sa métrique. D'où la fabulation comme mode d'exploration topologique. Dans la rhétorique des figures de Pierre Fontanier, c'est non pas dans les figures du discours, mais dans les figures « de pensées » qu'il faudrait ranger la *fabulation*, laquelle enveloppe toute fiction et personnification, et « consiste à donner en quelque sorte pour sérieux et réel ce qui n'est au fond qu'une invention imaginaire, fabuleuse, en un mot, qu'une espèce de fable.[15] »

Y compris dans son époque de consolidation naturaliste, le lien de la science à la fable a été constant, bien qu'empruntant nécessairement des voies détournées. La Condamine, envoyé en 1743 en Équateur par l'Académie des Sciences afin d'y mesurer un arc méridien terrestre se complaît ainsi dans son rapport à évoquer la vie tranquille parmi les « sauvages » d'Amazonie, la mission scientifique prenant des atours de géographie sentimentale : « J'étais éclairé avec des bois de senteur et des résines odoriférantes. Le sable sur lequel je marchais était de l'or.[16] » À l'invitation de la Fondation Dia, Pierre Huyghe allant sur les traces des peintres de la Hudson River (**fig. 93**) reprend l'image de l'Arcadie américaine dans le prologue de son film *Streamside Day*, tourné en 2003 pour célébrer la naissance d'une nouvelle communauté villageoise. Mais elle se dissipe vite. Streamside Knolls est une ville pionnière de l'éco-tourisme, qui se réfère aux premiers « éco-touristes » de la Hudson River School qui allaient découvrir les montagnes des Catskills. C'est aussi un « country » en voie de développement, l'une de ces villes communautaires ou *gated communities* destinées aux « prisonniers volontaires du rêve américain ».[17] Huyghe propose un scénario à partir d'une sorte de documentaire animalier en pleine *wilderness* qui débouche, lorsqu'un faon pénètre la ville déserte, sur une fable des commencements et de la fondation, avec un rituel prescrit. *Streamside Day* est en effet une cérémonie dont nombre de paramètres sont réglés par avance, parade, enfants déguisés en animaux, concerts, buffet, etc. Les habitants participant au rituel acceptent de faire partie du film et de l'œuvre. « Welcome to Streamside Day » annonce le poster.

14. Gilles A. Tiberghien, « La vraie légende de Stalker », *in* Martine Péan [2005], *op. cit.*, p. 53.

15. Pierre Fontanier, *Les figures du discours* [1ère éd. 1830], Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1993, p. 407.

16. Cité par Éric Dardel, *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique* [1ère éd. 1952], Éditions du CTHS, Paris, 1990, p. 113.

17. Cf. Stéphane Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, Éditions de la Villette, Paris, 2006.

Le discours du maire entonne « A great community spirit is starting ! » L'ambiance se développe comme dans un film de David Lynch. En soirée, deux lunes sont dans le ciel, la vraie et une gonflable, tandis qu'un adolescent joue de la guitare électrique. « En re-scénarisant l'histoire d'une communauté naissante, la célébration fait émerger la part fictionnelle logée dans l'ordinaire de la situation. Sa fonction est alors de révéler une fiction latente, dont pourtant, tous les éléments lui préexistent comme des fils narratifs potentiels, endormis, mais déjà là.[18] »

Ni célébration naïve de l'Arcadie, ni diatribe ouverte contre la transformation d'une nation de pionniers en société pavillonnaire, *Streamside* perturbe la critique par sa mécanique singulière. La caractéristique temporelle de l'utopie de Thomas More s'y déploie sans amorcer pour autant un récit, une grande histoire qui puisse parler d'idéalisme ou de totalitarisme. « La qualité utopique des *Streamside Day Follies* était en contradiction avec les utopies de la Hudson River School, à savoir que, contrairement aux peintures de Cole et ses acolytes, l'utopie de Huyghe ne visait pas un état quelconque d'achèvement holistique. Il ne s'est pas non plus tourné vers le jardin d'Eden comme modèle pour le futur. Son travail se situait dans le temps et dans l'espace : il était anthropologiquement et socialement fondé. Mais il a également participé à un processus de fabrication de mythes : la construction d'une fable, l'inauguration d'un festival.[19] » C'est la communauté elle-même qui se célèbre à son « An 1 », et Huyghe suggère d'ailleurs la reconduction annuelle de l'événement comme « coutume ».[20] Dans la conception figée et achevée de l'œuvre que véhicule la critique moderne, cette proposition cause autant d'embarras que celle de Rousseau défendant, dans sa *Lettre à d'Alembert*, la fête populaire martiale en place publique contre le vice et la tromperie du théâtre. Ainsi, « le statut spéculatif du voyage permet à la fois de fabriquer du temps hors du temps et d'amplifier la matérialité opaque d'un présent autre.[21] »

Se défiant de la transparence des récits, les montages alternés du scénario en train de se faire permettent de déployer l'art de l'enquête comme navigation dans le temps, lui aussi « alterné ». L'artiste Charles Avery se consacre par exemple depuis 2004 à la description exhaustive d'une île imaginaire avec les moyens d'un Alexander von Humboldt qui aurait été abreuvé de lectures post-coloniales et de philosophie analytique

18. Pierre Huyghe *in* Emma Lavigne [éd.], *Pierre Huyghe*, Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 124.

19. Amelia Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, MIT Press, Cambridge, 2015, p. 160 [nous traduisons].

20. On retrouve au passage le ferment de la célébration vernaculaire qu'évoquait Jackson dans son texte sur « la nécessité des ruines », cf. *supra*, chapitre 1.4.

21. Amelia Barikin, « Souvenirs du futur : du temps de l'art », *in* Emma Lavigne [éd.], *op. cit.*, p. 216.

(*The Islanders*). Sur cette île dont la capitale se nomme Onomatopoeia des explorateurs recherchent un animal légendaire, le Noumenon. Quant aux premiers habitants, les *If'en*, ils ont disparu, massacrés par la colonisation. Avery écrit que « le terme *If'en* trouve son origine dans le langage primitif de cette race ; c'est l'abréviation d'une phrase qui signifie à peu près "ce qui perçoit et ce qui peut être perçu".[22] »

Si les installations à prétention artistique plus ou moins démonstratives et pédagogiques sur la montée du niveau de la mer ou la fonte des calottes glaciaires sont légion, peu mobilisent l'outillage de l'enquête. A contrario, l'artiste Anaïs Tondeur a développé avec Jean-Marc Chomaz, professeur à Polytechnique, une fiction d'enquête autour de la disparition d'une île imaginaire Nuuk, l'intrigue étant une narration distribuée entre plusieurs médias et objets qui touchent au climat, à la tectonique des plaques et à l'hydrodynamique et des fluides géophysiques. Le voyage sur l'île ou plutôt sur le lieu de sa disparition fait l'objet d'une mise en scène relatant les difficultés de la mise en évidence de corrélations entre des phénomènes géologiques complexes et l'origine anthropique du réchauffement climatique. Selon Nicolas Bourriaud, « ce passage du récit au scénario signe la fin du modernisme.[23] »

2.5.2 Embarquement et création de plein vent

Lorsque Laurent Tixador part en 2012 sur l'archipel Kerguelen pour inaugurer la première résidence d'artistes du programme « Atelier des Ailleurs », il s'emploie à accompagner toutes les missions scientifiques de l'île qui sont pour lui autant d'occasions d'initier des « moments de bricolage ».[24] Le *field book* de l'artiste témoigne de cette curiosité sans ordre préconçu. L'exploration devient vite un inventaire hétéroclite des signes d'anthropisation de l'archipel sous tutelle scientifique et militaire. Les moutons ? Introduits en 1949. Les rennes ? Introduits dans les années 1950. La truite fario ? Introduite en 1962. Les chats sauvages ? Introduits pour réguler la population de souris et de rats. On comprend alors que l'archipel, aujourd'hui réserve naturelle protégée, est un vaste laboratoire des interactions du vivant sans plan préconçu, héritées de la nécessité géopolitique d'habiter des terres australes hostiles. Mais parmi les objets signifiants de l'île, l'un capte rapidement tous les fantasmes de l'aventurier. La fusée météorologique russe utilisée dans le cadre d'un programme commun avec le CNES dans les années 1970[25] est baptisée Fusov (pour fusée

22. Journal de l'exposition *Onomatopoeia, Part 1* au Frac Île-de-France / Le Plateau, 2010.

23. Nicolas Bourriaud, « Time Specific : art contemporain, exploration et développement durable [2005] », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 2018, p. 31.

24. Cf. Laurent Tixador, *Quelques bons moments de bricolage*, Manuella, Paris, 2013.

25. La coopération franco-soviétique débute en 1973 avec la création d'un comité

94 • Laurent Tixador, la Fusov M-100 [exposition *Trasher*, Rennes, 2017].

95 • Laurent Tixador, *Walden* [exposition *Trasher*, Rennes, 2017].

96 • Laurent Tixador, tableaux de carbone suie prélevé lors d'une expédition sur le glacier d'Aletsch, le plus grand des Alpes [exposition *Trasher*, Rennes, 2017].

soviétique). Cette fusée-sonde lancée à 90 km d'altitude était conçue pour faire une coupe de l'atmosphère et en transmettre les données. Environ 175 fusées ont été tirées depuis les Kerguelen : l'ogive contenant la sonde et les capteurs redescendait en parachute, le fût de la fusée retombait quant à lui et se fichait parfois dans le sol désertique. Tixador s'entiche d'une de ces fusées, en partie enterrée sur une profondeur de deux mètres, et lance à son tour une « mission » depuis la base, une expédition de huit hommes pour la déterrer et la récupérer, bien évidemment hors de tout sentier praticable en véhicule ! La lourde Fusov et sa caisse de transport accompagnent désormais l'artiste dans toutes ses expositions monographiques (**fig. 94, 95 & 96**).

Cette épopée d'un futur enfoui est présente dans le rétro-afro-futurisme de Cristina de Middle s'intéressant à l'initiative héroïque et farfelue de la Zambie en 1964 souhaitant concurrencer les programmes spatiaux des États-Unis et de l'URSS (**fig. 97**) ; ou bien dans l'extraordinaire film du couple Joana Hadjithomas et Khalil Joreige consacré à *The Lebanese Rocket Society* (2013). La découverte d'un ancien programme spatial libanais incite les artistes à exhumer les archives de cette histoire méconnue, le documentaire

Intercosmos. Les tirs simultanés de fusées Fusov M-100 sur différents sites répartis du pôle nord au pôle sud permettaient d'obtenir une coupe méridienne de la haute atmosphère.

97 • Cristina de Middel, *The Afronauts*, 2012 [détail de l'accrochage, exposition *Gravité Zéro. Une exploration artistique de l'espace*, Les Abattoirs, Toulouse, 2018]

ménageant rapidement des va-et-vient avec la fiction. Un morceau d'héroïsme de conviction consiste à reproduire en sculpture la fusée météorologique *Cedar IV* et à obtenir auprès des autorités militaires libanaises un permis de circulation de cet étrange fac-similé sur le périphérique de Beyrouth, les habitants de la ville encore meurtrie par la guerre assistant médusés au passage, sur le plateau d'un camion, de ce qui ressemble fort à un missile. Une série de photographies intitulées *Restaged* (reprise de mise en scène, **fig. 98**) ont consisté à rejouer le passage de la fusée – traces d'une trace enfouie de l'histoire nationale – au moyen d'une silhouette en bois blanc.

Charles Lim Yi Yong a développé pour sa part avec *Sea State* (2005-2015)[26] une œuvre chorale au travers de neuf projets qui révèlent peu à peu l'anxiété géopolitique de la ville-État de Singapour, laquelle, sans ressources naturelles, a poldérisé plus de 20 % de sa masse territoriale en une soixantaine d'années. Charles Lim enquête sur cette relation ambivalente à la frontière maritime de l'île. Auparavant compétiteur olympique de voile, Lim emprunte régulièrement son voiler et s'immerge aussi le long des côtes de Singapour. S'ouvre ainsi le paysage invisible d'une mer laissant place à de nouvelles terres. Cette entrée dans l'artificialisation du territoire est subtile et la pièce la plus iconique du travail de Charles Lim – l'équivalent de la fusée de Laurent Tixador – est sans doute la grande bouée de navigation, baptisée *Buoy Sajahat*, en allusion à Pulau Sajahat (l'île de Sajahat), qui a disparu des cartes nautiques en 2002 sous l'effet de la poldérisation. Charles Lim replace symboliquement cette bouée couverte de coquillages au milieu d'un champ de terre ferme. Dans la salle d'exposition, la bouée exhale de fortes senteurs marines (**fig. 99**).

L'exploration hydrographique est d'une persévérance inouïe. Sur une interminable bande vidéo montée en fines bandes verticales le tour de l'île de Singapour vue depuis le bateau alterne les activités portuaires, le transbahutage des marchandises en conteneurs, les chantiers de construction, la ronde des matériaux, dont le sable. Lim traque aussi le fond marin dont il dresse une carte précise (**fig. 100**), descend dans les grandes citernes et dans les réseaux souterrains de l'île de Singapour. Dans les eaux où le trafic

26. Cf. Charles Lim Yi Yong, *Sea State*, National Arts Council, Singapour, 2015.

98 • Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Restaged*, 2012 [détail de l'accrochage, exposition *Gravité Zéro. Une exploration artistique de l'espace*, Les Abattoirs, Toulouse, 2018]

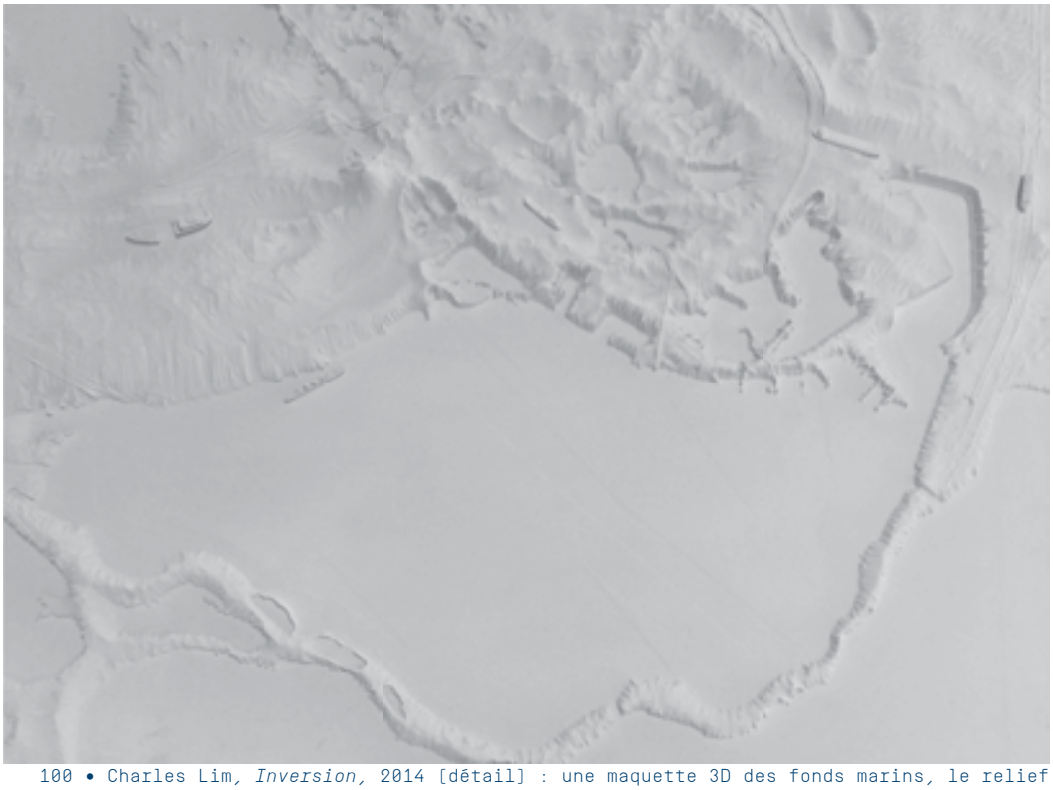
maritime est très intense, à la sortie du canal de Malacca, Lim relève tous les éperons rocheux sous-marins qui sont comme des sentinelles menaçant les gros navires. Cette roche est ce que recherchent justement les fabricants de sable, qui draguent avec leurs barges les eaux et pulvérisent les pierres pour produire du sable. On ne sait bientôt plus si Singapour est au-dessus des flots ou dessous. Les déchets sont recyclés en de nouvelles terres, comme la plage de Sentosa. Pulau Semakau, une réserve « écologique », est gagnée en répandant une décharge offshore entre deux éperons rocheux, de sorte à produire *in fine* quelque 350 hectares de nature protégée. En sous-sol de Singapour, d'énormes chenaux et citernes avec des filtres géants ont été creusés pour pourvoir aux besoins de l'île en eau.[27] L'océan est exploité comme une technosphère répondant aux besoins d'une souveraineté expansionniste, qu'on appelle aussi « territorialisation bleue » (comme dans

27. Cf. Stephanie C. Kane, « Engineering an Island City-State », *in* Jason M. Kelly, Philip V. Scarpino, Helen Berry, James P. M. Syvitski et M. Meybeck [éd.], *Rivers of the Anthropocene*, University of California Press, Oakland, 2018, p. 135-149.

99 • Charles Lim, *Sea State*, 2015, vue de l'exposition au pavillon de Singapour [biennale internationale d'art contemporain de Venise].

le cas des îles artificielles chinoises). Évidemment, cette pratique d'interchangeabilité de la terre et de la mer trouve ses limites dans l'érosion et le travail menaçant des typhons dans un environnement tropical mouvementé. La bouée terrestrialisée, elle, pourra toujours flotter à nouveau à l'avenir, quoiqu'il arrive… « Lorsque nous pensons à une nation comme à une chose physique, nous imaginons une masse terrestre. Pourtant, la véritable frontière d'un pays bordé par la mer n'est pas ce bord des terres fermes, mais dans la profondeur de l'eau. La frontière réelle et la frontière imaginaire sont tout à fait différentes, surtout pour une île comme Singapour. *Sea State* rend cette frontière visible. Il met en évidence ce qui est habituellement maintenu en arrière-plan, les véritables profondeurs de la mer et de notre inconscient maritime malaisé »[28], écrit Lim dans le communiqué annonçant l'exposition. La pratique même de l'installation, sa façon d'inclure a priori tous les médiums et de récuser ainsi la hiérarchie des modes, favorise la restitution de l'exploration sous forme de compilation d'objets hétérogènes mais dont la coprésence ménage un réseau de traductions nomades.

La création de plein vent que mobilise l'enquête participe aussi, dans chacun de ces exemples, du débordement expressif du sujet lyrique.[29] Ainsi, pour fêter ses trente ans, l'artiste galloise Ilana Halperin s'est rendue en 2003 sur l'île d'Heimaey, au large



100 • Charles Lim, *Inversion*, 2014 [détail] : une maquette 3D des fonds marins, le relief ayant été inversé par rapport à la topographie dressée par l'autorité portuaire de Singapour.

de la côte méridionale de l'Islande, pour rencontrer le volcan Eldfell, lequel est aussi né au monde en 1973 (*Ruins in Reverse*, *Nomadic Landmass*). L'expédition géologique prend donc sens dans la célébration d'un anniversaire commun, l'expérience intime et biographique n'ayant pas de distorsion d'échelle avec l'effusion romantique de la nature à son plus haut degré de sublime. Sur son œuvre, qu'elle présente comme une distribution de pièces dans le plan d'une maison particulière, Halperin écrit : « qu'il s'agisse de faire bouillir du lait dans une solfatare à 100 degrés Celsius au cratère d'un volcan actif, ou bien de célébrer mon anniversaire avec une masse tellurique du même âge que moi, l'histoire géologique et la situation environnementale propre à la région influencent directement et orientent chacune de mes pièces.[30] »

28. Nous traduisons.

29. Cf. Tim Collins, « Expression lyrique, engagement critique, action transformatrice : une introduction à l'art et l'environnement », Écologie & politique, vol. 36, n°2, 2008, p. 127-153.

30. « Statement » *in* www.ilanahalperin.com

101 • Caspar David Friedrich, *La mer de glace*, 1824.

2.5.3 Un voyage qui (en définitive) n'a pas existé : Pierre Huyghe

Pour *L'Expédition scintillante*, grande exposition monographique proposée au Kunsthaus Bregenz (Autriche) en 2002, Pierre Huyghe avait proposé une succession de trois atmosphères construites en référence au *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne. Au premier niveau était un bateau naufragé sur une mer de glace, lui-même sculpté dans la glace ; sa structure fondait petit à petit, laissant apparaître des lambeaux ; une soufflerie technique diffusait du vent, du blizzard, du brouillard et même de la pluie, le tout sur une musique de John Cage. Le second niveau de l'exposition était plongé dans l'obscurité d'où émergeaient les scintillements roses d'une boîte à musique, le brouillard se dissipant à la fin de chacune des *Gymnopédies* de Satie. Au troisième niveau enfin, figurait une patinoire de glace noire en activité sur une musique de Bien Eno. Le tout était présenté par Huyghe comme « le scénario visuel d'une expédition collective »[31] et la préfiguration d'un voyage en Antarctique. C'est trois ans plus tard que Huyghe embarque effectivement sur la goélette du Tara, le 9 février 2005 pour gagner l'Antarctique

31. Conversation privée avec Amelia Barikin, octobre 2005, mentionnée par l'auteure dans *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, op. cit., p. 193 [nous traduisons].

depuis Ushuaia, le fait de prendre la mer depuis le pays de Jorge Luis Borges n'étant pas indifférent à cet artiste qui affectionne tant la fiction labyrinthique. Le but était d'atteindre dans le Cercle polaire les îles Anagram, dont le nom paraît avoir été inventé par Charles Avery. À bord, Huyghe donne les derniers préparatifs à une machine qu'il a baptisée du nom de Saint-François d'Assise, puisqu'il s'agit, selon lui, d'appeler grâce à elle l'oiseau rare. Composé d'une grosse boule lumineuse sur un mat qui scintille au rythme musical d'un code Morse, la machine est disposée sur l'une des îles, alors que le décor alentour rappelle furieusement *La mer de glace* de Caspar David Friedrich (1824, **fig. 101**). Le miracle se produit : un pingouin albinos est attiré par la machine, mystérieusement hypnotisé.

Pierre Huyghe inscrit souvent le processus de production de ses œuvres dans une logique de plateau, de chantier de réalisation où s'enchaînent des séquences d'un présent continué dont chaque étape de présentation publique sous la forme d'exposition n'offre pas à voir un « produit fini » mais plutôt un ban de montage.[32] C'est le cas avec *A Journey That Wasn't*, où « Huyghe affirme l'œuvre d'art en tant que zone d'activités, comme une forme travaillée par des interactions humaines et des phénomènes économiques, politiques et sociaux.[33] »

À son retour d'expédition, Huyghe en organise « le double négatif », une célébration musicale sur la patinoire du Wollman Ice Rink, au cœur de Central Park à New York, la nuit du 14 octobre 2005. Des musiciens sont sur une scène précaire flottante, un décor d'iceberg noir, copie conforme du tableau de Friedrich, occupe le centre de la patinoire inondée. Le compositeur Joshua Cody a été sollicité pour produire une symphonie qui « traduise » la topographie exacte de l'île. « Le voyage en groupe sur un voilier scientifique est la quête d'une idée et d'un déplacement. J'essayais de trouver un système topologique qui me permettrait d'adapter cette expérience à un opéra »[34], confie Pierre Huyghe.

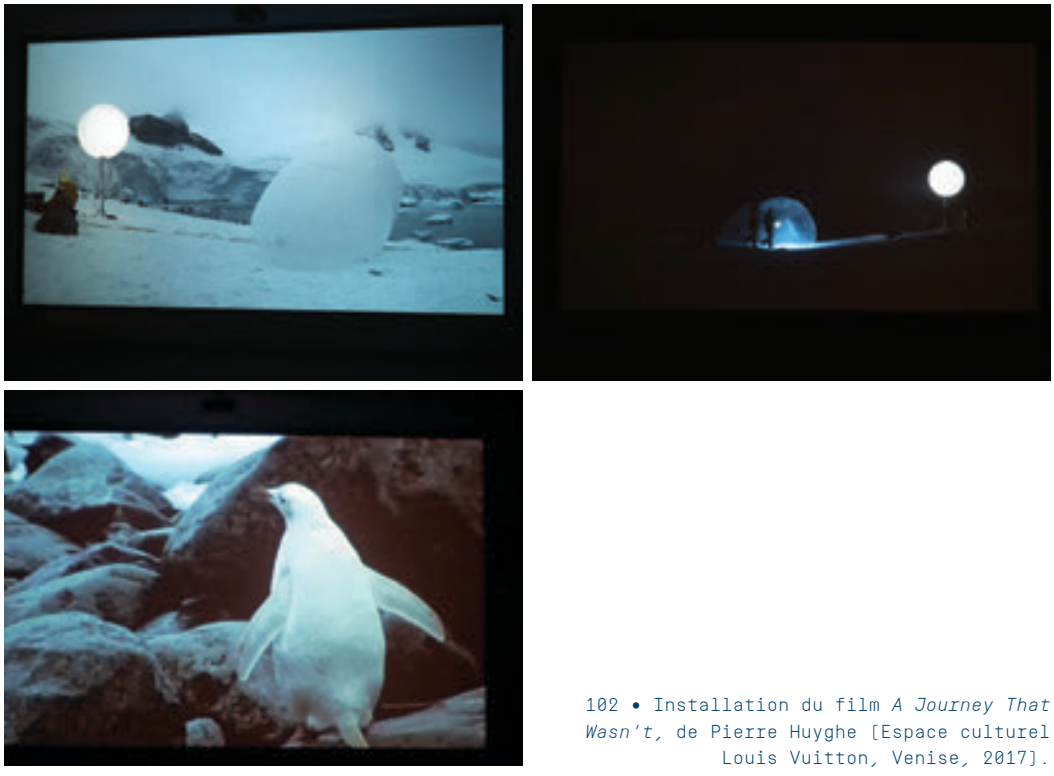
32. C'est selon cette même logique de plateau que Huyghe fonde en 1995 *L'association des Temps libérés* comme contribution à une exposition de groupe au Consortium de Dijon, incluant tous les artistes de la dite exposition dans un énoncé commun selon lequel la présentation publique des œuvres n'était pas un terme mais un processus en cours « sans restriction de durée », énoncé politique typique de l'esthétique relationnelle. L'objet de l'association, publié au *Journal officiel* du 5 juillet 1995, est d'œuvrer « pour le développement des temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres et l'élaboration d'une société sans travail. »

33. Nicolas Bourriaud, « Pierre Huyghe. Le chantier du réel [2006] », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, op. cit., p. 36.

34. Tom Morton, « Space Explorer: Tom Morton Interviews Pierre Huyghe », *Frieze*, n°100, 2006, p. 57 [nous traduisons].

« Imaginez-vous à Central Park il y a un million d'années. Vous vous trouveriez sur une vaste plaque de glace, un mur gelé de 6400 kilomètres et de 600 mètres d'épaisseur. Seul sur l'immense glacier vous ne sentiriez pas son lent mouvement de pression, de fuite d'éventrement à mesure qu'il avance vers le sud, abandonnant de grandes masses de débris rocheux sur son parcours. Sous les profondeurs glacées, où se trouve à présent le carrousel, vous ne remarqueriez pas les effets produits sur le soubassement alors que le glacier poursuit sa progression.[35] » Huyghe n'ignore pas cet hommage de Smithson à l'urbaniste créateur de Central Park et son concert est aussi la célébration d'une attente, un million d'années plus tard, après la fonte des glaciers du Pleistocène, d'un événement sur le plateau de tournage qui est la « zone d'activités » de l'art. *A Journey That Wasn't* devenu un film d'une vingtaine de minutes (**fig. 102**) compilant l'expédition et son « double négatif » de Central Park, un narrateur décrit ainsi le synopsis de l'œuvre alors que nous voyons les images de l'île en Antarctique : « Un spectacle est en préparation. Un orchestre symphonique est sur le point de jouer la topographie d'une île sous forme musicale. L'expérience d'un voyage préfigure un monde déjà perdu. Cela a commencé par un postulat. Nous avons inventé des zones de non-connaissance (*no-knowledge zones*) et les moyens de vérifier leur existence. Il n'y avait qu'une seule règle du jeu : résister à la possibilité de les rapporter avec nous. Voici l'histoire d'une odyssée tragique.[36] » Ce qu'il ne fallait pas ramener, était-ce ce pingouin albinos – en fait une reproduction synthétique avec des articulations robotiques (**fig. 103**) – qui devient sous les effets lumineux qui balayent l'iceberg noir la composante dramatique du spectacle de Central Park, ou encore, dans la salle d'exposition, la créature artificielle d'un diorama naturaliste ? « Dans *A Journey That Wasn't*, le mouvement entre l'ailleurs et le nulle part est incarné par le pingouin comme dans une chambre d'écho. Huyghe a diversement qualifié le manchot de "bête" et d'"étranger", et l'a également conçu comme une sorte de cheval de Troie qui enveloppe "l'idée" du projet d'ensemble. La forme du pingouin est alors proprement subordonnée à son comportement : plus important que son apparence est sa capacité à supporter un déplacement spatial et temporel tout en conservant les empreintes de ses incarnations passées. Dans la première étape de la saga, le pingouin apparaît comme l'objet de la quête, à l'instar de la vision de Segalen selon laquelle l'exotisme est reconnaissable comme désir, comme "une recherche d'autre chose". Dans le second acte, la performance de Central Park, le pingouin est le sujet de l'œuvre et l'objet du spectacle. Huyghe a également établi une équivalence entre les spectateurs et le pingouin – le jeu de lumières initialement mis en place pour "appeler" la créature devient la lumière qui hypnotise plus tard le public new-yorkais. Dans la galerie d'exposition et à Central Park, les spectateurs ont afflué vers le dispositif spectaculaire exactement ainsi que le pingouin avait été attiré par le son de sa propre île.[37] »

Huyghe filmant à Central Park la symphonie de célébration de son expédition, avec les spectateurs pour figurants, représente « l'appareillage de la représentation » et



102 • Installation du film *A Journey That Wasn't*, de Pierre Huyghe [Espace culturel Louis Vuitton, Venise, 2017].

s'avance en cela dans une version plus *réaliste* des effets de sens obtenus par la chaîne opératoire artistique.[38] « Passer du négatif (du voyage) au positif (de sa transcription) signifie avant tout que toute énonciation est une *traduction*, que toute monstration est la commémoration de l'événement auquel l'artiste se réfère. Pour le dire autrement, l'histoire et la géographie ne peuvent être racontées que sous la forme d'une *fiction*. (…) Enquêteur, voyageur, narrateur, organisateur d'événements, Huyghe fait passer les formes d'un état à l'autre, selon une véritable éthique de la traduction qui constitue l'énergie plastique nourrissant toute son œuvre.[39] »

35. Robert Smithson, « Frederick law Olmsted et le paysage dialectique » [1973], traduction *in* Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 325.

36. *A Journey That Wasn't*, 2005, film [nous traduisons].

37. Amelia Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, op. cit., p. 210-214 [nous traduisons].

38. Sur cette notion inspirée de Leroi-Gourhan, voir Thomas Golsenne, « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, vol. 2, n°64, 2016, p. 18-31.

39. Nicolas Bourriaud, « Pierre Huyghe. Le chantier du réel [2006] », in *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, op. cit., p. 39-40 [nous soulignons].

À la fin de son récit de sociologue « embarqué » dans une mission scientifique d'étude des sols en Amazonie, Bruno Latour décrit en définitive la chaîne opératoire scientifique d'une façon tout à fait consonante avec ce que l'enquête artistique déploie : « On a pris la science pour un tableau réaliste en s'imaginant qu'elle copiait exactement le monde. Les sciences font tout autre chose – et les tableaux aussi d'ailleurs. Elles nous relient, par étapes successives, au monde, lui-même aligné, transformé, construit. Nous y perdons la ressemblance, c'est vrai, mais nous y gagnons quelque chose de plus : en pointant l'index sur les traits d'une inscription imprimée dans un atlas, nous pouvons, par une série de transformations toutes également discontinues, nous relier à Boa Vista. Jouissons de cette longue chaîne de transformations, de cette suite de médiateurs, au lieu de quémander les pauvres plaisirs de l'*adequatio* et du dangereux *salto mortale* que James a si superbement ridiculisé. Je ne puis jamais vérifier la ressemblance de mon esprit et du monde, mais je puis, en payant le prix, étendre le réseau où circule, par transformations constantes, la référence avérée. Cette philosophie des sciences "déambulatoire" n'est-elle pas plus *réaliste*, dans les deux sens du mot, que le vieux Compromis ?[40] »

40. Bruno Latour, *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, traduit par Didier Gille [1ère éd. 2001], La Découverte, Paris, 2007, p. 82.

103 • Pierre Huyghe intègre la « créature », un pingouin albinos confectionné en fibre de verre et fourrure synthétique, déterritorialisé, la tête en bas dans le plafond technique de l'Espace culturel Louis Vuitton, où est présentée l'installation vidéo *A Journey That Wasn't*.

104 • Carleton Watkins, *Malakoff Diggings,* Californie, 1871.

105 • Complexe pétrochimique de Lavéra, Martigues [avril 2016].

106 • Crassiers d’ArcelorMittal, Fos-sur-Mer [février 2016].

107 • Crassier de l’usine de soude de Rassuen [janvier 2016].

108 • Réaction chimique à la confluence de deux ruisseaux pollués de Salsigne [juin 2016].

109 • Boues rouges de l’usine d’alumine de Gardanne [janvier 2016].

110 • Broyat ferreux, Arles [février 2016].

111 • Almonaster Avenue, New Orleans [juillet 2015].

Troisième partie. Intensifications 1. Habiter le crassier

« Le minerai brûlé, le crassier, est aussi primaire et fondamental que la fonte qu'on en a extrait. »
Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », 1968

3.1 HÉTÉROLOGIE GÉNÉRALE

3.1.1 Des formes de vie exformes

Selon Nicolas Bourriaud[1], l'Anthropocène décrit l'élargissement de la « ronde fantomatique » évoquée par Marx au sujet de la formule trinitaire de l'économie[2], ce mouvement centrifuge qui excluait le concret (les rapports sociaux de production) pour réifier l'abstrait (la valeur d'échange), qui plaçait à sa périphérie le déchet tout comme l'exploité et rendait les humains comme fantômes d'eux-mêmes. Cette ronde produite par le mouvement industriel a entraîné dans son mouvement la planète comme sous-produit du capital. En art, il a souvent été question de refuser les tris induits par le système économique et social, et de ramener à la surface ce que la force centrifuge plaçait en périphérie. « En art, de Courbet à Gabriel Orozco, un mode de pensée réaliste a nié l'existence du non-assimilable et du déchet, contesté le tri opéré par les appareils idéologiques d'État, promu une vision nominaliste du monde où régnait le singulier, l'exception. Nous voici arrivés à un moment où l'*après-coup* en vient à dominer le moment historique. Ce qui reste du processus de production, le déchet, a pris une place prépondérante dans la politique, l'économie, la culture.[3] »

Ce que Nicolas Bourriaud nomme l'*exforme* est la procédure de traduction qui émerge à la frontière de l'exclusion et de l'inclusion, du déchet et du produit. L'exforme naît au lieu du partage et de la frontière idéologique, comme étant ce geste éminemment politique et esthétique à la fois qui consiste à relever les motifs dépréciés et dévalués de la Modernité. Plutôt qu'une inversion mécanique du centrifuge en centripète, il s'agit d'un décentrement, tel celui qui est figuré dans l'Asperge d'Édouard Manet (1880), que ce dernier envoie au collectionneur Charles Ephrussi en remerciement de sa générosité, accompagnée du billet suivant : « Il en manquait une à votre botte. » L'enjeu de la forme devient d'instaurer des existences moindres par un processus d'*intensification*. « Sans doute est-ce là une tendance qui traverse tous les arts, la tentative de peupler de nouvelles entités des zones réputées stériles ou inhabitables pour la sensibilité.[4] »

1. Nicolas Bourriaud, *L'exforme. Art, idéologie et rejet*, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris, 2017.

2. « Dans la formule capital-profit, ou, mieux, capital-intérêt, terre-rente foncière, travail-salaire, dans cette trinité économique qui veut établir la connexion interne ente les éléments de valeur et de richesse et leurs sources, la mystification du mode capitaliste de production, la réification des rapports sociaux, l'imbrication immédiate des rapports de production matériels avec leur détermination historico-sociale se trouvent accomplies ; et c'est le monde enchanté et inversé, le monde à l'envers où monsieur le Capital et madame la Terre à la fois caractères sociaux, mais en même temps simples choses, dansent leur ronde fantomatique. » [Karl Marx, *Le Capital*, livre III, tome III, chap. 48, Éditions sociales, Paris, 1974, p. 207-208]

3. Nicolas Bourriaud [2017], *op. cit.*, p. 139-140.

4. David Lapoujade, *Les existences moindres*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2017, p. 86.

Il ne suffit donc pas de replacer le déchet au centre pour faire de l'art. Certes, les métamorphoses du déchet produisent de nouvelles raretés, de la préciosité, de l'art. On songe à la *Trousse des naufragés* de Jean Arp, aux *Merzbau* de Kurt Schwitters, à la vaisselle cassée de Raymond Isidore, aux vieux jouets de Bodan Litnianski, à l'art « modeste » d'Hervé Di Rosa et Bernard Belluc… On pense aussi aux Nouveaux Réalistes, aux baraques accumulatives de Ben, aux compressions de César, aux poubelles d'Arman et bien sûr, au *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri : un banquet enterré en 1983 et méthodiquement fouillé par l'Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap) en 2010. Et enfin le rebut accède à l'élégance luxueuse avec les drapés en capsules de bouteille d'El Anatsui (**fig. 112**).

Il s'agit de « rematérialiser » le déchet plutôt que de parier sur son état d'innocence matérielle. « Tout est matériel », disait Louis Althusser. Cela signifiait non se positionner au ras du solide et du concret de l'objectité, mais placer les processus de matérialisation au centre de l'attention. « La grande affaire de l'esthétique contemporaine, sa problématique centrale, est l'organisation du multiple : les relations prédominent sur les objets, l'arborescence sur les points, le passage sur la présence, le cheminement sur les stations qui le composent. Prises dans des contextes dynamiques, les formes tendent donc naturellement à secréter des récits, à commencer par celui de leur production elle-même, puis celui de leur diffusion : l'œuvre tend ainsi à se présenter comme une structure complexe susceptible de générer des formes avant, pendant et après sa réalisation.[5] » Contre Parménide qui a fixé la loi du Tout ou Rien[6], l'art matérialise l'acheminement graduel à l'existence, le devenir, le tressaillement de « l'instauration précaire ».[7]

Lorsque Thomas Hirschhorn occupe une partie du sous-sol du Palais de Tokyo (*Flamme éternelle*, 2014), jouant d'un mix énergétique de tas de pneus en labyrinthe, de blocs de polystyrène à sculpter, de cartons et tissus divers, de banquettes et de sièges de voiture défoncés et customisés et d'installations mettant en scène le débordement d'une pensée théorique inassimilée (voir **fig. 114**), « ce qui a lieu » est « ce qu'il se passe » et ce qui fait transiter « métamorphiquement » le milieu… happenings permanents modifiant ce paysage fluide de déchets et de matériaux de récupération. « La tâche politique primordiale de l'art contemporain ne consiste pas à dénoncer tel ou tel fait "politique" appartenant à l'actualité, mais à porter la précarité dans les esprits, à maintenir en vie la notion d'*intervention* sur le monde.[8] » Dans la performance *Touch Sani-*

5. Nicolas Bourriaud [2017], *op. cit.*, p. 79.

6. Cf. Platon, *Parménide*, 103 sq : « Il n'est pas au pouvoir du non-être d'empêcher l'être de se constituer tout entier ; il n'est pas au pouvoir de l'être, de faire qu'il y ait ici ou là plus ou moins d'existence. »

7. Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Presses universitaires de France, coll. « Métaphysiques », Paris, 2009, p. 161.

8. Nicolas Bourriaud [2017], *op. cit.*, p. 74-75.

112 • El Anatsui, *The Beginning and the End*, 2015 [exposition Intuition, Palazzo Fortuny, Venise, 2017]

tation (1979-1980), qui dure onze mois, Mierle Laderman Ukeles rencontre chacun des 8500 employés du service de la propreté de New York, leur serrant la main et les remerciant personnellement pour « garder New York en vie ». Ukeles avait publié en 1969 un manifeste féministe et écologiste esquissant un portrait de l'artiste non « comme producteur », mais « comme professionnel de la maintenance », la troisième partie de ce manifeste consacrant « l'entretien de la Terre ».[9] L'art est instauration et suivi d'une contamination sensible. C'est d'ailleurs le propos littéral de *The House of Contamination* du collectif Raumlabor Berlin (2010). Fondée sur le modèle du *Fun Palace* de Cedric Price[10], cette structure créée à Turin à partir d'un matériau de rebuts se voulait un espace public temporaire et un catalyseur d'évènements culturels de tous ordres, avec

9. *Maintenance Art Manifesto 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"* [1969].

10. D'une part, le *Fun Palace* est inspiré par la philosophie égalitaire des terrains d'attractions anglais du XVIII[e] siècle, comme Vauxhall et Ranelagh, avec leurs immenses espaces pour la promenade, le jeu et les commérages. D'autre part, le projet non réalisé de Price est actuel, se fait l'interprète des théories novatrices de cybernétique, des principes du théâtre d'avant-garde, des technologies de pointe et d'un humour libre, à la Monty Python. L'objectif ultime est de créer un bâtiment modifiable en fonction des désirs des utilisateurs.

113 • Ibrahim Mahama [1987], *Out of Bounds*, 2015 [Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015]. Les vieux sacs de jute cousus ensemble portent les noms des différentes denrées [comme le cacao] et de leurs revendeurs, agrégeant les récits de la circulation de la marchandise. Ici, l'artiste utilise essentiellement des sacs qui ont servi au transport du charbon au Ghana.

des interférences ménagées entre les disciplines (d'où la « contamination », qui est à entendre dans le champ artistique des transversalités rendues possibles par le programme architectural). Le paysage intérieur « rude »[11] se déploie comme composition d'ambiances, comme dans la *Nouvelle Babylone* de Constant[12], à moins que l'ambiance en tant qu'île utopique flottante en vienne à visiter elle-même le monde qui l'avait congédié en périphérie de ses intérêts, comme lorsque la street-artiste Swoon appareille une

11. La rudologie [du latin *rudus*, décombres] désigne l'analyse raisonnée et scientifique des déchets en tant que témoins de sociétés données et de leurs inscriptions spatiales. On doit ce terme en France à Jean Gouhier [cf. sa thèse, Éléments pour une géographie des déchets, 1972]. L'Américain William Rathje en a fait une dimension à part entière de l'archéologie. Ce feuilleté des résidus, ces écailles qui, comme l'écrit Italo Calvino dans ses *Villes invisibles*, « se soudent ensemble et font une cuirasse qu'on ne peut plus enlever » : voilà un marqueur anthropologique fondamental de notre façon d'habiter la planète…

12. Dans la *New Babylon* dont Constant Nieuwenhuys construit la maquette dès 1958, « l'imagination des habitants dessine la ville en créant une multitude

flottille de radeaux composés de déchets récupérés dans les poubelles de New York et pilotés par une communauté joyeuse d'artistes se rendant à la biennale internationale d'art contemporain de Venise, sorte d'embarquement pour Cythère revisité (*The Swimming Cities of Serenissima*, 2009)…

Quant à nous, si nous invoquons la terminologie du crassier, ce n'est pas pour parler de la contemporanéité surprenante de la figure du chiffonnier[13], ni pour reprendre la spéculation « grotesque » de Parménide et Socrate sur l'*eidos* de la crasse. C'est plutôt pour prendre en compte ce mouvement d'inversion auquel nous invite l'Anthropocène, ce rapatriement du dehors vers le dedans, de l'*environnement* « poubellisé » (**fig. 116**) vers les *milieux* fragilisés, du tiers exclu d'une logique productiviste vers le tiers inclus d'un monde en ruines, et de la prétendue maîtrise de l'ingénierie du Technocène vers une forme alternative de « souveraineté », celle qu'évoque Georges Bataille dans un article de 1949, « À propos de récits d'habitants d'Hiroshima »[14], une souveraineté qui ne conduirait pas à une maîtrise impérieuse mais qui permettrait de *vivre avec* les forces en présence.

3.1.2 Sortir de l'économie restreinte

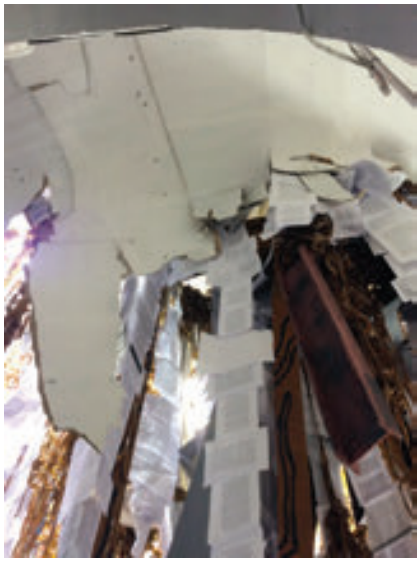
Bien avant le grand panorama de la civilisation matérielle que dresse Edward Burtynsky dans *Manufactured Landscapes* (2003-2006), dont la caméra débute par un long travelling dans une industrie chinoise puis pénètre dans des villages entiers dédiés uniquement au recyclage des déchets électroniques, nous avons en mémoire de nombreuses images de rebut, de tas et de chaos, d'amoncellements détritiques et de résidus d'extraction… De Carleton Watkins (*Malakoff Diggings*, 1871, **fig. 104**) aux grands noms de la photographie présentés dans l'exposition *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975)[15], en passant par Heinrich Zille et son dépotoir illégal (*Wilde Müllkippe in Charlottenburg*, 1898) et par « Butte, Montana » de Robert Frank (1956), une vue d'un terril de ville minière désolée prise depuis une chambre d'hôtel… Ces images disent l'envers de la production : l'entropie des accomplissements formels d'un monde d'objets – qui sont eux bien achevés, distincts et reconnaissables. Ici, on ne sait pas de quoi il s'agit, c'est illisible et inhabitable, comme si nous étions tenus à la « mauvaise distance » d'une expression métamorphique. Et puis, l'on s'approche et l'on constate que ces

d'espaces aux ambiances propres. Tous les habitants sont libres d'y contribuer et d'apporter leur pierre à une œuvre éphémère. »

13. Cf. Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2017.

14. Georges Bataille, Œuvres complètes, *XI, Articles 1, 1944-1949*, Gallimard, 1988, Paris, p. 185.

15. Voir *supra* chapitre 1.3.



114 • Thomas Hirschhorn, *Roof off*, installation, 2015 [Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015].

sols inhabitables n'en demeurent pas moins des enchevêtrements de trajectoires de vie. Sur le site de l'usine pétrochimique de Lavéra (**fig. 105**), l'escargot des haies se loge dans une anfractuosité du poudingue ferreux du Pliocène. Les sangliers viennent marcher et fouir à flanc des monticules de « laitiers » issus des hauts fourneaux d'ArcelorMittal (**fig. 106**) ; certains ouvriers déposent en cachette des points d'approvisionnement dans l'espoir d'y chasser clandestinement ce gibier un dimanche prochain. Sur le crassier de l'usine de soude de Rassuen (**fig. 107**), les renards dévorent les lapins. À Salsigne, près de l'ancienne mine d'or, les vaches sont un jour devenues bleues après avoir pâturé sur des sols infusés de plomb, de cyanure et d'arsenic (**fig. 108**).

Nous avons entraperçu plus haut[16] la notion de « diversité contaminée » proposée par l'anthropologue Anna Tsing pour décrire des mode de vie tant biologiques que culturels qui se sont développés à l'occasion des perturbations provoquées ces derniers siècles par l'anthropisation des milieux et leur dégradation[17]. Avec l'université d'Aarhus, Anna Tsing et ses collègues mènent un programme de recherche interdisciplinaire comprenant des artistes et dont l'objet est l'analyse d'une mine de charbon désaffectée au Danemark.[18] Ce qui est intéressant alors, c'est comment l'exploration collective de ce territoire a mis au jour quatre outils heuristiques partagés qui sont aussi quatre attestations ontologiques troublantes[19] et mystérieuses, propices aux cosmophanies et aux « narrations spéculatives »[20] : les corps interspécifiques, les écologies tourmentées, le *design* non intentionnel et les aventures multispécistes. Ces notions ont alimenté une pre-

16. Cf. *supra* chapitre 2.1.

17. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Contaminated Diversity in "Slow Disturbance": Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, n°9, 2012, p. 95-98.

18. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Unintentional design in the Anthropocene », in *AURA Working Papers*, vol. 1, « More than human », Aarhus University, 2015, www.anthropocene.au.dk

19. *Staying with the trouble*, rester avec le trouble, est un leitmotiv des invitations au récit anthropocénique des coévolutions/cohabitations d'espèces chez Donna Haraway.

20. Sur cette notion voir Didier Debaise et Isabelle Stengers [éd.], *Gestes spéculatifs. Colloque de Cerisy*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015.

115 • Déchets électroniques [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

116 • Maquette de la décharge de Médiouna, Casablanca [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

117 • Lionel Sabatté, *Loup d'avril*, 2012 [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

mière exposition-recherche intitulée *Mild Apocalypse* (Moesgård Museum, 2016) consacrée à cette mine de charbon de Søby comme site expérimental (avec d'autres terrains : un volcan de boue en Indonésie, des projets hydrauliques en Afrique du Sud, des aciéries chinoises, des mines en Espagne, etc.) pour décrire les nouvelles formes de vie qui émergent dans les paysages de l'Anthropocène. Que le terreau en soit un lent dérangement (*slow disturbance*) ou des altérations profondes et irréversibles, la diversité contaminée est l'une des voies à explorer pour considérer le passage de la valeur de milieux devenus déchets du point de vue de l'économie globale et productiviste à une économie locale et holobiotique, comme dans le cas des forêts de pin qui font l'objet de l'enquête sur *Le champignon de la fin du monde*.[21]

Programme fort de l'enquête, « habiter le crassier » signifie en premier lieu initier le geste artistique depuis l'envers de la production de la Modernité, et cela s'avère impossible sans une démystification préalable de la notion d'économie « globale » dont il faut mesurer le caractère paradoxalement « restreint ». En second lieu, il s'agit plus profondément de développer une fonction résidentielle à l'intérieur des « ruines du capitalisme »,

21. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017.

au moyen d'une *esthétique* des attributs d'anti-paysage du sol anthropocénique, et au moyen aussi d'une *herméneutique* de la traque des « allures de la vie » qui s'y manifestent.

À l'issue de la seconde Guerre mondiale, Georges Bataille avait établi avec son « économie générale » qu'il opposait à « l'économie restreinte »[22] une connexion cosmique[23], liant les dons inter-corporels à l'exubérance de l'univers et à ses forces intempestives, intimant la pensée éthique et politique à s'ouvrir, de façon constitutive, à une extériorité vaste et turbulente. Décrivant les deux échelles de l'économie *restreinte* (à savoir le régime des fins bornées de l'*homo* œconomicus, théorisé par les économistes classiques) et de l'économie *générale* (qui est assez proche de l'acception thermodynamique de Nicholas Georgescu-Roegen[24]), Bataille mettait en garde sur les dangers qu'il y avait à les séparer :

« La méconnaissance par l'homme des données matérielles de sa vie le fait encore errer gravement. L'humanité exploite des données matérielles données, mais si elle en limite l'emploi, comme elle fait, à la résolution (qu'à la hâte elle a dû définir comme un idéal) des difficultés immédiates rencontrées par elle, elle assigne aux forces qu'elle met en œuvre une fin que celles-ci ne peuvent avoir. Au-delà de nos fins immédiates, son œuvre, en effet, poursuit l'accomplissement inutile et infini de l'univers.[25] »

Si la production capitaliste n'a pas conscience de la pure perte, celle qui arrive de surcroit, des objets qu'elle produit et utilise, c'est qu'elle n'a pas conscience non plus de la valeur énergétique de ces objets, et donc de leur existence telle qu'elle est. Car la production capitaliste a pris l'habitude de ne considérer les existants que lorsqu'ils sont des choses profitables à l'intérêt particulier. Or la pure perte ne peut s'envisager que dans le cadre de l'économie générale, à savoir dans un système fermé, où ce qui est perdu l'est irrémédiablement, et n'est pas renvoyé à un ailleurs spatial ou temporel.

Parmi cet excédent et cette dépense incompressible, il y a cet envers de la production que sont les déchets et les pollutions, dont Bataille avait d'ailleurs proposé une forme de science nouvelle, l'hétérologie, ainsi définie :

« Science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis, mais il faudrait sous-entendre le double sens d'agios (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien souillé que saint mais c'est surtout le terme de *scatologie* qui garde dans

22. Georges Bataille, *La part maudite* [1ère éd. 1949], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1980.

23. Cf. Cédric Mong-Hy, *Bataille cosmique. Georges Bataille, du système de la nature à la nature de la culture*, Lignes, coll. « Fins de la philosophie », Paris, 2012.

24. Cf. Jacques Grinevald, « La révolution industrielle à l'échelle de l'histoire humaine de la biosphère », *Revue européenne des sciences sociales*, n°XLIV-134, 2006, p. 139-167.

25. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 59.

les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie. (…)* Lorsqu'on dit que l'hétérologie envisage scientifiquement les questions de l'hétérogénéité, on ne veut pas dire par là que l'hétérologie est dans le sens habituel d'une telle formule, la science de l'hétérogène. L'hétérogène est même résolument placé hors de la portée de la connaissance scientifique qui par définition n'est applicable qu'aux éléments homogènes…[26] »

L'hétérologie est une science oxymore puisque connaître c'est parvenir à un équilibre statique, c'est s'approprier un objet et le rendre homogène en écartant (expulsion, excrétion) les scories du non essentiel. Les excreta, résultats d'une hétérogénéité, sont ainsi les non-assimilables de la science, de la philosophie et de la religion, même si cette dernière, avec la distinction du sacré et du profane, thématise le rebut plus que tout autre champ de la pensée, hormis la psychanalyse peut-être… L'Anthropocène met en évidence ce principe de l'économie générale selon lequel les restes qui proviennent de l'activité humaine ne sont pas qu'une forme *ultime* – compressible ou non – de processus culturels et sous-systèmes productifs d'une civilisation : leur existence est en grande partie solidaire de boucles de rétroaction biochimiques d'échelle planétaire où l'activité humaine prend place. D'une part, l'homéostasie de la Terre (selon l'hypothèse Gaïa) incite à penser un renouvellement du vivant sur fond de réinvestissement des rebuts : il n'y a que très peu de consommation ultime, de nombreux systèmes biologiques répondent à cela, au-delà du cas des populations humaines. On peut se rappeler qu'un scientifique tel que Liebig (1803-1873) a fondé une grande partie du socle de la chimie organique en traquant la « part manquante » d'un optimum de croissance et de rendement : sa mise en évidence des facteurs limitant les rendements agricoles a débouché sur l'invention des fertilisants et intrants chimiques en agriculture. Les azotes et phosphates qui menacent dangereusement les équilibres biotiques des mers et des océans sont directement liés à cette quête du « résidu de croissance ». À la différence du principe de Lavoisier qui anime toujours la chimie, l'hétérologie de Bataille met en évidence ce qui se perd, la perte n'étant pas *res nullius*, qualification juridique première du déchet[27],

26. Georges Bataille, Œuvres complètes, II, Écrits posthumes, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », Gallimard, 2002, p. 61-62.

27. Tant à l'échelle locale que dans la « mondialisation discrète », selon la belle expression du géographe Olivier Pliez, nous savons pertinemment que ce que nous jetons n'appartient peut-être plus à personne, comme le dit le droit [le déchet est ce qui « tombe » du bien], mais entre volontiers à nouveau dans l'engrenage de l'économie marchande. De la réduction à la source à la réinvention des modes d'existence de la matière rebut, des enjeux économiques sont présents, et sans doute pas si récents que cela. Du point de vue des normes et de l'appareillage juridique, du point de vue des formats sociaux et institutionnels qui entourent cet aspect, il y a matière notamment à interroger la notion de « bien ». Comment se valorise et prend consistance ce « bien

mais au contraire ce qui pèse dans l'économie générale, appartient à « la matière vivante en général » et au « jeu de l'énergie qu'aucune fin ne limite ».[28]

Aussi, « la méconnaissance ne change rien à l'issue dernière. Nous pouvons l'ignorer, l'oublier : le sol où nous vivons n'est quoiqu'il en soit qu'un champ de destructions multipliées.[29] » Écrivant en connaissance de cause depuis le Thanatocène[30] et les « immenses dilapidations » des deux guerres mondiales, Bataille considère, dans toute la puissance de ses effets en termes de « part maudite », la présence « subsidiaire » de l'homme sur la planète : « de même que l'herbivore est, par rapport à la plante, un luxe, – le carnivore par rapport à l'herbivore, – l'homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consumer intensément, luxueusement, l'excédent d'énergie que la pression de sa vie propose à des embrasements conformes à l'origine solaire de son mouvement.[31] » Bien sûr, cette grande dilapidation « qui nous anime et même *que nous sommes* »[32], lorsqu'on la saisit, effraie comme un mauvais infini. Mais pour Bataille, l'angoisse est individuelle (du point de vue de l'économie restreinte) et ne peut poindre « au point de vue général »[33], non pas par cynisme ou plutôt désinhibition (hypothèse non évaluée mais que nous ferions volontiers nôtre[34]), mais parce que, « en admettant que l'homme est pris dans l'exubérance de la vie, il saisit en même temps que cette exubérance est en lui. C'est sans doute là que se place une manifestation de ce que Bataille nomme la souveraineté, d'une souveraineté qui ne

commun » qu'est le déchet, ce *waste common* [l'expression est de Ruth Lane à propos des chiffonniers australiens] ? L'exposition à laquelle nous avons contribué au MuCEM [*Vies d'ordures*, 2017] essayait de formuler une réponse contemporaine avec les moyens de l'enquête anthropologique. Cf. Denis Chevallier et Yann-Philippe Tastevin [éd.], *Vies d'ordures. De l'*économie des déchets, Éditions Artlys, Marseille, 2017.

28. Georges Bataille, *La part maudite*, op. cit., p. 61.

29. *Idem*, p. 62.

30. « L'efficacité a un sens très différent lorsque l'enjeu est de tuer plutôt que d'être tué, écrivent les historiens Bonneuil et Fressoz. L'évolution des systèmes d'armement contemporains illustre cette tendance à l'exubérance énergétique, intrinsèque au fait militaire. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la troisième armée du général Patton consommait 1 gallon de pétrole [3,7 litres] par homme et par jour. On atteint 9 gallons pendant la guerre du Vietnam. 10 pour l'opération "Tempête du désert" et 15 durant la seconde guerre du Golfe. Les technologies militaires actuelles atteignent des degrés inégalés de consommation énergétique. » [Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'*événement anthropocène. La Terre, l'*histoire et nous*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2013, p. 144-145]

31. Georges Bataille, *La part maudite*, op. cit., p. 75-76.

32. *Idem*, p. 77.

33. *Ibid*.

34. Cf. *supra*, chapitre 2.1.

conduit à aucune maîtrise mais qui peut conduire à vivre avec les forces en présence.[35] » Nous retrouvons ici cette notion de « souveraineté » mentionnée plus haut, lorsqu'écrivant « à propos de récits d'habitants d'Hiroshima », Georges Bataille évoque l'intolérable éclat « des possibilités de douleur humaine dont [ce livre de récits] est le symbole et le signe et qui l'excèdent infiniment. (…) Ici ressort l'aspect premier d'une attitude : l'homme de la sensibilité souveraine, regardant le malheur en face, ne dit plus sans attendre "supprimons-le", mais d'abord : "vivons-le". (…) En vérité, l'homme est à la mesure du tout possible ou plutôt l'impossible est sa seule mesure.[36] »

3.1.3 « Nous ne voulons plus jamais être qualifiés de résilients. »

« Il y a une question vraiment épidermique pour les habitants de la Nouvelle Orléans en ce moment. Nous traiter de personnes *résilientes*, dire que nous sommes résilients, "eh ! les résilients !"… Cela signifie que vous pensez que vous pouvez nous faire tout ce que vous voulez, peu importe ! Cela vous donne une belle excuse pour continuer à nous faire ce que vous nous faites. "Parce que vous êtes résilients ! Pas de problème !" Une nouvelle inondation ? "Vous êtes résilients, non ?" Un puits de pétrole qui fait une marée noire ? "Vous êtes résilients !" "Vous vous en sortez toujours, vous autres, vous vous relevez !" Et ce que nous, nous vous répondons, c'est que nous avons besoin maintenant de passer de la résilience à la résistance. C'est ça, ce que les gens pensent plutôt à présent. Nous ne voulons plus jamais être qualifiés de *résilients*. Nous voulons résister, résister aux choses qui continuent de nous forcer à devenir résilients. Parce que ce n'est pas un accident ! Katrina n'était pas un ouragan, ce n'était pas une catastrophe naturelle. C'était une inondation qui a détruit la ville parce que le gouvernement américain n'a pas fait ce qu'il fallait pour construire des digues adéquates. Ok ? La marée noire de la plateforme offshore BP n'était pas un accident. Ça s'est produit parce que des gens ont été négligents. Et des gens sont morts, et des terres ont été ravagées. Par exemple, on nous dit "la communauté afro-américaine est tellement résiliente !" N'est-ce pas ? "Leur esprit ne s'essoufflera jamais" Mais qu'est-ce que cela signifie ? Vous placez en esclavage toute une population. Vous enchaînez ces hommes. Vous les faites travailler pour vous. Et quand ils ne vous sont plus utiles, eh bien vous les tuez, ils dégagent. "Ils sont résilients, ils sont toujours là !" Oui, mais ils n'ont jamais eu le choix de leur résilience à eux. Donc, si on accepte d'être résilients, eh bien laissez-nous avoir le choix de devenir résilients, laissez-nous décider de *quand* nous voulons bien être résilients. Le maire a encore fait une conférence de presse indigne l'autre jour : "la Nouvelle Orléans

35. François Dutrait, « L'impossible à exposer », *L'en-je lacanien*, n°25, 2015, p. 46.

36. Georges Bataille, Œuvres complètes, *XI, Articles 1, 1944-1949*, op. cit., p. 185.

est de retour ! Nous sommes résilients !" Oui, très bien, nous sommes effectivement très résilients. Nous avons survécu à la dengue. Nous avons survécu. Le Quartier français se relève. C'est super, on sait y faire, nous, avec les tragédies. Mais c'est très problématique, vous comprenez, les dés sont pipés. La résistance est plus séduisante. Parce que les gens s'unissent et peuvent réaliser des trucs incroyables. Et durant Katrina, vous avez vu cela se produire. Vous avez vu des gens dans certaines communautés devenir plus unis et plus forts, comme jamais ils ne l'avaient été auparavant. Et ça s'est passé à beaucoup d'endroits où nous n'aurions pu l'imaginer avant.[37] »

« Nous ne voulons plus jamais être qualifiés de *résilients*. » C'est ainsi que réagit aux commémorations officielles de Katrina l'artiste Nick Slie, fondateur du collectif Mondo Bizarro, qui dans la performance *Cry You One* (2013) relate la perte des terres de Louisiane et des cultures qui lui sont associées. Les épiphanies poétiques d'une nature détériorée et les récits entrelacés par la pratique théâtrale y prennent place dans des interrelations communautaires où la terre disparaissant est honorée par une *Second line* à la fois joyeuse et nostalgique.[38] Il ne s'agit pas d'affirmer que toutes les acceptions du concept de résilience appliqué aux sociétés humaines, aux environnements, aux villes, aux infrastructures sont infondées pour ce péché de naissance d'appartenir au champ idéologique de la Modernité et de la foi en la technologie pour prévenir les risques. Toutefois, la résilience telle qu'elle est thématisée par l'action publique et placée à l'agenda des institutions nationales ou internationales reste tributaire d'une pensée de la maîtrise environnementale par l'ingénierie, la résilience étant pour ainsi dire le pendant « pastoral » (pour utiliser un terme foucaldien)[39] de la gestion des risques. La notion de résilience qualifie, en plus ou en moins, la capacité d'une communauté à prendre en charge cette vulnérabilité au travers de stratégies adaptatives. La tentation est forte de construire sur ce constat des programmes de gestion du risque dont l'aspect quantitatif et managérial gomme, *in fine*, ce qui constitue l'intérêt de la notion de résilience et sa complexité, à savoir la dimension anthropologique et culturelle. La résilience devenue un horizon d'attente et un « mesurable » inscrit dans un univers de maîtrise, on transfère alors à nouveau sur la situation contemporaine une logique moderne de partition entre l'environnement (les forces subies) et l'action humaine (le pilote de la machine, même « déréglée », comme dans le cas du réchauffement climatique).

37. Transcription et traduction d'un entretien réalisé avec Nick Slie à la Nouvelle Orléans, le 24 août 2015.

38. Dans les traditions musicales de la Nouvelle Orléans, les *Second lines* sont des funérailles jazz en longue fanfare que rejoint le public, la procession pouvant prendre des dimensions impressionnantes. Elles ont lieu surtout lors des enterrements de musiciens.

39. Cf. Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », Paris, 2004.

118 • Unknown Fields Division, *Rare Earthenware*, 2015 [exposition *Reset Modernity!*, 2106].

Nick Slie évoque dans l'entretien qu'il nous a accordé la construction du commun dans le contexte de la catastrophe de Katrina, laquelle n'est pas selon lui une « catastrophe naturelle ». Ainsi que le souligne le philosophe Nigel Clark, la catastrophe, dans le surgissement sauvage et débridé de sa physicalité (le vent qui arrache les toits, les eaux qui submergent tout, les levées qui se rompent…), détruit les « liens préexistants » et interpelle l'être en commun. Des aspects vitaux de l'être en commun (être exposé à l'*exposition de l'autre*, selon la définition de Jean-Luc Nancy) émergent ainsi en réponse aux manifestations intempestives de Gaïa. La communauté « qui vient » est processus davantage que prédicat figé. C'est l'exigence d'improviser au cœur du désastre qui renouvelle l'impératif originaire de l'être-en-commun.[40]

« Vivre la catastrophe nous engage à être "consistant" avec la réalité produite par les grands désordres, écrit Yoann Moreau. Cette "consistance" (du latin *con-sistere*, "tenir ensemble, avoir la même assise") suppose d'une part, l'acceptation que tout individu et toute société sont sujets à la déprise et à la perte de contrôle, qu'une catastrophe demeure

40. Nigel Clark, *Inhuman Nature. Sociable Life on a Dynamic Planet*, SAGE, coll. « Theory, Culture & Society », Londres, 2011, p. 139.

quoi que l'on fasse grevée d'injustice, d'absurdité et de laideur, et que nombre d'événements majeurs relèvent du hors-champ ontologique, épistémique, épistémologique et dramaturgique, bref, qu'une catastrophe est, par définition, le surgissement d'un hors sujet. Mais cette consistance du sujet à l'égard du hors sujet induit, d'autre part, un refus de toute fatalité. Elle engage à un travail du négatif qui, face à la déception, au sentiment d'impuissance et à la déréliction, lutte contre toutes formes d'abandon, de désaffection et de laisser-aller existentiel.[41] »

Au-delà de la dramaturgie de la catastrophe, l'enquête s'intéresse à la capacité qui est sienne de mettre à nu l'habitabilité du monde et au milieu, à l'*Umwelt* qui en procède. Alors que la catastrophe constitue une rupture d'intelligibilité, un moment de basculement du monde, le champ social travaille à se stabiliser à nouveau au travers d'un collectif, d'un « écosystème » et d'un milieu commun.[42] Plus qu'au trauma, l'enquête s'intéresse à la part non événementielle de ce qui est arrivé, l'installation communautaire d'une vie précaire rendue plus silencieuse par la rupture d'une quotidienneté désormais antérieure et la dégradation des sphères techniques et symboliques du milieu habité. Il y a dans ce cas une forme de « latence ontologique » (Merleau-Ponty) où l'individu n'est tout à fait présent ni tout à fait absent.[43]

C'est ce travail du commun que saisit par exemple admirablement l'architecte Kon Wajirô dans ses dessins. Le tremblement de terre du Kantô survient au Japon le premier septembre 1923. Les villes frappées sont Yokohama, Kanazawa, Shizuoka et Tokyo. Il est 11 h 58 lorsque la terre tremble. Les habitants sont en train de préparer le déjeuner et donc les foyers sont allumés : un immense incendie suit le séisme. On compte cent-cinquante-mille morts. Le nombre de sans-abris est par contre estimé à plus d'un million et demi de personnes. Plus de la moitié des maisons en bois ont disparu et les principales infrastructures ont été détruites. Le milieu habité est donc considérablement affecté. Avant le tremblement de terre, Kon Wajirô a réalisé plusieurs enquêtes dans le Japon rural du nord dans le cadre des études folkloriques (*minzokugaku*) de l'université de Waseda. Ces études d'architecture vernaculaire trouvent un écho dans la notion de *fudô* (milieu) telle que la définit le philosophe Watsuji Tetsurô : l'homme est un être relationnel, engagé dans « l'entrelien » (*aidagara*) entre le milieu social et l'environnement. Ce couplage est premier. Un aléa catastrophique peut entamer ce couplage par lequel l'individu vit en société et cela, *humainement*. La catastrophe entraîne une triple « déprise » par laquelle l'individu perd en capacité de prendre (prise technique), de comprendre quoi que ce soit (prise symbolique), de comprendre qui que ce soit (prise sociologique).[44]

41. Yoann Moreau, « Des catastrophes « hors sujet » », *Communications*, n°96, 2015, p. 17.

42. Cf. Yoann Moreau, *Vivre avec les catastrophes*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017, p. 92.

Lorsque Kon Wajirô décrit l'après-coup du tremblement de terre du Kantô, il invente une ethnographie de la Modernité. Selon lui, la catastrophe permet d'observer les conditions primitives de la Modernité et lui donne le « privilège » de voir naître un style tokyoïte influencé par les Américains. À la différence de ce que voudrait la théorie des techniques du corps de Marcel Mauss[45] (et de l'ethnographie japonaise folkloriste ou biologique), le geste n'est pas pour Kon forcément inscrit dans la tradition. C'est le corps tel qu'il se présente immédiatement qui attire son attention, il en étudie toutes les variations avec minutie. C'est ainsi qu'il peut repérer et décrire l'allure des hybrides que sont les *modern girls* émancipées, alors qu'aucun ethnologue ne s'y est intéressé avant lui.[46] Le terme *kôgengaku* est utilisé pour la première fois par Kon Wajirô comme sous-titre de son exposition *Shirabemono* (« Les objets de l'enquête ») à la librairie Kinokuniya à Tokyo en octobre 1927. *Kôgengaku* est un néologisme dérivé du terme *kôkogaku*, l'archéologie. *Ko*, qui signifie « ancien », est remplacé par la syllabe *gen*, « le présent ». *Kôgengaku* est donc un nouveau domaine de recherche, une nouvelle science qui se propose d'utiliser les méthodes de l'archéologie pour étudier le monde présent. C'est « l'archéologie du présent ». Kon Wajirô propose lui-même la traduction littérale du terme *kôgengaku* en anglais par celui de *modernology*.[47]

Ces enseignements de la « modernologie » et de l'ethnographie architecturale sont reparus au Japon à l'occasion du tremblement de terre et du tsunami de 2011. Momoyo Kaijima, architecte de l'Atelier Bow-Wow, a ainsi réalisé des enquêtes dans la région côtière d'Ishinomaki-shi, recomposant par le biais de l'interview dessinée le puzzle de la vie qui avait été balayée par le tsunami et réinscrivant le présent dans une continuité temporelle et une « protension » vers le commun futur, grâce au fil de l'enquête. Ainsi, le dessin n'est pas un « plan » au sens d'un projet développé dans un univers de maîtrise, il n'est pas sans friction ni négociation et ne présuppose pas de résilience acquise sans que ne se soient au préalable déployés les récits de « souveraineté ».[48]

43. *Idem*, p. 117.

44. *Ibid*, p. 146.

45. Cf. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1935], in *Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », Paris, 1950.

46. Cf. Damien Kunik, « Gestes et "archéologie du présent " au Japon des années 1920 à aujourd'hui. Quelques enseignements pour l'ethnologie francophone », *Techniques & Culture*, n°62, 2014, p. 68-83.

47. Cf. Harry D. Harootunian, *Overcome by Modernity. History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

48. Cf. Momoyo Kaijima, Laurent Stalder et Yu Iseki [éd.], *Architectural Ethnography*, TOTO, Tokyo, 2018.

3.1.4 Chroniques de la diversité contaminée

Basé à Tokyo, le collectif d'artistes Chim-Pom réalise performances et installations à un rythme soutenu. L'humour et la satire font souvent partie de leur répertoire critique de la société japonaise. Dans l'installation vidéo *Black of Death* (2013) on suit l'une des membres du collectif qui attire à elle de nombreux corbeaux grâce à un leurre et à un mégaphone qui diffuse un enregistrement de croassement. Ces actions qui mêlent spontanéité et étrangeté prennent place dans des lieux symboliques de Tokyo, tels que Shibuya ou la place du Parlement. Les corbeaux sont très nombreux au Japon où ils jouent volontiers le rôle d'éboueurs indésirables. La Ville de Tokyo reçoit en moyenne six-cent plaintes par an d'habitants ayant été attaqués par des corbeaux. Il se trouve en effet qu'ils sont assez territoriaux et agressifs, surtout au printemps. Les corbeaux ont notamment proliféré aussi dans l'ancienne zone d'évacuation de Fukushima pour l'essentiel toujours déserte bien qu'accessible. Le montage vidéo met en parallèle ces oiseaux filmés dans les ruines de Fukushima et la performance de ralliement des corbeaux à Tokyo à l'aide d'un oiseau empaillé et d'un cri de détresse. Bientôt, des centaines d'oiseaux suivent le véhicule – voiture ou scooter – de la jeune-fille hilare. On sent l'étonnement teinté d'inquiétude des passants qui assistent à la scène. La situation est très différente de la scène d'anthologie d'Hitchcock, l'angoisse est d'une tout autre nature. De quoi les corbeaux sont-ils les émissaires ? Leur vacarme annonce-t-il une nouvelle catastrophe ? Le lien que Chim-Pom ménage avec la zone contaminée de Fukushima sonne comme un rappel bruyant et indélicat. Là-bas la contamination est silencieuse, elle appartient aux mondes infimes des radionucléides que seuls les compteurs Geiger révèlent ; l'appareil de mesure y est le seul révélateur de la « matière vibrante » qui peut nous nuire.[49] L'effet sonore des corbeaux est distinct, il ne relève pas de la mesure d'un danger sournois mais du soulèvement sauvage d'un environnement sous pression. Ce débordement de la nature liminaire, rendue à l'autonomie, cette irruption cacophonique est « dérangeante » au sens littéral, car elle grève d'inutilité toute stratégie d'évitement ou bien d'approche euphémisante de la catastrophe par un retour à l'ordre de façade. Le croassement d'alerte de ces corbeaux « sentinelles » brise un silence, une apparente santé dont Bichat disait que c'était « la vie dans le silence des organes ». Ces corbeaux sont gaïesques. Comme le dit Isabelle Stengers[50], nommer Gaïa, c'est le premier acte de composition avec ce qui arrive. On ne lutte pas contre Gaïa, cela n'a aucune signification. La *prise* de signification, et la possibilité d'action commune et de pensée, la première prise donc pour composer le commun, c'est cela : nommer ce qui nous arrive… ou bien croasser dans le crassier.

49. Cf. Sophie Houdart, « Les répertoires subtils d'un terrain contaminé », *Techniques & Culture*, vol. 68, n°2, 2017, p. 88-103.

50. Cf. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, La Découverte, Paris, 2013, p. 33 sq.

The Ferryman (« Le Passeur des lieux », 2016) semble proposer un déploiement depuis cette instance de désignation de la catastrophe, et cela au moyen d'un schème de la réparation qui passe par le rite initiatique. *Le Passeur des Lieux* est un film de Gilles Delmas, avec les chorégraphies de Damien Jalet, la participation de Marina Abramović (voix-off) et du compositeur Ryuichi Sakamoto. Il s'agit d'une exploration cinématographique et chorégraphique des racines animistes des rituels, de la danse et de la sculpture, et leur pertinence aujourd'hui. Tournée dans les paysages des îles volcaniques comme Bali, le Japon et l'Ecosse, ainsi que dans le musée du Louvre et l'Opéra de Paris, la relation ancestrale et complexe des hommes et de la nature, souvent considérée comme une passerelle entre les mondes visibles et invisibles, est représentée ici par une série de cérémonies frappantes – transe, crémations et sacrifices rituels à Bali, culte de la montagne au Japon –, des spectacles de danse contemporaine, des extraits de textes et une parabole, narrée par l'artiste de la performance Marina Abramović. Grâce au parcours d'un homme mi-cerf, mi-chasseur, interprété par le danseur Damien Jalet, ce film est une métaphore poétique et viscérale de l'ascension en six étapes d'une montagne, considérée comme lieu sacré de naissance et de mort. Ces six étapes sont des illustrations du « sauvage » non comme catégorie de classement, par opposition au « domestique », mais comme une forme d'expression intime de l'individu, qui a pour corollaire la liberté. Le film met en scène plusieurs intercesseurs qui permettent à l'homme-cerf d'accomplir son cheminement. Ce sont des moines, des chamans. Une fois sorti de la matrice et du chaos (première étape), le personnage est confronté aux arrières-mondes des esprits (deuxième étape) puis au conflit intérieur entre animalité et humanité (troisième étape). Le personnage s'affirme comme guerrier, combattant vaincu, devant retourner au sol (quatrième étape). Il se confronte ensuite à la violence de l'arrachement à la nature par la puissance de destruction des hommes (cinquième étape, se déroulant à Fukushima). La sixième étape, celle de l'arrivée au sommet de la montagne est une réflexion sur la nature transformée en ressource, les sacrifices devenant d'échelle mondiale. L'ensemble de ce parcours est complexe, ponctué de beaucoup de pièces chorégraphiques et de rites relatifs à diverses croyances. Seule la voix-off de Marina Abramović assure une continuité de propos. Bien que mystique, la forme d'ensemble constitue l'exposé d'une sorte de propédeutique pour connaître les équilibres du monde, la partition entre visible et invisible, l'enchevêtrement des différents êtres qui composent la nature au-delà des catégories dualistes sauvage/domestique, naturel/artificiel, nature/culture. Ici, il s'agit de savoir ce qui a peuplé le monde et qu'on a effacé et comment l'on peut repeupler ce monde rendu nôtre, à partir d'une révélation du sauvage. Cette capacité à honorer, préserver, régénérer le sauvage dans les ruines est sans doute l'un des paradigmes de la création artistique qui nous permet d'habiter le crassier.

Car la prolifération des crassiers est quelque chose de très commun dans l'Anthropocène. C'est pourquoi leur mise en réseau s'impose souvent comme stratégie d'en-

quête. D'où la création de « plateformes pour de nouvelles écologies », selon l'expression d'Emily Eliza Scott qui se demande à quelle « nouvelle espèce institutionnelle » on a ainsi affaire et qui compare les artistes enquêteurs à des « coyotes » plein de ressources, sachant s'adapter aux conditions mouvantes des nouveaux territoires.[51] *World of Matter* réunit ainsi plusieurs artistes, architectes et documentaristes autour d'un média international diffusant des enquêtes artistiques sur les ressources écologiques.[52] Outre les documentations en ligne de la plateforme, très soignée[53], le collectif coordonne symposiums, publications et expositions ; il est en partie commissariat artistique, en partie organisme de recherche tissant des liens avec la communauté scientifique.

« En mettant en relation un document visuel sur l'exploitation aurifère illicite dans le bassin amazonien avec un fichier vidéo sur les états pétroliers du delta nigérian ou sur les politiques égyptiennes de gestion des sols, nous suggérons – revendiquent les artistes – une variété de lectures possibles sur la connectivité mondiale entre ces sites. Plus important encore, nous nous intéressons au potentiel créatif des écarts entre différents sites une fois que les cadres conventionnels sont levés, et aux nouveaux paysages de flux de ressources qui pourraient ainsi émerger.[54] »

World of Matter revendique des méthodologies diverses et présente ainsi une plasticité des approches narratives qui permet un regard renouvelé sur la matérialité de la Modernité et sur ses pratiques discursives. « Sa créolisation des angles disciplinaires pour les repenser dans un rapport complexifié avec le réel résiste à toute prétention d'articuler notre être-au-monde en dehors des contingences matérielles, l'existence humaine étant pour ce collectif nécessairement "formée, déformée et transformée" par les objets et les matières.[55] »

Dans la copieuse production de *World of Matter*, on peut notamment distinguer l'enquête *Traces of Nitrate* de Xavier Ribas[56], qui mène depuis 2009 une archéologie fouillée des mines chiliennes de nitrate de sodium, exploitées entre 1870 et la fin des années 1920, essentiellement par les Britanniques. Ribas trace les circuits de transformation du minéral en capital sur les places boursières londoniennes et offre une approche

51. Emily Eliza Scott, « Artists' Platforms for New Ecologies », *Third Text*, vol. 27, n°1, 2013 : www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc

52. Cf. Ursula Biemann, Peter Mörtenböck et Helge Mooshammer, « From Supply Lines to Resource Ecologies », *Third Text*, vol. 27, n°1, 2013, p. 76-94

53. Voir en ligne : www.worldofmatter.net

54. *Idem*, p. 77 [nous traduisons].

55. Gentiane Bélanger, « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires », *Espace : Art actuel*, n°110, 2015, p. 53.

56. Cf. Xavier Ribas, *Nitrate*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], Barcelone, 2014.

socio-culturelle d'une industrie ambivalente, qui débouche sur les fertilisants comme sur les explosifs, sur la vie et sur la mort. Dans ses expositions, comme celle produite au MACBA en 2014, les relevés paysagers photographiques ou vidéo du désert d'Atacama croisent les documents d'archive (ainsi que la mise en scène de la recherche) comme la collection bigarrée des paquets de cigarettes que fumaient les mineurs.

Deep Weather d'Ursula Biemann (2013), elle aussi membre du collectif *World of Matter*, est pour sa part un essai vidéo qui se distingue du strict genre documentaire par un parti pris de mise en relation, selon un « effet papillon », entre les sables bitumineux d'Alberta, au Canada, et le delta sud du Bangladesh. D'un côté, les « géologies du carbone », de l'autre, les « hydrographies ». L'artiste témoigne en voix-off de la « terrible beauté » des paysages ravagés de la forêt boréale, ou bien promis à la submersion du fait de la fonte accélérée des neiges himalayennes et de la montée du niveau de la mer. Le pétrole et l'eau sont ainsi mis en relation dans une logique causale qui dénonce la part des industries du carbone dans le réchauffement climatique. Mais Ursula Biemann ne cherche pas à réduire la complexité « des géographies mouvantes et des temporalités divergentes »[57], elle montre plutôt comment elles se contaminent l'une l'autre. Ce n'est pas tant qu'elle propose une simplification ou un raccourci qu'elle pointe un déséquilibre anthropologique, réalisant au Bangladesh de longs portraits cadrés et filmant à hauteur d'homme une longue procession d'hommes et de femmes construisant de leurs mains une digue destinée à protéger leur village et leurs cultures des crues. À ce désarroi de la lutte pour la survie s'oppose le « sublime toxique » auquel le photographe Edward Burtynsky nous a accoutumés[58], d'immenses champs bitumineux filmés de haut, dépouillés de présence humaine et où l'on ne distingue que d'énormes engins de chantier. Pour Ursula Biemann, les « *ur*-liquides » que sont le pétrole et l'eau sont des puissances sous-jacentes aux narrations des changements qui affectent l'écologie planétaire, ils ont une *agentivité* et sont considérés comme des acteurs de la dramaturgie. Le préfixe « ur » dénote en Allemand l'originaire, l'*arché* en Grec ancien, une impulsion sourde et profonde ou une animation primordiale qui perdure dans le mouvement des êtres. Ainsi, c'est une forme d'antagonisme chthonien qui s'exprime et exige des communautés affectées, les natifs amérindiens et les paysans bangladeshi, un sacrifice infini, une dépense somptuaire où s'abîme leur futur.

Outre la *contamination narrative* qui procède de démarches d'enquêtes empiriques, on peut aussi relever l'intégration critique du potentiel métamorphique du crassier dans les chaînes opératoires artistiques. C'est le cas avec le projet *Rare Earthenware* (2015,

57. Hélène Guenin [éd.], *Sublime. Les tremblements du monde*, Centre Pompidou-Metz, Metz, 2016, p. 126.

58. Voir notamment sur le photographe Burtynsky : Jennifer Peeples, « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes », *Environmental Communication*, vol. 5, n°4, 2011, p. 373-392.

fig. 118). Le collectif Unknown Fields Division[59], en collaboration avec le céramiste Kevin Callaghan, a ainsi fabriqué trois céramiques radioactives pour une exposition du Victoria and Albert Museum intitulée « What is Luxury » (25 avril-27 septembre 2015).[60] Les vases arborent une forme classique en céramique chinoise, mais ils ne sont pas peints. Ils sont en grés noir et en résidus miniers. De tailles différentes, ces trois vases sont dimensionnés en proportion exacte à la quantité de déchets toxiques générés par la fabrication de trois objets manufacturés high-tech : le *smartphone*, l'ordinateur portable et la batterie « intelligente » d'une voiture électrique. Ainsi que le montre le documentaire vidéo qui accompagne l'exposition des vases, le matériau a été collecté dans un lac radioactif de Mongolie intérieure, à Baotou, où sont rejetés les déchets de raffinage des terres rares, les dix-sept matériaux recherchés pour produire de l'électronique haut de gamme. Les vases sont décrits par leurs concepteurs comme étant un témoignage de « l'ombre toxique que nos objets de tous les jours projettent sur la terre ».

Leviathan, film de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel (2012, **fig. 119**), inaugure un genre nouveau, la « sensory ethnography ». Issu de deux ans de recherche en haute mer avec des pêcheurs de Nouvelle-Angleterre, il invite à une plongée dans l'océan au travers de la pêche industrielle. Mais les portraits que dresse le film ont pour singularité de résister tant à l'idéalisation romantique du dur labeur des travailleurs de la mer qu'à l'anthropocentrisme : le bateau, les mouettes, les poissons, les coquillages bénéficient d'une mise en scène identique et tous ensemble participent d'une cosmologie sans grand récit mythique. « Il n'était pas question de leur faire croire qu'ils étaient les réalisateurs mais de faire intervenir leurs corps, leur vécu de manière plus ou moins consciente pour obtenir un film qui nous plonge avec les hommes au cœur des éléments, comme si la mer, les oiseaux, les pêcheurs écrivaient le film avec nous.[61] » Comme Melville dans *Moby Dick*, nous partons du port de New Bedford, ancienne capitale mondiale de la chasse à la baleine. L'embarquement est aussitôt ressenti physiologiquement, par le choix technologique de caméras accrochées un

59. Unknown Fields Division est un collectif artistique dirigé par Liam Young et Kate Davies qui s'est notamment donné pour tâche de chroniquer les arrières-soutes de la mondialisation, les paysages de l'extractivisme, de la manufacture mondiale, de la logistique conteneurisée…

60. Il y a d'autres exemples récents de démarches comparables, comme celle d'Anne Fisher qui a reçu le prix COAL 2017 avec son projet *Rising from its Ashes*, la création d'émaux utilisant des plantes hyperaccumulatrices, qui extraient puis stockent les métaux lourds des substrats pollués d'une ancienne mine de zinc des Cévennes.

61. Laurent Rigoulet, « Sur la mer agitée de *Leviathan* avec Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel », *Télérama*, 2013 : www.telerama.fr/cinema/sur-la-mer-agitee-avec-lucien-castaing-taylor-et-verena-paravel-realisateurs-de-leviathan,101522.php

62. Cyril Neyrat, « Blood of the Fish, Beauty of the Monster », *in* Bruno Latour [éd.], *Reset Modernity!*, MIT Press, Cambridge, 2016, p. 165.

119 • Image tirée du film *Leviathan*, de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor [Sensory Ethnography Lab], 2012, [courtesy Cinema Guild].

peu partout sur le chalutier, y compris dans les filets, ou suspendues au bout de mats pour accompagner au plus près le mouvement des oiseaux suivant le sillage. Ce qui pourrait être conçu comme un contrôle panoptique esthétisant est au contraire une manière de suivre la prolifération des existants jusque dans leur chair, la scène de pêche étant une grande symphonie orchestrale qui mêle tous les matériaux de la perception jusqu'à la confusion des sens. *Leviathan*, à la fois métaphore politique de la souveraineté et monstre biblique cataclysmique, est une somptueuse et cruelle leçon d'anthropologie politique de la grande dilapidation « qui nous anime et même *que nous sommes* », comme écrivait Bataille. « Enquête ethnographique, innovation technique, recherche formelle, poème cosmique, aventure contemporaine lestée d'un vaste héritage cinématographique, littéraire et mythologique : en combinant ces aspects hétérogènes dans une expérience perceptible, *Leviathan* produit un impact impressionnant sur le film d'essai.[62] » Il n'est même plus besoin de retracer les réseaux socio-techniques qui nous emmèneraient à la grande distribution et au consommateur des produits de la pêche : au cœur de la tourmente indistincte des chairs, un peu comme dans l'abattoir filmé par Georges Franju (*Le Sang des bêtes*, 1949), l'on comprend – car l'on perçoit d'une manière inouïe – tout de ce broyage des humains et de la vie dans les arrières-soutes du capitalisme. Du Léviathan, le *Livre de Job* (chapitre 41) écrit : « Il fait bouillonner l'abîme comme une chaudière, il fait de la mer un vase de parfums. Il laisse après lui un sillage de lumière, on dirait que l'abîme a des cheveux blancs. » En définitive, on ne quitte pas le crassier pour un autre séjour. Nous sommes parties prenantes d'une odyssée de fin du monde, où la vie et la mort, le machinique et l'organique, les moyens de production et la marchandise peuvent tournoyer d'une « ronde fantomatique » dans l'œil d'un poisson agonisant.

3.2 LA CONDITION ATMOSPHÉRIQUE

3.2.1 Phlogistique et métaphysique

Puisque l'enquête est rematérialisation du crassier, elle s'attache aux processus d'« invisibilisation » que génère l'Anthropocène et qui mettent au défi nos appareils de sensibilité. Quelles *prises* pouvons-nous espérer en nous fondant sur les aller-retour entre nos représentations et nos expériences sensibles ? Quelle métrologie une enquête artistique dans le monde animé de nos co-existences concrètes peut-elle nous aider à concevoir ?

En 1919, Marcel Duchamp offre à des amis collectionneurs new-yorkais une ampoule de sérum physiologique vide étiquetée « Air de Paris ». L'air est par définition partage, offrande nue. En 2007, Christine Macel et Daniel Birnbaum se ressaisissent de ce célèbre ready-made pour proposer au Centre Pompidou une exposition intitulée *Airs de Paris*, sous le signe de la pluralité donc.[1] Il s'agit selon les commissaires de donner à voir et à réfléchir les « flux invisibles » qui traversent la vie moderne et dont les arts plastiques et du paysage offrent un régime d'appréhension. Les commissaires revisitent sciemment le mythe que fut l'exposition, en ce même Centre Pompidou, des *Immatériaux*, conçue par Jean-François Lyotard (1985). Pourtant, d'air, il n'est dans un cas comme dans l'autre quasiment pas question si ce n'est comme métaphore de la condition postmoderne, bavardage sur la télématique ou la virtualisation du réel, la globalisation et le suburbain. Seul le collectif HeHe, qui réalisera *Nuage vert* l'année suivante[2], s'intéresse alors au paysage des aérosols en menant une collaboration avec l'agence Airparif pour exploiter des statistiques de relevé d'ozone (*Champs d'ozone*, 2007). La technique holographique permet de s'affranchir d'un support de projection pour faire apparaître les données « dans l'air », littéralement, en répercutant sous forme de dégradés de couleurs les mesures actualisées des principaux constituants faisant l'objet d'une surveillance à Paris : dioxyde d'azote, ozone, particules en suspension (PM_{10}), dioxyde de soufre…

Sur ces substances que sont les polluants atmosphériques majoritairement imputables à la combustion des énergies fossiles (charbon, pétrole, gaz), tous les travaux scientifiques récents « indiquent que la relation dose-réponse est linéaire dans la gamme de

1. CF. Christine Macel et Valérie Guillaume [éd.], *Airs de Paris*, Centre Pompidou, Paris, 2007.

2. Il s'agit de la mise en lumière du nuage de vapeur émis par la centrale thermique Salmisaari à Helsinki, Finlande, en utilisant un rayon laser vert qui en souligne les contours en temps réel. En 2009, le collectif réédite ce projet en France, sur la cheminée de l'incinérateur de Saint-Ouen, ce qui vaut aux artistes un courrier de semonce de la Préfecture de Seine-Saint-Denis soulignant « l'inquiétude, voire la panique, que pourrait susciter ce faisceau lumineux auprès de la population riveraine » et pointant le « risque que cet événement soit mal interprété et contribue à propager, dans l'esprit collectif, une image fortement négative de l'usine d'incinération et des modalités selon lesquelles celle-ci est exploitée. » [Courrier daté du 28 mai 2009]

concentrations étudiées, c'est-à-dire qu'on n'a pas identifié de seuil en dessous duquel les polluants atmosphériques cesseraient d'avoir un effet.[3] » Contrairement à ce que les régulations et seuils réglementaires d'émission pourraient faire accroire, il n'existe donc pas de « moindre dose » en vertu de laquelle l'effet délétère disparaîtrait. Le travail de naturalisation des pollutions est coextensif aux avancées de l'industrie, et nous avons vu plus haut qu'il s'accompagnait aussi d'un processus de désinhibition correspondant à la connaissance des risques et aléas.[4] Ainsi, le chimiste britannique Robert Angus Smith publie en 1872 un ouvrage au titre explicite, *Air and Rain. The Beginnings of Chemical Climatology*. Il y fait état de ses enquêtes sur les pluies acides et la présence dans l'air à proximité des usines de chlorures, d'ammoniaque et d'acides sulfuriques. « Nous vivons dans l'air, écrit-il, et l'air coule continuellement dans notre sang : rien d'étonnant dès lors à ce que nous soyons influencés par le climat, qui n'est autre que la condition de l'air. (…) Nous sommes exposés à de grands changements de climat qui découlent des conditions de notre civilisation.[5] » Mais l'on sait l'ambiguïté alors de cette notion de « climat » et la façon dont les hygiénistes vont déplacer l'objet de leurs études sur des facteurs plus indirects de morbidité que la pollution industrielle qu'on « naturalise » pour des raisons économiques.[6]

Les 15 000 litres d'air que chacun respire chaque jour, ce sont « la dernière aumône », selon l'expression d'Elias Canetti. Or, ajoute l'écrivain, « cette ultime chose qui nous était commune à tous, va tous nous empoisonner en commun. Nous le savons mais nous ne le sentons pas encore, car notre art n'est pas de respirer.[7] » Dans la phénoménologie de David Abram, le fait que les pollutions invisibles n'altèrent pas notre « trame limitée du monde » jusqu'à ce qu'elles se « signalent » dans notre corps, avec nos problèmes respiratoires, dit assez le déficit sensoriel qui est le nôtre et notre *négligence* vis-à-vis des

3. Rémy Slama, *Le mal du dehors. L'influence de l'environnement sur la santé*, Éditions Quæ, Versailles, 2017, p. 198.

4. Cf. *supra*, chapitre 2.1.

5. Cité par Alexis Zimmer, *Brouillards toxiques. Vallée de la Meuse, 1930, contre-enquête*, Zones sensibles, Bruxelles, 2016, p. 157.

6. Cf. Jean-Baptiste Fressoz, *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », Paris, 2012 & François Jarrige et Thomas Le Roux, *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », Paris, 2017.

7. Elias Canetti, *La conscience des mots* [1ère éd. 1975], traduit par Roger Lewinter, Albin Michel, Paris, 1984, p. 29.

voix de la terre.[8] Abram relate l'expérience consciente de l'air qui serait en revanche le fait de peuples animistes, tels que les Navajos ou les Dinés, qui ont une cosmologie du vent, du souffle, de la parole… Tandis que dès le platonisme, la pensée occidentale aurait établi sa doctrine de l'intellect dans « un oubli progressif de l'air et du souffle ».[9] Le rappel contemporain par les médias de tous les maux qui entament la stabilité de l'atmosphère terrestre n'a pas, à vrai dire, la labilité existentielle d'une sensibilité intuitive et corporelle, toujours renouvelée, pour une « terre sensuelle » : nous resterions à distance des enveloppes-mêmes qui nous permettent de vivre.

« Considérée d'un point de vue phénoménologique, considérée du point de vue de notre expérience même, cette transformation de l'air n'est pas un simple élément de la crise écologique, à placer aux côtés de l'empoisonnement des eaux, de l'extinction rapide des animaux et des végétaux, de l'effondrement d'écosystèmes complexes, et de toutes les autres horreurs induites par les humains. Toutes, bien sûr, sont les facettes interconnectées d'une même dissociation stupéfiante – l'oubli massif de1'appartenance intrinsèque des humains au monde plus-qu'humain. Mais notre mépris pour l'air même que nous respirons est, en un certain sens, la plus profonde expression de cet oubli. C'est l'air en effet qui, au plus proche, nous enveloppe – l'air, cet élément *au-dedans* duquel nous sommes le plus intimement. Aussi longtemps que nous ferons l'expérience des profondeurs invisibles qui nous entourent comme d'un espace vide, nous serons en mesure de nier, ou de dénier, notre interdépendance radicale avec les autres animaux, les plantes et la terre vivante qui nous nourrit. Nous pouvons certes reconnaître, intellectuellement, que notre corps est dépendant des plantes et des animaux que nous consommons comme nourriture, mais l'esprit civilisé ne s'en sent pas moins, d'une manière ou d'une autre, séparé, autonome, indépendant de son corps et de la nature sensuelle en général. C'est seulement lorsque nous commençons, à nouveau, à faire attention à notre immersion dans l'air invisible, à en faire l'expérience, que nous commençons à nous souvenir de ce que signifie être pleinement partie du monde.[10] »

La philosophe Luce Irigaray vérifie cette hypothèse de « l'oubli de l'air » en commentant la doctrine heideggérienne de l'être, que l'on sait en revanche obsédée par la « terre ».[11] « La clairière de l'ouvert, "en quoi" cela peut-il être ? – aurait-on pu lui demander. Cette vieille question philosophique ne semble pas lui avoir été posée. Elle

8. David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2013, p. 329.

9. *Idem*, p. 322.

10. *Ibid*, p. 330.

11. Cf. Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983.

120 • Raffinerie Exxon de Baton Rouge, Louisiane [août 2015].

était, sans doute, trop innocente. Trop ignorante. Trop simple. Trop peu complice avec l'histoire de la philosophie.[12] » Parménidienne en son fond, la métaphysique repose pour Heidegger « sur » un élément dense, le sol originaire depuis lequel il y a *ek*-sistance. Mais par quel fluide idéal la pensée pourrait-elle trouver le lieu d'une *présence* sans air pour respirer ? N'est-ce pas l'air que nous habitons, avant tout, en tant que mortels, jusqu'au dernier souffle ? Pour Heidegger, l'être n'est entendu qu'à travers les voix du *logos*, le langage maintient cet exil qui néantise l'élémentaire de la *phusis*. « Et que devient l'air quand l'étant y apparaît ? Il est néanti. (…) Ce rien ? La condition la plus élémentaire de son existence, ou existance. Il l'oublie. Et l'effacement de cette première et toujours immédiate nécessité ne se constitue-t-elle pas aveuglément en essence ? Permanence de l'être dans l'oubli ? Persistance de l'oubli de l'être.[13] »

12. *Idem*, p. 11.

13. *Ibid*, p. 130-131.

121 • Cimetière de Taft, Louisiane [août 2015].

3.2.2 Enveloppes et nuages

À côté de l'être de Parménide et du cosmos d'Héraclite, les Stoïciens avaient pourtant proposé une physique des « incorporels » à quatre éléments : le temps, le lieu, le vide et l'exprimable (*lekton*) ; et le monde était pour eux tel un « mélange » traversé/animé par le souffle (*pneuma*). Le lieu des *Catégories* d'Aristote, où surgit le « il y a » du corps, où il prend position (*exis*), exis-tence matérielle, est impossible sans le vide qui le soutient et que le corps vient occuper. L'incorporel est respiration permettant le jeu des corps. C'est sans doute cela que retrouvait la théorie de la « dématérialisation » de l'art au travers du minimalisme et du Land Art[14] : non pas la disparition de la matière, bien au contraire, mais l'exploitation de ces creux – temps, lieu, vide, exprimable – comme donation de forme conjoncturelle, sans objet ni substance.

« Chez Giorgione la femme qui allaite et le soldat montant la garde regardent le vide, un creux qui les laisse figés, sans émoi. Les bergers d'Arcadie nous tournent à demi le dos, le regard de biais, le doigt sur une inscription indéchiffrable – on ne sait qui est "ego" et l'Arcadie est un pays mythique –, la stèle – ou le tombeau – est fermée,

14. Cf. Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1ère éd. 1973], University of California Press, Berkeley, 1997.

122 • Usine d'alumine de Gardanne [janvier 2016]

close. Le groupe attentif à son déchiffrement semble parfaitement évoquer le moment délicat où le sens, prêt à se donner, vacille, pour finalement s'évanouir et échapper définitivement. Mais là, au bord de la stèle, penchés en avant, nous ne le savons pas encore ; nous pensons, comme eux, que le sceau va céder. Et comme eux aussi, nous ne savons pas la langue, et comme eux, nous bafouillons misérablement. Nous fréquentons les incorporels et, la plupart du temps, nous ne le savons pas.[15] »

L'incorporel n'est pas absence du corps. Avant Lavoisier, la chimie était parvenue au point de contradiction d'un corps au poids négatif, le phlogistique, pour expliquer les effets de la combustion. Il ne manquait que la simplicité de l'oxygène pour tout réagencer. On suppose le silence « effrayant » du vide lorsque nous est soumise la photographie de la Terre vue de la Lune (**fig. 24**) et on en oublie le bruit effarant de la machinerie Apollo depuis laquelle l'image était prise et rendue possible. Sans toute une série d'enveloppes immunitaires il n'y aurait pas d'habitat, pas de point de vue, pas de vie. Peter Sloterdijk a logé sa « sphérologie », seule grande métaphysique de l'Anthropocène jusqu'à présent,

15. Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », Paris, 2006, p. 7.

123 • Tableau des émissions polluantes dans le Golfe de Fos-sur-Mer, réalisé par l'Institut écocitoyen pour la Connaissance des pollutions [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

précisément là où Heidegger posait sa clairière de l'être sans le savoir, dans l'oubli de l'air. Jusqu'à cette dernière clairière qui est la première, notre atmosphère…

« Ce qui, jusqu'à nouvel ordre, demeure commun à tous les habitants de la terre, c'est l'enveloppe climatique animée de la planète, l'atmosphère, au sens météorologique, devenue pour les contemporains, pour les raisons que l'on sait, un objet de souci. (…) La climatisation est le destin. Un principe se confirme en elle : la modernité se manifeste dans la mission consistant à extraire des systèmes immunitaires.[16] »

Emanuele Coccia a rattaché ce destin climatique à la « vie des plantes », qui sont au point d'origine de ce souffle qui anime la vie.[17] Redistribuant la hiérarchie du contenu et du contenant, cette thèse de la naissance du monde dans et par l'air conteste la validité de l'*Umwelt*, modélisé par Uexküll selon l'angle exclusif du percept et de l'action du vivant dans son environnement. La plante n'a pas besoin, comme la tique d'Uexküll, d'organes spécifiques pour être au monde. Ce faisant, Coccia propose aussi de naturali-

16. Peter Sloterdijk, *Globes. Sphères II, Macrosphérologie*, traduit par Olivier Mannoni, Pluriel, Paris, 2011, p. 713-714.

17. Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Payot, Paris, 2016.

124 • Torchère de Géogaz, Fos-sur-Mer [février 2016].

ser la climatisation que Sloterdijk tient pour un fait culturel majeur : le tout du monde est respiration et « mélange », une immanence qui, par la vie des plantes, « définit un rapport d'intériorité radicale et absolue, qui rend caduque toute distinction ente contenu et contenant.[18] » Cette identité des termes de la relation est dynamique et topologique. S'il fallait une géométrie pour figurer l'enveloppe de notre condition atmosphérique ce serait l'*Analysis situs* de Poincaré, où l'on ne peut distinguer l'extérieur de l'intérieur, comme dans le cas d'une bouteille de Klein.

Il y a plus de deux milliards d'années, la mutation des cyanobactéries, ces bactéries vivant en colonies filamenteuses qui les font passer pour des algues bleues-vertes, a créé la plus grande crise de pollution qu'ait connue la planète jusqu'à nos jours. Cette « grande oxygénation » du Paléoprotérozoïque, répandant le dioxygène (O_2) dans les océans et l'atmosphère a scellé le sort des organismes anaérobies. Qui plus est, réagissant avec le méthane atmosphérique, l'oxygène ainsi libéré en masse par le développement des cyanobactéries photosynthétiques a provoqué une très longue glaciation. À l'issue de quoi, après la fonte des glaces et le lessivage des continents, émerge une vie multicellulaire aérobie, celle qui utilise l'oxygène atmosphérique libre produit par

18. *Idem*, p.93.

125 • Raffinerie Esso et aciérie ArcelorMittal, Fos-sur-Mer [janvier 2016].

photosynthèse.[19] La vie actuelle, banalement majoritaire, est née d'un état d'exception toxique jusqu'à cette stabilisation d'un taux d'environ 20 % d'oxygène dans l'air, notre air « respirable ». Cela ne s'est pas produit depuis l'*extérieur*, par le choc d'un météorite, mais depuis l'*intérieur*, à l'intérieur de l'enveloppe du vivant, façonnée par lui, modifiée par lui, y compris jusqu'au passage à la limite qui éradique presque toute forme de vie – empoisonnement endogène.

C'est à juste titre que nous nous inquiétons alors du CO_2 rejeté dans l'atmosphère, bien que les mesures de proportion paraissent insignifiantes pour qui ne connaît pas l'équilibre stochastique des gaz et les boucles de rétroaction du Système Terre : on s'alarme de mesures atmosphériques dépassant les 400 ppm mais une pièce fermée, tel le bureau dans lequel j'écris en ce moment, dépasse les 1000 ppm, et une chambre mal ventilée la nuit dépasse le taux de 3000 ppm.[20] Dans nos enveloppes d'enveloppes, nous

19. Cf. Dorion Sagan, « Beautiful Monsters. Terra in the Cyanocene », *in* Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.] *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, vol. 2, p. 169-174.

20. Cf. Alexander Federeau, *Pour une philosophie de l'Anthropocène*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017, p. 47.

n'en cessons pas moins de vivre et de respirer. Outre la *pollution*, la contamination toxicologique, c'est l'*altération* générale des équilibres du cycle du carbone qu'il faut entrevoir dans les effets de seuil abstraits, avec toute la complexité des boucles de rétroaction du Système Terre, toutes non nécessairement positives qui plus est.[21] De ce point de vue, de l'avis de la plupart des climatologues, les émissions anthropogéniques de gaz à effet de serre se feront sentir des milliers d'années, quand bien même elles cesseraient totalement aujourd'hui.

La Tempesta de Giorgione (1508, **fig. 1**) est sans doute le premier tableau où les principaux événements représentés sont de nature atmosphérique[22], bien après que le christianisme ne fit disparaître, au V^e^ siècle, les « ciels météorologiques » que maîtrisaient parfaitement les Romains[23], bien avant que la « tragédie du paysage » romantique ne se consacre à traduire la densité de l'air, les incorporels du lieu et du vide dans un paysage « où il ne se passe rien », selon une critique d'un contemporain au sujet du *Moine au bord de la mer* de Friedrich (1808).[24] Dans la peinture classique, le nuage est essentiellement « cette formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie, et qui cependant participe des puissances d'une matière où toute figure vient au jour et s'abolit », écrit Hubert Damisch.[25] Mais la figuration tire presque systématiquement vers la symbolique du « Très Haut », pendant spirituel luxueux de la dépense, aveugle à la grande dilapidation « que nous sommes ».[26]

On a déjà mentionné plus haut les vaporisations de Hans Haacke sur le toit de son immeuble new-yorkais, en 1962, qui appartiennent à son esthétique des systèmes.[27] Robert Morris montrait en 1966 devant la Washington University *Steam Cloud*, un nuage de vapeur en extérieur, un brouillard artificiel qui visait à démontrer qu'il pouvait y avoir sculpture de l'éphémère. Les *Fog sculptures* que Fujiko Nakaya expérimente depuis le début des années 1970 sont des installations davantage topologiques, soucieuses du contexte et

21. Il y a des boucles de rétroaction négatives, c'est-à-dire compensatoires, dans le cycle du carbone, comme par exemple le fait qu'une atmosphère plus riche en CO_2 stimule la croissance de la biomasse.

22. Cf. Paolo Di Simone, « Entre l'Eden et l'Arcadie. À propos d'une source visuelle possible de La Tempête de Giorgione », traduit par Marie Grappasonni, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, vol. 38, 2016, p. 73.

23. Cf. Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Flammarion, Paris, 2010, p. 45-46.

24. Cf. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* [1ère éd. 1998], Flammarion, coll. « Champs Arts », Paris, 2013, p. 178 sq.

25. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* [1ère éd. 1972], Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 49.

26. Georges Bataille, *La part maudite*, op. cit., p. 77.

27. Cf. *supra*, chapitre 1.1.

126 • Fujiko Nakaya, *Standing Cloud*, 2013 [exposition *Anthropocène Monument*, Les Abattoirs, Toulouse, 2014].

des données climatiques initiales. *Standing Cloud*, sculpture de brume réalisée à Chaumont-sur-Loire (2013, **fig. 126**), se répand dans un champ constellé de pâquerettes et c'est la pression atmosphérique et le vent qui sont chargés de « sculpter » la forme, laquelle retient cette nostalgie du vide qui emplissait la peinture romantique, les brouillards de Friedrich, Constable et Turner. Hicham Berrada, avec *Celeste* (2014), produit non un brouillard évanescent comme Fujiko Nakaya mais un lourd nuage bleu « Yves Klein » qui s'avance à l'orée d'un bois tel un accident atmosphérique non élucidé ou un gaz moutarde répandu, non sur des tranchées[28] mais dans une nature immaculée – déplacement du front guerrier planétaire, sans doute.[29] Ces inquiétantes images de nuages se produisent aussi en

28. Cf. Peter Sloterdijk : « Le XXe siècle a débuté, dans une révélation spectaculaire, le 22 avril 1915, avec la première utilisation à grande échelle du gaz chloré comme moyen de combat. » [*Écumes. Sphères III, Sphérologie plurielle*, traduit par Olivier Mannoni, Hachette Littératures, Paris, 2006, p. 79]

29. Voir le catalogue d'exposition dirigé par Bénédicte Ramade, *The Edge of the Earth. Climate Change in Photography and Video*, Black dog publishing, Londres, 2016.

127 • Gal Weinstein, *El Al*, 2017 [Pavillon d'Israël, Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

ville lors des phases de démoustication, comme le montre l'installation vidéo d'Etienne Turpin, *Is the City a Laboratory* ? (2016), où l'on assiste à une hallucinante fumigation des quartiers populaires de Jakarta.

La créature de Frankenstein est née dans un été sans soleil.[30] Le *smog* ne se déchire plus en lambeaux par intervention divine ou naturelle, il est notre création, domaine public, ainsi que le propose Amy Balkin en mettant aux enchères des droits d'émission carbone visant à libérer une parcelle d'atmosphère des aérosols polluants (*Public Smog*, 2004) : l'air « libre » n'existe alors que par l'abstraction d'un montage financier et juridique.[31]

30. La cendre envoyée dans l'atmosphère par l'éruption du volcan Tambora, en Indonésie, le 10 avril 1815, fait plusieurs fois le tour de la Terre et provoque en 1816 une « année sans soleil ». L'été 1816, Mary Godwin, qui épousera bientôt le poète Percey Shelley, est contrainte de rester enfermée avec ses amis dans une villa proche du lac Léman, tant le climat s'avère insupportable. *Frankenstein* naît dans cette ambiance à écrire des « histoires à faire peur » selon le jeu proposé alors par Lord Byron.

31. En réalisant *The Atmosphere, A Guide* [2013-2016], Amy Balkin poursuit une rematérialisation de l'air par une sorte d'encyclopédie des modifications anthropiques du ciel, qu'il s'agisse de traces chimiques, narratives ou politiques.

L'air est éminemment politique, dès lors. « Comme toute vie partagée, la politique est l'art de l'atmosphériquement possible.[32] » La nuée figée de l'artiste Gal Weinstein (*El Al*, 2017, **fig. 127**) signifie en hébreu « vers le haut », ce qui est aussi le nom de la compagnie aérienne nationale d'Israël (*El Al Airlines*) : elle figure cet instant où le pas de tir d'un missile et le projectile sont entourés de fumée mais rappelle encore que dans *L'Exode*, l'Éternel fait précéder la marche du peuple de Moïse d'une colonne de nuée et de feu.

3.2.3 Naphtologie

En 1901, à Spindletop, près de Beaumont dans le Texas, un geyser de pétrole monte dans les airs à plus de quarante mètres, le plus puissant vu jusqu'alors. Champ de pétrole contenu dans un dôme de sel à trois-cent-cinquante mètres de profondeur, Spindletop a provoqué le grand boom de l'industrie pétrolière. Pour la Standard Oil, qui ne pouvait intervenir au Texas à cause d'une loi antitrust, ce furent les premiers concurrents sérieux, Texaco et la Gulf Oil. Car ce gisement va produire environ cent-mille barils par jour, des quantités énormes pouvant alimenter une consommation de masse. Après ce premier gisement dans le Golfe du Mexique bien d'autres vont suivre. En 2017, à l'occasion du *Earth Day* (le 22 avril), Channel 4, du service public télévisuel britannique, diffuse une œuvre réalisée par John Gerrard, *Western Flag (Spindletop, Texas)*. Il s'agit d'une simulation vidéo représentant un drapeau de fumée noire flottant dans le paysage actuel de Spindletop, entièrement reconstitué numériquement.[33] Ainsi que l'artiste le présente, le drapeau est une sorte de « drapeau de lamentation ou de deuil ». Hypnotique, la fumée pressurisée ne tarit jamais, jour ou nuit, seule force puissante dans un paysage aujourd'hui dépeuplé (le gisement de Spindletop a été fermé dans les années 1930). C'est aussi par les moyens de l'image de synthèse que Susan Schuppli présente à New-York *Nature Represents Itself* (2018) une œuvre vidéo simulant une marée noire sur une mer étale. Schuppli fait référence à la catastrophe de la plateforme pétrolière Deepwater Horizon dans le Golfe du Mexique (2010). Les couleurs luminescentes et spectrales du pétrole à la surface de la mer évoquent pour elle « une sorte de cinéma naturel », l'environnement pollué devenant un vaste réseau photosensible qui enregistre sans cesse les effets induits par l'industrialisation et ses processus contaminants. Enfin, c'est un désastre plus circonscrit et incident que relate HeHe avec *Catastrophes domestiques* (2018)[34] : de simples prises électriques qui crachent

32. Peter Sloterdijk [2011], *op. cit.*, p. 718.

33. Une installation vidéo est simultanément placée dans la cour de la Somerset House à Londres [21-27 avril 2017]. L'animation est aussi très diffusée sur le Web : westernflag.johngerrard.net

34. Exposition *Eco-Visionaries* à la HeK-Haus der elektronischen Künste, Bâle, Suisse, 30 août-11 novembre 2018.

128 • Eero Lundén, *Another generosity*, 2018 [Pavillon nordique, Biennale internationale d'architecture de Venise, 2018].

de la fumée, appareillage minimaliste mais dérangeant, qui réfère aux pollutions générées par la demande énergétique, fût-elle « verte ». Cette intrusion au cœur du foyer, lieu par excellence de « l'environnement bien tempéré »[35] rappelle la fragilité des stratégies auto-immunes.

De telles rematérialisations de l'air devraient instiller en nous un doute métaphysique. Quel Malin Génie nous a-t-il pareillement détourné de la compréhension élémentaire de notre engagement corporel dans la Modernité ? L'énergie carbonée, issue de la combustion et de la transformation de ressources fossiles, n'a que rarement été appréhendée comme partie prenante de notre expérience sensible. Pourtant, nous respirons le pétrole, nous le mangeons, nous nous habillons avec, toute notre attitude corporelle est une chorégraphie du pétrole. « La nouvelle économie minérale façonne durablement les corps de ceux qui s'y trouvent plongés.[36] »

35. Cf. Reyner Banham, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, traduit par Antoine Cazet, HYX, Orléans, 2011.

36. Alexis Zimmer [2016], *op. cit.*, p. 163.

À l'issue de son enquête sur le Golfe du Mexique après la catastrophe de Deepwater Horizon, Stephanie LeMenager a proposé le terme de *petromelancholia*, « pétromélancolie », pour décrire « le deuil non résolu des réserves conventionnelles de combustibles fossiles ».[37] Sur les côtes de la Louisiane, qui s'érodent et s'abiment dans la mer[38], cette mélancolie de la perte chronique est même d'essence géologique. On repère des motifs de pétromélancolie dans des récits, des fictions[39], des poésies tant en Louisiane qu'en Alberta, chez les natifs amérindiens affectés par l'exploitation des sables bitumineux, ou bien dans le delta du Niger ou au Gabon.[40] Mais il y a encore très peu d'approches esthétiques de la pétromodernité, c'est-à-dire de la vie moderne fondée sur le système énergétique du pétrole et l'émergence de la nature « bon marché ».[41]

« Nous avons besoin de pétrofictions non seulement pour relater les points de rencontre entre les sociétés et les individus que génère l'échange commercial de biens désirables ; nous en avons besoin parce que le pétrole (contrairement aux épices) est une *ur*-marchandise, c'est-à-dire la substance dont dépend le globe pour chauffer ses maisons, faire circuler des corps et des biens, construire et entretenir des infrastructures – la substance qui, pour le meilleur et pour le pire, fait tourner le monde.[42] »

Selon nous, il faudrait substituer à l'approche phénoménologique de l'atmosphère d'un Abram et d'un Coccia – certes intéressantes mais tant imprégnées de continuisme et de vitalisme mystique qu'elles valorisent un engagement total et anhistorique dans le monde vécu et ne s'embarrassent plus des plis dans l'enveloppe, des médiations et trajections élaborées par le mode d'être occidental au monde – une « naphtologie », c'est-à-dire une phénoménologie de l'expérience des transfigurations du pétrole, de la relation de la Modernité à la combustion hydrocarbonée. Nous empruntons ce terme à l'essai de

37. Stephanie LeMenager, *Living Oil. Petroleum Culture in the American Century*, Oxford University Press, coll. « Oxford Studies in American Literary History », New York, 2014, p. 16 [nous traduisons].

38. Cf. *infra*, chapitre 4.1.

39. Amitav Ghosh, à l'occasion d'une analyse du livre *Cities of Salt*, de l'écrivain jordanien Abdelrahman Munif, forge le terme de « pétrofiction » en 1992. Il s'interroge sur le fait que si peu de fictions aient été consacrées aux combustibles fossiles et à la pétro-hégémonie des États-Unis.

40. Pour quelques exemples, voir Sheena Wilson, Adam Carlson et Imre Szeman [éd.], *Petrocultures. Oil, Politics, Culture*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2017 & Imre Szeman et Dominic Boyer [éd.], *Energy Humanities. An anthology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2017.

41. Cette thématique de la « cheap nature » est abordée par Jason W. Moore dans *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland, 2016.

42. Imre Szeman, « Introduction to Focus: Petrofictions », *American Book Review*, vol. 33, n°3, 2012, p. 3 [nous traduisons].

Salminen et Vadén : *Energy and Experience*.[43] Le mot est construit sur le Grec *naphta* qui vient du vieux persan *naft* et qui dans toutes les langues sémitiques désigne le pétrole ou certains de ses dérivés. Du point de vue phénoménologique soutenu par Salminen et Vadén, l'Anthropocène comme Naphtocène repose sur la situation existentielle d'un sujet qui se représente comme doté d'une capacité autonome d'agir et de délibérer indépendante de la nature, alors que cette représentation elle-même n'est structurellement possible que grâce à la surabondance de matière hydrocarbonée de qualité, utilisée comme combustible, et grâce à l'économie du détachement qui en relève (dissociation de la production et de la consommation, de la marchandise et du déchet, des actions et de leurs conséquences).

D'où vient cette connexion structurelle entre la subjectivité moderne et le phénomène du pétrole ? Elle tient d'abord à ce que les combustibles fossiles ont été « encapsulés » dans la Modernité comme quantité de travail disponible et effective. C'est cette conversion métabolique que pointaient déjà Marx et Engels dans le *Manifeste* (1848), cette capacité de la révolution bourgeoise de la production à « réduire en fumée » ce qui était solidement établi : « tous les rapports sociaux stables et figés, avec leur cortège de conceptions et d'idées traditionnelles et vénérables, se dissolvent ; les rapports nouvellement établis vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout élément de hiérarchie sociale et de stabilité d'une caste s'en va en fumée.[44] » Dans *Carbon Democracy* (2011), Timothy Mitchell montre clairement comment le passage du charbon au pétrole poursuit ce mouvement de dislocation en s'attaquant précisément aux liens sociaux, politiques ou spirituels acquis dans la résistance à la révolution industrielle qui précède.[45] Le caractère croissant de cette effectivité du « capital fossile » est tel que la quantité de travail réalisée depuis les années 1980 est supérieure à celle accumulée durant les deux siècles qui précèdent.[46] Les océans, qui stockent la majeure partie du surplus énergétique de la planète et atténuent ainsi le réchauffement climatique, ont absorbé autant d'énergie entre 1997 et 2015 que depuis 1860.[47] La « dromologie », c'est-à-dire l'étude des effets

43. Cf. Antti Salminen et Tere Vadén, *Energy and Experience. An Essay in Nafthology*, MCM' Publishing, Chicago, 2015.

44. *Manifeste du parti communiste*, I.

45. Cf. Timothy Mitchell, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, Verso, Londres, 2011.

46. Cf. Tere Vadén et Antti Salminen, « Ethics, Nafthism, and the Fossil Subject », *Relations*, vol. 6, n°1, 2018, p. 35-36. Voir aussi Andreas Malm, *Fossil Capital. The Rise of Steam-Power and the Roots of Global Warming*, Verso, Londres, 2016.

47. Cf. Peter J. Gleckler *et al.*, « Industrial-era global ocean heat uptake doubles in recent decades », *Nature Climate Change*, vol. 6, n°4, 2016, p. 394-98.

sociaux et métaboliques de l'accélération des sociétés modernes[48], vérifie la naphtologie, puisque cette vitesse, cette accélération et cet avènement logistique du monde[49] échoient au pétrole. Par ailleurs, l'immédiateté sensible de la pétro-consommation place à distance la production, par recouvrement des processus qui mènent par mille réseaux socio-techniques de l'extraction du pétrole à la constellation des produits qui en sont issus, au point qu'il est virtuellement impossible d'en remonter le cours, comme d'ailleurs nous n'en pouvons anticiper par l'imagination les issues, ainsi que la *négligence* vis-à-vis des polymères le montre dans la pollution universelle des écosystèmes.[50] Ce double phénomène, d'une part la séparation production/consommation (grâce à la nature « bon marché » et au capital fossile) et d'autre part, l'ignorance du passé comme de l'avenir des produits *ur*-fossiles, « crée la structure expérientielle de la naphtologie : le pétrole rassemble les choses sur le mode du tenir à part.[51] » Voilà la situation troublée qu'il appartient à l'enquête d'élucider…

3.2.4 Coda

« Le pétrole brut se rince d'abord à l'eau et à la soude aux fins d'extraire les sels corrodants
puis se distille en fractions majeures que sont les gaz essences kérosènes gazoles fuels lourds
les coupes de distillats lourds étant reprises par distillation sous vide pour les résidus valorisés
par exemple dans la fabrication des bitumes et la production des fuels lourds pour les paquebots
le désasphaltage par extraction au solvant permettant *in fine* d'épuiser le reste en huiles diverses

48. Cf. Paul Virilio, *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1977 & Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit par Thomas Chaumont, La Découverte, Paris, 2012.

49. Cf. Deborah Cowen, *The Deadly Life of Logistics. Mapping Violence in Global Trade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2014.

50. « Dans le carré de la fenêtre, au son des sirènes, un sac en plastique s'est collé. Il reste, il dure. Je l'honore, chargé qu'il est des énergies souterraines, nées de la rencontre d'une forêt primordiale, des fossiles dinosaures, et de la puissance solaire. Brûle la sauge et brûle l'encens, derrière les carreaux, pour célébrer cette configuration d'un instant, d'un court instant pour un usage unique, le sac en plastique, utilisé puis jeté, qui n'épuise pas l'énergie mobilisée encore pour des milliers d'années, et qu'aucune facture ne pourrait chiffrer. Il décharge, le plastique jeté au vent jusqu'à l'océan, sa puissance, pour moi, là, venue des âges de la terre qu'on ne sait plus mesurer, au coin de la fenêtre. Coincée. Énergie mobile et attachée, et libérée en pure perte qu'on a oubliée, oublié de célébrer. » [Claire Dutrait, *Aujourd'hui Eurydice*, Publie.net, Montpellier, 2018, p. 128-129]

51. Tere Vadén et Antti Salminen [2018], *op. cit.*, p. 38.

toute cette chimie élémentaire se ramifiant en traitements du reste du reste du reste du reste
traquant les fractions du pétrole brut aux dimensions les plus infinitésimales du poids moléculaire
afin que les ultimes résidus isolés on puisse passer ensuite aux procédés de transformation
qui forment tout le génie du raffinage et de la pétrochimie s'instillant dans nos vies de consommateurs
et qui se traduisent par une architecture piranésienne de machineries et de cuves et de tubes
des scissiparités sans fin et des liaisons et correspondances inextricables pour un Thésée moderne
suivant le fil d'Ariane du réformage catalytique ou de l'isomérisation à moins que ce ne soient
d'autres voies coréactives telles que l'alkylation ou l'oligomérisation et la synthèse d'éthers
Mais voici qu'on enchaîne des conversions thermiques par viscoréduction ou cokéfaction
puis vient le craquage catalytique et le vaporéformage et toutes les hydroconversions ou hydrogénations
qui font passer le mystère de la transsubstantiation du Christ pour amusement de cour d'école
la métaphysique des essences s'épuisant en lignes entrelacées jusqu'à la réduction des aromatiques
en fumeroles d'odeur de sainteté exhalées en dernier souffle par les gisants du royaume des sols
et transitant par toutes les phases de la matière et des coexistences d'équilibre entre solide et vapeur
pour conclure à la preuve indiscutable de l'existence de Dieu le père comme composé carboné
fondement de notre expérience sensible d'humains par la naphtologie de la perception
de là cette vérité marxiste qu'il y a davantage de différence entre un philosophe et un portefaix
qu'entre un basset et un dogue allemand pour cette raison élémentaire de texture de l'air
bien que l'on pourrait ainsi qu'Henri Michaux le proposait créer un cinéma odorant pour les chiens
afin qu'ils nous aident à enrichir notre appareil sensible d'aveugles au titillement des molécules pétrochimiques
et ramenés alors à notre juste place de disciples perfectibles de nos socratiques canidés
nous imaginerions dans l'odeur de la couche de bébé ou d'une table en polymères signée Stark
toutes les tonalités sensorielles intermédiaires qui sont disposées sur cette échelle de gradients
qui descend jusqu'aux abysses de la terre où git sous d'autres sédiments le pétrole brut…[52] »

52. Matthieu Duperrex, « Pipelines Songlines », 2017 [extrait]. Texte dit le 31 mars 2018 lors de la randonnée performance *L'exploration d'un mirage*, conçue avec le Collectif Safi à l'initiative du Bureau des guides du GR2013.

3.3 L'INVISIBILISATION DES INFRASTRUCTURES DU PÉTROLE : LE CAS DES PIPELINES

3.3.1 Genèse et matérialité du pipeline

Dans le complexe infrastructurel du pétrole, les pipelines (**fig. 129 & 130**) tiennent un rôle majeur. Ils rencontrent, après plus d'un siècle d'histoire et de développement technique, un cadre d'objection inédit au travers des mouvements de protestation des peuples autochtones surtout aux États-Unis et au Canada, l'Amérique du Nord ayant de loin le réseau le plus étendu au monde et manifestement aussi le plus développé en connexité, tant technique que politique. Toutes les industries extractivistes amènent aujourd'hui à un mouvement de convergence des enquêtes artistiques et des pratiques activistes, mais aucune sinon peut-être le nucléaire, ne sollicite paradoxalement autant d'efforts de rematérialisation que l'industrie du pétrole. C'est ce que démontre l'histoire du pipeline, élément majeur de notre existence carbonée, mais dont la reconstitution de la généalogie et de la territorialité nécessite, malgré quelques travaux pionniers[1], de copieuses recherches.

On peut certes prétendre que les Babyloniens utilisaient déjà la technique des pipelines parce qu'ils avaient des canalisations de bois où coulait de l'huile de roche[2], mais ce serait oublier que les pipelines sont solidaires d'un certain avènement énergétique. Le premier à fonctionner fut créé en Pennsylvanie à la fin des années 1870, dans la région-même où, le 28 août 1859, jaillit la première fois le pétrole du derrick du Colonel Edwin Drake depuis les couches de sel de la Oil Creek. Avant la naissance du pipeline, le complexe logistique du pétrole n'était guère différent de celui du charbon, c'est-à-dire dominé par le transport ferroviaire avec quelques ruptures de charge que les exploitants de gisements devaient assumer afin d'accéder au rail. Le baril constituait donc l'unité discrète du transport du pétrole, depuis le site d'extraction jusqu'au marché final en passant par le raffinage. L'une des pratiques anticoncurrentielles de la Standard Oil Company, fondée par John Davidson Rockefeller en 1870, consistait d'ailleurs à rafler les matériaux nécessaires à la fabrication des barils et à négocier avec les compagnies ferroviaires des remises secrètes sur le coût unitaire de fret.[3] En une dizaine d'années, par des méthodes plus ou moins avouables, Rockefeller parvint à dominer le marché du pétrole. Encore faut-il préciser que le « pétrole » dont il est alors question n'est qu'une fraction utile du brut obtenue selon un processus de raffinage relativement sommaire,

1. Notamment Andrew Barry, *Material Politics. Disputes Along the Pipeline*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2013.

2. Cf. Alain Gras, *Oil. Petite anthropologie de l'or noir*. B2, coll. « Actualités », Paris, 2015.

3. Cf. Christopher F. Jones, *Routes of Power. Energy and Modern America*, Harvard University Press, Cambridge, 2014.

à savoir le kérosène à brûler, dont la Standard Oil a promu une norme de qualité qui fit son succès. Le marché final, c'était à 85 % la consommation d'un pétrole « lampé » par les particuliers et par les premiers éclairages public de Boston, New York ou Chicago. Hormis certaines huiles de graissage pour les essieux, les fractions lourdes comme légères du brut avaient été peu explorées et l'essence, par exemple, était isolée et écartée de la commercialisation, car trop volatile et explosive. C'est ce paysage infrastructurel et socioéconomique dont les pipelines vont repousser la frontière.

La grande réforme des infrastructures du pétrole. Fabriquer non pas de petites sections de conduits autour des sites d'extraction et de stockage, mais des tuyaux de grosse section, qui traversent le relief montagneux et les cours d'eau, fut un véritable challenge technique. Il fallut par exemple inventer de nouvelles pompes pour générer dans la conduite une pression continue et non alternative. Il fallut aussi développer une métallurgie de l'acier *ad hoc* et des techniques de pose et de soudure.[4] Mais l'invention du pipeline procédait avant tout d'une tentative de contournement de barrières économiques à l'entrée du marché : les tarifs dissuasifs des compagnies de transport ferroviaire et la Standard Oil en position dominante. Les nombreux obstacles que ceux-ci opposèrent aux premiers projets (achat de terres pour empêcher le droit de passage, sabotages, dissuasion des investisseurs, etc.) n'eurent toutefois pas raison de la détermination de l'ingénieur Byron Benson qui au printemps 1879 ouvrait pour un coût faramineux de 750 000 dollars de l'époque le TideWater pipeline, soit deux-cent-vingt kilomètres de canalisation d'acier gagnant la côte Atlantique et la cité de Williamsport.[5] Dès cette première réussite acquise, un mouvement irrépressible et sans retour fut engagé, si bien que la Standard Oil reconnut vite son intérêt et imita ses concurrents audacieux. Cinq ans plus tard, la transition était complète. Rockefeller profita notamment de ses relations privilégiées avec les compagnies ferroviaires pour faire courir son propre réseau le long des emprises du rail et faciliter ainsi un déploiement infrastructurel d'une rapidité qui demeure surprenante aujourd'hui.

Avec un coût de transit drastiquement réduit grâce aux pipelines, le pétrole devenait enfin compétitif sur le charbon, et l'on commença donc à l'utiliser comme accélérateur de chauffe dans les brûleurs et les cuves de combustion des centrales à vapeur.

4. *Idem*, p. 138.

5. Cf. Thomas O. Miesner et William L. Leffler, *Oil & Gas Pipelines in Nontechnical Language*, PennWell Corp, Tulsa, 2006, p. 15.

L'abondance soudaine du pétrole et sa rapidité de circulation ont du même coup incité à l'exploration d'autres usages que le seul kérosène à brûler. Et ce d'autant plus opportunément qu'un dénommé Thomas Edison venait de théâtralement mettre en scène l'illumination de bureaux et appartements new-yorkais (au moyen de la première centrale électrique à charbon, créée en 1882). Pour l'éclairage, la « fée électricité » devait bientôt rendre le kérosène lampé, déjà concurrencé par le développement des réseaux du gaz naturel, tout-à-fait obsolète.

Toutes les fractions du brut furent bientôt sondées et expérimentées par la chimie des procédés. L'essence qu'on excluait de l'éclairage au pétrole est devenue, on le sait, un produit particulièrement prodigieux dès lors qu'on inventa le moteur à explosion. Lequel requiert d'excellents lubrifiants pour ses pistons : très vite, en 1907, les huiles dérivées du pétrole ont représenté la quasi-totalité des lubrifiants.[6] On connaît la fortune qui s'ensuivit et Timothy Mitchell a fort bien décrit aussi la naissance de l'État néolibéral qui allait accompagner le passage de l'âge du charbon à celui du pétrole.[7] De sorte qu'on peut affirmer que les pipelines ont littéralement redessiné l'industrie du pétrole et, plus largement, ont permis l'expansion de ces paysages de la Modernité qu'on serait à la peine d'imaginer aujourd'hui sans le pétrole.

Un complexe infrastructurel étendu. Mais s'il est avéré que le complexe infrastructurel a une incidence non négligeable sur les structures sociales et les conceptions contemporaines du jeu démocratique, comme le soutient Mitchell, la fonction matérielle du pipeline dans la morphologie de l'industrie pétrolière est moins souvent évaluée. Ainsi, derrière l'unité de valeur « baril » qu'on remarque sans cesse rouler et dégringoler sur les écrans de cotation boursière, il y a ces lignes de flux continu que sont les pipelines, qui ont permis la rentabilité du raffinage des distillats en une courbe du léger au lourd. Les techniques de distillation atmosphérique, cracking catalytique ou viscoréduction obtinrent des carburants et des produits dits « de spécialité » tels que solvants lubrifiants et bitumes en sus des GPL, supercarburant, kérosène et gazole, ou encore des synthèses de composés à base d'hydrogène et coupes paraffinées et d'oléfines, ainsi que des aromatiques et du méthanol[8], alors que le premier âge du pétrole avait été dominé par un « standard », c'est à un pluralisme physique et chimique particulièrement sophistiqué qu'ouvre la technologie du pipeline. Y compris au sein d'un même gisement, les exploitants se sont accommodés des variations du « brut », dont la densité fluctue en fonction du rapport atomique de ses

6. Christopher F. Jones [2014], *op. cit.*, p. 164.

7. Cf. Timothy Mitchell, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, Verso, Londres, 2011.

8. Cf. Jean-Pierre Wauquier, Pierre Leprince, Pierre Trambouze, et Jean-Pierre Favennec [éd.], *Le raffinage du pétrole*, Éditions Technip, coll. « Publications de l'Institut français du pétrole », Paris, 1994.

129 • Contrôle de corrosion sur le pipeline de pétrole de la Société du Pipeline Méditerranée-Rhône [février 2018].

molécules hydrocarbonées (si bien que plus le nombre d'atomes de carbone est élevé, plus il y a de fractions et d'intervalles entre le gaz et les bitumes en passant par les naphtas, les lampants, les fuels ou les huiles). Les pipelines ouvrirent le front à toutes les variétés de brut, du Ghawar léger d'Arabie Saoudite aux lourds asphaltés vénézuéliens, mais aussi, du point de vue géographique, des plateformes offshore (la première naît en 1947 dans le Golfe du Mexique) aux étendues de sables bitumineux…

Car c'est une autre caractéristique des pipelines que celle d'avoir rendu les réseaux matériels du pétrole « extensifs dans leur connectivité ».[9] Du point de vue de la technosphère physique[10], les pipelines ont en effet déployé un régime spatial complexe et architecturé. Interconnecté et sillonné par ces canalisations, le paysage des infrastructures pétrolières se compose :

- de zones (les concessions),

9. Michael Watts, « Ville pétrolière : pétro-paysages et futurs soutenables », traduit par Denis Chartier et Emilia Sanabria, **Écologie & politique**, vol. 2, n°42, 2011, p. 68.

10. Cf. Jan Zalasiewicz *et al.*, « Scale and Diversity of the Physical Technosphere. A Geological Perspective », *The Anthropocene Review*, vol. 4, n°1, 2017, p. 9-22.

130 • Corridor de passage des pipelines à Port-de-Bouc [mars 2018].

- de perforations dans le plateau continental (les puits, les plateformes),
- d'entraîneurs (les stations de pompage),
- de stocks statiques et dynamiques (les tankers et pétroliers),
- de nœuds (les ports de déchargement et plateformes logistiques),
- de transformateurs (les raffineries),
- d'axes industriels (les issues industrielles de la pétrochimie, de la pharmacie, de l'industrie du transport et de l'agroalimentaire)…

Des lignes « aventureuses » telles que le Trans-Alaska dans le cercle arctique[11], les implantations de plateformes en eaux profondes[12], le port offshore LOOP dans le Golfe du Mexique[13] : les pipelines n'ont cessé de repousser les frontières géographiques du

11. Cf. Peter A Coates, *The Trans-Alaska Pipeline Controversy. Technology, Conservation, and the Frontier*, Associated University Presses, Toronto, 1991.

12. Cf. Tyler Priest, « Extraction Not Creation. The History of Offshore Petroleum in the Gulf of Mexico », *Enterprise & Society*, vol. 8, n°2, 2007, p. 227-267.

13. Cf. Jason P. Theriot, *American Energy, Imperiled Coast. Oil and Gas Development in Louisiana's Wetlands*, Louisiana State University Press, coll. « The natural world of the Gulf South », Baton Rouge, 2014.

131 • Raffinerie de St Bernard Parish, Louisiane [juillet 2015].

complexe pétrolier américain, au rythme d'accélération des flux logistiques et financiers et des nouvelles traductions économiques suspendues à l'horizon de virtualité que sont les « réserves prouvées ». Construits pour supporter une certaine pression en bar (de l'ordre de 70 bars dans les conduites terrestres, davantage pour les conduites sous-marines), ces tubes continus d'acier laminé qui font généralement 12 mètres de long pour au moins 60 centimètres de diamètre, avec leurs soupapes, leurs manchons en T, leurs brides, leurs joints isolants, etc.[14], intensifient la capacité de cet empire infrastructurel à étendre sa portée.

3.3.2 Une territorialité emboitée

L'emprise du corridor. Ainsi que l'a remarquablement montré Andrew Barry lors de son enquête le long des 1760 kilomètres du pipeline Baku-Tbilissi-Ceyhan (BTC), les systèmes physiques et artefacts matériels ne sont pas des objets aussi stables qu'il y parait, et ils ont notamment une propension à entrer en politique par le biais de controverses

14. Cf. W. L. Mercer, « Materials Requirements for Pipeline Construction », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A, Mathematical and Physical Sciences*, vol. 282, n°1307, 1976, p. 41-51.

132 • Matthieu Duperrex, *Nouvelle célébration des sédiments*, MuCEM [avril 2017, photographie Gabriel Dutrait].

de toutes sortes. Un corridor de pipeline n'est pas socialement homogène. Les spatialités induites par le tracé sont extrêmement fluentes et entraînent des restrictions d'usage du sol variables, le pipeline étant un chevauchement de zones métriques plus ou moins critiques où il ne faut pas creuser au-delà de 30 centimètres, ne pas utiliser d'explosifs, ne pas faire paître d'animaux ou ne pas construire d'enclos, ne pas planter d'arbres, ne pas construire, ne pas avoir d'habitat à moins de cinq kilomètres d'une station de pompage, etc., à quoi il faut associer les régimes légaux du sol qui peuvent se superposer dans le calcul des charges, les servitudes, les acquisitions foncières, les baux à divers statuts de renouvellement, les périmètres définis des taxes et redevances. Autour de l'encombrement réel du tuyau qui lui-même peut varier de diamètre dans son cours (de 42 pouces à 46 pouces par exemple pour le BTC), il y a donc des emprises distinctes faisant l'objet de consultations et de régulations mais aussi de variations en fonction des accommodements territoriaux, notamment du côté des compensations financières. Autour du pipeline, les traductions de valeurs s'intriquent aussi, les revenus du territoire traversé étant de divers ordres, puisque soumis aux négociations avec l'industrie pétrolière et ses bailleurs de fonds : « revenus monétaires liés aux détentions de titres par le gouvernement dans le flux de production des entreprises étrangères, paiements en nature (à la fois en pétrole brut et en gaz) exprimés en barils de brut et en mètres cubes de gaz, bonus, tarifs

de transport, frais de servitude, redevance, impôts sur les bénéfices, autres taxes ainsi que les taxes acquittées par les entreprises locales.[15] »

Y compris autour de la matérialité-même du pipeline, les interprétations des intermédiaires techniques se feuillètent et gravitent en une masse de diagrammes, de tables de calcul et de traductions. L'ingénierie, l'expertise est mobilisée pour réduire au maximum, au regard des facteurs environnementaux, les incertitudes susceptibles d'entamer la performance de l'infrastructure. Les facteurs corrosifs d'un sol ou de l'eau de mer, le rôle de la poussière, la protection cathodique et le revêtement époxy, l'impact des vibrations, des glissements de terrain, de la subsidence du sol, les négligences, la technicité des robots racleurs (*pigging*), le monitoring des techniques ultrason et de la mesure du flux magnétique, la gestion des travailleurs, les fuites intentionnelles et les sabotages… La technologie du pipeline pose des problèmes constants d'adaptabilité aux conditions locales ou conjoncturelles et de *scalabilité* d'une situation normale d'exploitation de l'équipement.

L'empire du brut. Si les pipelines ont complètement reformaté l'industrie du pétrole, comme on l'a vu, mais encore sa géographie financière (les pipelines vont dans un sens, ne produisent pas ou guère de retour économique sur les sites de production, à la différence des mines de charbon, et ne créent que très peu d'emplois), le développement stratégique de leur réseau s'accompagne aussi, dès l'origine, de manœuvres opaques régulièrement dénoncées, crimes en tout genre, clientélisme, lobbying (Boily, 2012), corruption et complicités militaro-politiques, particulièrement évidentes aujourd'hui dans les périphéries de Port Harcourt (Nigéria) ou de Luanda (Angola)[16], plus discrètes ailleurs. Les masses financières engagées sont colossales. Selon le rapport *World Energy Investment 2017* de l'Agence international de l'Énergie, depuis 2010, aux seuls États-Unis, les investissements privés dans les activités gazières et pétrolières ont atteint un trillion de dollars, et les pipelines à eux seuls ont représenté 200 milliards d'investissement. À côté de cela, on estime que les subventions aux énergies fossiles atteignent 6,5 % du produit intérieur brut mondial, les seuls États-Unis ayant versé 0,6 trillion de dollars en 2013.[17]

Ces investissements ont bien sûr une traduction géographique très concrète. Par exemple, quelque 17,6 millions de personnes aux États-Unis vivraient à moins de 1600

15. Andrew Barry [2013], *op. cit.*, p. 65 [nous traduisons].

16. Pour des descriptions détaillées, voir Ed Kashi et Michael Watts, *Curse of the Black Gold. 50 Years of Oil in the Niger Delta*, PowerHouse Books, Brooklyn, 2010, ainsi que Ross Barrett et Daniel Worden [éd.], *Oil Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2014.

17. Cf. David Coady, Ian Parry, Louis Sears et Baoping Shang, « How Large Are Global Fossil Fuel Subsidies? », *World Development*, vol. 91, 2017, p. 11-27.

mètres d'au moins un puits de gaz ou de pétrole en activité. Pour certains États, c'est plus de 10 % de la population qui est concernée : Arkansas, Kansas, Louisiane, Ohio, Oklahoma, Pennsylvanie, Texas et Virginie occidentale.[18] Au Colorado, après une explosion d'un petit pipeline à Firestone, le 17 avril 2017, qui a tué un couple dans son pavillon, on s'est tout d'un coup questionné sur le développement du « suburban drilling », certaines banlieues résidentielles étant mitées de puits de pétrole : 54 000 puits actifs pour le seul Colorado. Les autorités (la commission Colorado Oil & Gas Conservation de l'État) tentent de faire appliquer une règle de distance des infrastructures d'extraction à 150 mètres des habitations. Pour les routes et équipements publics, la distance réglementaire serait de 45 mètres seulement. Ces distances, quand bien même respectées (ce qui n'est pas toujours le cas, des dérogations étant négociables entre les propriétaires et l'industrie pétrolière), ne sont guère satisfaisantes pour la santé (qualité de l'air) ni pour la prévention du risque d'explosion.[19]

La prédation a pour revers des déprises tout aussi spectaculaires. Ainsi, dans la province canadienne de l'Alberta, célèbre pour ses étendues de sables bitumineux représentant la superficie de l'Écosse, on compte aussi un puits de pétrole conventionnel pour dix habitants, soient 450 000 forages qui, une fois abandonnés, sont rarement sécurisés par les compagnies. Fermer et isoler le puits, couper les canalisations sous la surface du sol, supprimer les routes d'accès, assainir les fuites et les écoulements, restaurer la terre végétale dans son état initial, assurer une surveillance continue et assumer la responsabilité en cas de problème… On estime que la seule restauration des sites à leur état d'origine, selon le principe du pollueur-payeur, coûterait davantage que la valorisation économique de toute l'industrie pétrolière et gazière, une centaine de milliards de dollars… Et ce calcul n'inclut pas les fuites journalières constatées sur les 23 000 sites de stockage et les 430 000 kilomètres du réseau de canalisations de l'Alberta. Le taux d'endettement des compagnies est de toute manière tel, que les contraindre à respecter les normes environnementales et traduire cela dans leur exercice comptable les conduirait toutes à la banqueroute.[20]

18. Cf. Eliza D. Czolowski *et al.*, « Toward Consistent Methodology to Quantify Populations in Proximity to Oil and Gas Development: A National Spatial Analysis and Review », *Environmental Health Perspectives*, vol. 115, n°8, 2017 : https://ehp.niehs.nih.gov/ehp1535/

19. Cf. Leigh Paterson et Jordan Wirfs-Brock, « When Oil And Gas Moves In Next Door », *Inside Energy*, 22 août 2017 : http://insideenergy.org/2017/08/22/when-oil-and-gas-moves-in-next-door/

20. Cf. Heather Grieve, « Five Things that Will Blow Your Mind about Alberta's Oil and Gas Wells », *The Leap*, août 2017 : https://theleap.org/portfolio-items/five-things-that-will-blow-your-mind-about-albertas-oil-and-gas-wells/

21. Cf. Jean-Michel Valantin, *Géopolitique d'une planète déréglée. Le choc de l'anthropocène*, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2017.

3.3.3 Un régime d'intensification

La doctrine extractiviste. De même que les systèmes d'infrastructures de transports que la Chine développe pour la « Nouvelle route de la soie »[21], ou bien que les nouvelles voies maritime qu'ouvre la Russie pour dominer la zone Arctique[22], le déploiement des pipelines en Amérique du Nord[23] répond à une géopolitique des ressources fossiles dans un contexte dominé par la crise du réchauffement global.

Il existe un couplage assez net, bien que paradoxal, entre l'intensité de progression du front des « industries du carbone » et la préoccupation internationale grandissante autour du réchauffement climatique et de ses effets catastrophiques. La vulnérabilité infrastructurelle et environnementale des États-Unis, régulièrement éprouvée depuis les années 2000, a en effet pour contrepoint une allocation grandissante des capitaux publics et privés à l'extractivisme domestique, une attitude pariant sur les boucles vertueuses de réinvestissement du pétrodollar et qui n'est pas sans similitude avec la logique ayant débouché sur la crise des *subprimes* de 2008.[24] Le déni factuel des administrations Trump et Trudeau vis-à-vis de la responsabilité anthropique du réchauffement climatique répond ainsi à une stratégie de sauvegarde d'une position dominante où la croissance économique est de plus en plus dépendante des énergies fossiles[25], la part la plus défavorisée de leurs populations dût-elle en payer le prix.[26]

22. Cf. Scott R. Stephenson et John A. Agnew, « The work of networks: Embedding firms, transport, and the state in the Russian Arctic oil and gas sector », *Environment and Planning A* 48, n°3, 2016, p. 558-576.

23. Les grands projets d'oléoducs en cours, toutes phases confondues, sont pour le Canada : l'Athabasca Pipeline Twinning [345 km], l'Energy East Pipeline [4600 km], le Grand Rapids Northbound [482 km], le Keystone XL Pipeline [1897 km], le Norlite Pipeline [446 km], le Northern Courier Pipeline [90 km], le Northern Gateway Pipeline [1177 km], le Pembina Phase III [270 km], le TransMountain Pipeline [1150 km], l'Upland Pipeline [400 km]. Pour les États-Unis, signalons le Bayou Bridge Pipeline [283 km], le Cactus Expansion [498 km], le Dakota Access Pipeline [1824 km, aujourd'hui opérationnel], le Diamond Pipeline [708 km], l'Enbridge Line 3 [1660 km], l'EPIC Pipeline [1174 km], le Freedom Pipeline [1649 km], le Pilgrim Pipeline [286 km], le Sandpiper Pipeline [991 km]. Selon le Département des Transports de l'administration américaine, les pipelines transportant du pétrole brut et des produits raffinés aux États-Unis totalisaient 223 022 km en 2016.

24. Cf. Henry Veltmeyer et Paul Bowles, « Canadian Resistance to the Northern Gateway Oil Pipeline », *in* James Petras et Henry Veltmeyer [éd.], *Extractive Imperialism in the Americas. Capitalism's New Frontier*, Brill, coll. « Studies in Critical Social Sciences », Leiden, 2014, p. 234-254.

25. Cf. Gaël Giraud, « Le nihilisme de l'après-pétrole », *Esprit*, mars/avril, n°3, 2014, p. 164-172.

26. Cf. Nigel Clark, *Inhuman Nature. Sociable Life on a Dynamic Planet*, SAGE, coll. « Theory, Culture & Society », Londres, 2011.

La capacité de projection militaire des États-Unis à l'échelle internationale, la dépendance de son agriculture aux pesticides et intrants chimiques et la « suburbisation » de sa culture induisent une consommation nationale de pétrole qui équivaut à 20 % de celle du monde entier. La sécurisation des flux de pétrole est donc essentielle à une nation dépendante des importations pour plus de la moitié de sa consommation. À côté de la révolution énergétique domestique apportée par la fracturation hydraulique et le forage horizontal des roches mères, les sables bitumineux du Canada ont cet avantage sur les approvisionnements venus d'un Moyen Orient toujours instable de provenir d'un « pays ami » limitrophe aux valeurs sociopolitiques communes. Face à un prix du baril tiré à la baisse par la guerre des prix menée par l'Aramco d'Arabie Saoudite, la production d'Amérique du Nord se maintient grâce à d'énormes injections de crédits à taux nul ou quasi par la Réserve fédérale et à des subventions publiques généreuses. « Cette dynamique de relance de la production pétrolière et gazière américaine correspond aussi à une nouvelle tentative de repousser les "limites de la croissance" en transformant le sous-sol américain en "nouvelle frontière" de l'extraction de ressources énergétiques.[27] »

La formulation de l'intégrité néolibérale. Ce qui circule à l'intérieur des pipelines va très au-delà de la substance physique et des fonctions logistiques, et révèle les contradictions d'une existence fondée sur les commodités du « pétro-paysage » à l'heure de l'Anthropocène.[28] À ce titre, les pipelines appartiennent à une « pétroculture »[29], qu'étudie le champ disciplinaire récent des *Energy Humanities*[30] en procédant du constat de l'importance des énergies fossiles dans la définition de la Modernité. Par leurs emboitements territoriaux et leurs effets de pouvoir, ils sont une infrastructure qui orchestre une gouvernance néolibérale *discrète*, à l'image des *extrastatescrafts* décrits par Keller Easterling.[31] Le leitmotiv des artisans de ce pétro-paysage est la « sécurité », c'est-à-dire la circulation banale et sans interruption de la matière fossile. Marées noires de Torrey Canyon (1967) et de l'Exxon Valdez (1989), incendie de la plateforme Piper Alpha en Mer du Nord (1988), Deepwater Horizon (2010), pollution du delta du Niger : la visibilité des grandes pollutions de ce type s'exprime toujours sur le mode de la soudaineté inattendue de la catastrophe, sans que l'arrière-plan quotidien de l'essor du pétrole ne soit interrogé.[32]

27. Jean-Michel Valantin [2017], *op. cit.*, p. 62.

28. Cf. Ian Angus, *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*, Monthly Review Press, New York, 2016.

29. Cf. Sheena Wilson, Adam Carlson et Imre Szeman [éd.], *Petrocultures. Oil, Politics, Culture*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2017.

30. Cf. Imre Szeman et Dominic Boyer [éd.], *Energy Humanities. An anthology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2017.

31. Cf. Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Verso, Londres, 2014.

Si dans leurs argumentaires de projet, toutes les compagnies pipelinières défendent ainsi la sécurité du pipeline sur tout autre mode de transport, pour l'écologiste, la sécurité serait pourtant que le pétrole reste sous terre. *Keep it in the ground !*, voit-on sur les pancartes des manifestants. L'aspiration sécuritaire d'une existence qui soit le plus possible invisible signifie en fait que les réseaux d'énergie fossile sont un déploiement de pouvoir. Le revers de leur prétendue « vulnérabilité » est justement cette intensification du pouvoir, au sens politique. Car les lignes de pipelines sur le territoire nord-américain ne traduisent pas simplement une puissance énergétique, elles qualifient une identité et une intégrité politique du sol. La notion récente d'*infrastructure critique* (on la date de 1996 avec la création d'une commission spéciale rattachée au président des États-Unis) souligne d'ailleurs, s'il était besoin, l'appartenance des infrastructures pétrolières aux systèmes et biens « qui sont si vitaux pour les États-Unis que l'incapacité ou la destruction de tels systèmes ou biens aurait un effet débilitant sur la sécurité économique nationale, la santé publique nationale ou la sûreté, ou toute combinaison de ces questions.[33] » L'envers de la vulnérabilité de l'infrastructure critique – qui justifie le *Patriot Act* – c'est donc sa capacité de primer sans réserve sur d'autres ordres d'occupation du sol et d'autres modes de commerce avec l'environnement, naturel comme social.

3.3.4 La frontière et le patch

Un paysage introuvable ? On a pris grand soin à rendre invisibles les lignes d'acier des pipelines, à l'exact inverse des gratte-ciels de la *skyline*, manifestations iconiques du capitalisme depuis la fin du XIX^e^ siècle.[34] Bien qu'étant *dans* le territoire, les pipelines en eux-mêmes ne forment pas paysage à l'aune, par exemple, des éoliennes ou des lignes à haute tension. Si l'on tient à la priorité de la perception visuelle dans la genèse du sentiment paysager, les lignes des pipelines composent, on en convient, une *gestalt* très faible. Ces lignes qui ne peuvent être constitutives d'un paysage au sens classique, mais qui ont une agentivité forte (*agency*), relèvent donc d'un régime sémiotique différent, qui pourrait être celui de « l'anti-paysage ».[35]

32. Cf. François Jarrige et Thomas Le Roux [2017], *op. cit.*, p. 346.

33. Cf. Jean-Pierre Galland, « Critique de la notion d'infrastructure critique », *Flux*, vol. 81, n°3, 2010, p. 6-18.

34. L'ascenseur, inventé par Otis en 1853, est consubstantiel au gratte-ciel [bien que celui-ci ait eu tout autant besoin de l'invention de la chasse d'eau, fait remarquer Reyner Banham, sans quoi les tours auraient été inhabitables]. Dans le même temps où l'on déploie le premier réseau de pipelines, les progrès fait en matière de structures en acier permettent que l'immeuble de grande hauteur ne s'effondre pas sous le propre poids de ses étages.

35. Cf. David E. Nye et Sarah S Elkind [éd.], *The Anti-Landscape*, Rodopi, coll. « Studies in Environmental Humanities », Amsterdam, 2014.

L'anti-paysage est en rapport dialectique avec le paysage, c'est-à-dire qu'il conserve la motivation de ce dernier : il est motivé et il est surface de projection, bien qu'il soit un « tue-paysage », ou un « espace foutoir » selon l'expression d'Augustin Berque.[36] L'historien de l'énergie David E. Nye considère par exemple que le blackout électrique, la grande panne où la *skyline* de New York ou de Miami disparaît, est un anti-paysage.[37] Tchernobyl ou Fukushima appartiennent aussi à ce registre de l'anti-paysage en tant bien sûr qu'ils demeurent d'ambivalents contextes spatiaux de projection esthétique. Toutefois, le pétro-paysage reposant sur les lignes largement invisibles des pipelines répugne à être qualifié en espace simplement perçu, fût-ce en négatif. L'enjeu de représentation de ce paysage consiste davantage à donner droit au « pouvoir opéral »[38] de sa forme, à la capacité morphologique et « métamorphique » qui est la sienne dans la transformation relativement récente de notre environnement matériel et spatial.

Le chantier artistique demeure de ce point de vue largement ouvert, les œuvres significatives étant très rares en dehors des quelques films d'Ursula Biemann et de Rosa Barba[39], de l'atlas paysager *Petrochemical America*, de Richard Misrach et Kate Orff (2014), que nous analyserons plus loin[40], et de quelques enquêtes photographiques dignes d'intérêt, telles que *American power* de Mitch Epstein (2009)[41] et *Oil* d'Edward Burtynsky (2014).[42] Outre *Deep Weather* (2013), mentionné plus haut[43], *Black Sea Files* (2005) mérite toutefois plus d'attention. Ursula Biemann y suit le chantier du pipeline Baku-Tbilissi-Ceyhan (BTC), qu'étudie aussi le sociologue Andrew Barry. À la trajectoire linéaire de l'infrastructure, l'artiste oppose des stratégies narratives multiples, mêlant les formats et s'intéressant aux travailleurs du chantier, aux fermiers, aux opposants kurdes, aux réfugiés, aux prostituées, etc. « Il y a quelque chose à tirer de la cartographie visuelle de ces procédures de la manière la plus diverse possible, en défiant la narration monologique fondée sur l'idéologie technique conquérante. Pour contrebalancer le récit

36. Cf. Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Éditions éoliennes, Bastia, 2016.

37. Cf. David E. Nye, « Are Blackouts Landscapes? », *American Studies in Scandinavia*, vol. 39, n°2, 2007, p. 72-84.

38. Cf. Nathalie Blanc, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, Mētis, Genève, 2016.

39. *Time as perspective* de Rosa Barba [2012], est un film en 35 mm tourné dans le désert du Texas et s'intéressant au rythme pendulaire et lancinant des chevalets de pompage [*oil pumpjack*]. Cette expérience singulière du désert offre une condition temporelle ambiguë, dont on ne sait si on la doit à l'anticipation du futur ou à la remémoration du passé. Le désert y est une certaine sorte d'archive que sondent pompes.

40. Cf. *infra*, chapitre 4.2.

41. Mitch Epstein, *American power*, Steidl, Göttingen, 2009.

42. Edward Burtynsky, *Oil*, Steidl/Corcoran, Göttingen, 2014.

43. Cf. *supra* chapitre 3.1.

linéaire fourni par les sociétés pétrolières, j'installe plutôt une cartographie de voix multiples émises par les migrants, les paysans, les pêcheurs, les prostituées, les travailleurs du pétrole et autres qui se mêlent au pipeline. L'impact puissant des structures invisibles est réel, bien sûr, non seulement pour l'énergie, mais aussi, de manière très visible, pour l'appareil médiatique.[44] » Cette stratégie permet à Ursula Biemann de contourner le problème de l'invisibilité du pétrole et de son déficit de représentation plastique. Car hors du trope géopolitique lié aux pétrodollars et des discours sur la raréfaction des ressources fossiles, on ne l'associe que très peu à des dimensions culturelles et symboliques spécifiques (à la différence de l'élément de l'eau, qu'Ursula Biemann place en parallèle dans *Deep Weather*).

Conformément à l'esprit deweyen de l'enquête, l'investigation sur l'environnement de l'infrastructure pétrolière est un enjeu démocratique autant qu'esthétique, d'élargissement de la sphère du « faire connaître » et du « rendre public ». *Black Sea Files* intègre par exemple un projet collaboratif plus large, *B-Zone* (*Becoming Europe and Beyond*, 2005) sur les géographies en transition de l'Europe du sud-est, des Balkans et de la Turquie : le pipeline mobilise l'une des enquêtes transversales, qui s'intéressent par ailleurs aux infrastructures de télécommunication (Lisa Parks, *Postwar Footprints*) ou aux routes migratoires (Angela Melitopoulos, *Timescapes*). *Supply Lines*[45], un autre projet collaboratif du collectif *World of Matter*, s'inscrit dans cette même veine.

« Le format de l'essai vidéo, avec ses diverses sources d'images, de texte défilant et de narration en voix-off, tend généralement à empiler plusieurs couches de sens et d'interprétation, sans qu'aucune ne puisse prétendre devenir une représentation stable et exclusive de la réalité. À l'occasion, je fais moi-même effraction dans le processus en mettant en scène ma pratique d'agent infiltré en quête de connaissances confidentielles dissimulées et, en même temps, devenant une artiste embarquée qui opère dans les tranchées de la géopolitique. Tout cela est une reconnaissance de la dimension subjective et souvent subversive du travail artistique sur le terrain, plus étroitement lié, je dirais, à l'espionnage qu'à l'anthropologie.[46] »

Des lignes d'intensification politique contestées. L'histoire des infrastructures pétrolières a donc été paradoxalement celle d'une inhibition dans la connexion, se faire oublier étant leur régime normal d'efficience dans un monde où la technosphère porte les humains. Mais les peurs, les critiques et les aspirations environnementales annihilent

44. Ursula Biemann et Andrew Pendakis, « This is Not a Pipeline: Thoughts on the Politico-Aesthetics of Oil », *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol. 3, n°2, 2012, p. 12 [nous traduisons].

45. Cf. Ursula Biemann, Peter Mörtenböck et Helge Mooshammer, « From Supply Lines to Resource Ecologies », *Third Text*, vol. 27, n°1, 2013, p. 76-94.

46. *Idem*, p. 13.

ces efforts politiques de naturalisation des pipelines dans la quotidienneté du régime fossile. Ce qui s'exprime au contraire dans les nombreux conflits environnementaux en cours en Amérique du Nord autour de la construction des pipelines, c'est la conviction profonde que toute nouvelle occurrence « de pipelines, navires pétroliers et plates-formes de forage en eau profonde encombrera les prochaines décennies d'une masse encore plus pesante d'infrastructures dans lesquelles le carbone a été encapsulé : les ornières de la dépendance au chemin se creusent.[47] »

Ce sont essentiellement les peuples autochtones défendant une tradition communautaire de propriété collective de la terre qui opposent leurs droits territoriaux aux projets de pipelines, identifiés au mouvement de globalisation néolibérale et de dégradation environnementale croissante. « Rhétorique de la souveraineté, récits d'autonomie pluri-ethnique, gouvernance environnementale : ce ne sont pas les seuls cadres définitionnels de la lutte indigène, mais ils sont parmi les plus puissants.[48] » Dans la plupart des conflits, le lien a clairement été établi entre, d'une part, la nécessité de stopper la croissance extractiviste des sables bitumineux au motif de l'enjeu universel du réchauffement climatique, et d'autre part la lutte pacifique contre le réseau de pipelines, meilleur moyen de réfréner l'appétit des acteurs pétroliers, puisqu'aucune solution technique alternative aux pipelines n'est aujourd'hui viable. Durant la COP 21 au mois de décembre 2015, les organisations indigènes ont défilé à Paris en ligne rouge, *We Are Mother Earth's Red Line*, figurant la ligne vivante des communautés autochtones fragilisées dans l'accès aux bien communs et dans la préservation de leurs traditions. Parce que les négociateurs du Traité de Paris n'ont eu de cesse d'évoquer les « lignes rouges » de tel ou tel État dans la rédaction du compromis de l'ONU, les associations indigènes ont repris cette expression, protestant du fait que l'accord de Paris ne pose aucun cadre contraignant aux entreprises extractives. Ces communautés se déclarent donc en *front line* face aux dégâts du réchauffement climatique, causés en grande partie par les « industries du carbone ».

Une pragmatique de la résistance. Reprenant l'adage des Anciens, le chef Na'mox, de la tribu des Wetsu'wet'en demande : « si nous ne nous exprimons pas pour les animaux, les poissons et les oiseaux, qui le fera ?[49] » Dans les termes de l'artiste et activiste Winona LaDuke, de la tribu Anishinaabe, la route proposée pour la « Nouvelle Ligne 3 » de la société Enbridge mettrait en péril des réserves aquifères et « perturberait aussi le cœur des terres Ojibwe accordées par traité, où nous conservons le droit de chasser, de pêcher, de nous

47. Andreas Malm, *Fossil Capital. The Rise of Steam-Power and the Roots of Global Warming*, Verso, Londres, 2016, p. 19 [nous traduisons].

48. Anna Lowenhaupt Tsing, « Indigenous Voice », *in* Marisol de la Cadena et Orin Starn [éd.], *Indigenous Experience Today*, Berg, coll. « Wenner-Gren international symposium series », Oxford, 2007, p. 41 [nous traduisons].

49. Henry Veltmeyer et Paul Bowles [2014], *op. cit.*, p. 253 [nous traduisons].

rassembler, de tenir des cérémonies et de voyager. C'est notre responsabilité en tant que protecteurs de l'eau de prévenir cela.[50] » « Les Everglades nous ont offert un abri lorsque nous en avions le plus besoin, elles nous ont dissimulés de nos ennemis, nous ont donné de quoi manger et nous ont protégés. Maintenant, c'est à notre tour de les protéger, c'est pour cela que notre tribu fait ce qu'elle a à faire », dit pour sa part Betty Osceola, activiste de la tribu Miccosukee qui coordonne des enquêtes écologiques indépendantes dans les marais de Floride, contre la progression du Sabal Trail Pipeline.[51]

S'ils sont unanimement opposés à l'univocité d'une loi de la Modernité prétendue inéluctable, c'est parce que les peuples natifs américains ayant été forcés par le passé à résoudre les conflits dans un monde où il leur était impossible de subjuguer leur ennemi, ils ont forgé des catégories d'interprétation du réel qui favorisent des transactions de vues et la naissance d'un terrain d'entente, comme les concepts de « lieu » et de « chez soi », comme ce qui est « bienvenu à l'interaction » (*wunnégin*). Ces catégories héritées entrent nécessairement en conflit avec le processus d'érosion de la diversité et de l'hétérogénéité par la « quête de certitude » coloniale.[52] Si l'on suit Scott L. Pratt, qui y voit l'une des sources de la philosophie pragmatique américaine, l'attitude indigène est gouvernée par le sentiment que le monde est pluriel à la fois ontologiquement et épistémiquement, du fait d'interactions diverses qui *font* ce que les choses *sont*, de sorte qu'il est attendu que les individus soient toujours « cadrés » par les savoirs et ontologies d'une communauté, qui se fera notamment le relai d'une croissance économique locale. En contraste de quoi, l'attitude coloniale met l'accent sur l'autonomie individuelle et un standard unique de progrès global comme horizon d'attente. Aussi le conflit qui oppose les indigènes aux pipelines s'arrime-t-il à une philosophie du sol et de la terre qui s'est formulée dans la « zone de contact » avec les Occidentaux, très probablement au sein du « Middle Ground » qu'a décrit l'historien Richard White à propos des populations des Grands Lacs au XVII^{e} siècle.[53] En regard de quoi, la rhétorique du régime d'intensification du complexe infrastructurel pétrolier réédite le mythe de la Frontière par lequel

50. Winona LaDuke, « LaDuke. The Largest Inland Oil Spill in U.S. History Happened Today in Minnesota », *Indian Country Media Network*, 3 mars 2017 : https://indiancountrymedianetwork.com/history/events/laduke-largest-inland-oil-spill-u-s-history-happened-today-minnesota/ [nous traduisons].

51. Rose Marie Cromwell et Alleen Brown, « A New Pipeline Encroaches on Florida's Fragile Everglades », *The Intercept*, 29 avril 2017 : https://theintercept.com/2017/04/29/photo-essay-a-new-pipeline-encroaches-on-floridas-fragile-everglades/ [nous traduisons].

52. Scott L. Pratt, *Native Pragmatism. Rethinking the Roots of American Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.

53. Cf. Richard White, *Le Middle Ground. Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, traduit par Frédéric Cotton, Anarchasis, Toulouse, 2012.

les États-Unis ont forgé leur identité de nation en tant que force géologique, ce qui était très bien exprimé par la poésie d'un Walt Whitman ou même avant cela, dans l'observation admirative qu'Alexis de Tocqueville portait sur cette puissance d'accomplissement géographique : « les Américains ne sont arrivés que d'hier sur le sol qu'ils habitent, et ils y ont déjà bouleversé tout l'ordre de la nature à leur profit. Ils ont uni l'Hudson au Mississippi, et fait communiquer l'Océan atlantique avec le Golfe du Mexique, à travers plus de cinq cents lieues de continent qui séparent ces deux mers.[54] »

L'historien Frederick Jackson Turner avait théorisé en 1893 ce mythe de la Frontière et de l'esprit de conquête qui repousse l'hostile *wilderness*.[55] Rappelons que selon Turner, la figure de la Frontière, mobile et en perpétuelle expansion, caractérisait le rapport de l'Amérique à l'exploration de son continent et à la détermination de son territoire géographique. La question que pose Turner est celle de savoir comment peut se maintenir ce grand récit identitaire alors que l'avancée des « pionniers » vers l'ouest est résolue. La création des grands parcs nationaux a été une façon de réhabiliter cette *wilderness* à l'intérieur du quadrillage de l'espace nord-américain.[56]

Selon nous, ce mythe de la Frontière continue à s'inscrire dans l'espace et dans les imaginaires géographiques en relation avec le complexe infrastructurel pétrolier et les pipelines. Les pipelines s'efforçant de naturaliser leur présence invisible dans la Modernité, l'encapsulage de la *wilderness* se retrouve à nouveau dans la pétroculture, avec d'une part la projection d'un fantasme de nature sauvage dans les produits de l'industrie automobile depuis la première Guerre du Golfe[57] – le remplacement de la Jeep Cherokee par les *Sport Utility Véhicules* (SUV) qui vont permettre aux majors de l'industrie automobile américaine de s'extirper de leur crise moribonde –, et d'autre part la « déterrestrialisation » complète de l'Amérique de Donald Trump[58], son basculement dans une « autre planète » qui selon toute apparence n'aurait pas les mêmes contraintes de passage à la limite des cycles biogéochimiques que la nôtre.[59]

54. *De la démocratie en Amérique*, vol. 3, livre II, chap. 19.

55. Cf. Alex Wagner Lough, « Henry George, Frederick Jackson Turner, and the "Closing" of the American Frontier », *California History*, vol. 89, n°2, 2012, p. 4-54.

56. Cf. William Cronon, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, traduit par Mathias Lefèvre, Éditions Dehors, Paris, 2016, p. 133.

57. Cf. David Campbell, « The Biopolitics of Security: Oil, Empire, and the Sports Utility Vehicle », *in* Elizabeth Dauphinee et Cristina Masters [éd.], *The Logics of Biopower and the War on Terror. Living, Dying, Surviving*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p. 129-156.

58. Cf. Kyle McGee, *Heaten Earth. Trumpism and political Ecology*, Punctum Books, Earth, 2017.

59. Cf. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, 2017.

Dans son magnifique ouvrage *Maps and Dreams*, Hugh Brody avait déjà décrit le conflit des pratiques spatiales en Colombie Britannique, entre les chasseurs Athapascan et les compagnies pétrolières qui prévoyaient de faire passer un nouveau pipeline sur leurs terres. Ce conflit des années 1980 s'avère aussi révélateur des stratégies adverses d'occupation et de cartographie du territoire. Brody compare ainsi le rêve d'infrastructures de l'homme blanc américain à un cancer de la peau, un carcinome qui veut recouvrir la carte du rêve indien. Celui-ci est composé d'« arts de trouver » (trouver les zones de chasse, trouver le paradis) qui ont peu à voir avec la carte d'implantation des ingénieurs : c'est en quelque sorte un rêve de paysage en sérendipité.[60] Qu'il s'agisse de l'expression des anciens traités, de l'emplacement des cimetières sacrés ou des territoires de chasse, la cartographie a été très tôt mobilisée par les peuples autochtones d'Amérique du Nord pour défendre leurs droits à la terre et aux territoires face à l'avancée des nouveaux fronts colonisateurs.

Face au mythe de la Frontière que portent les pipelines, il y a ainsi ces résistances par paysages, par poches de souveraineté qu'opposent les peuples autochtones à la progression du pétro-paysage. Au cosmogramme de la frontière s'oppose alors celui du « patch » : des patchs d'écosystèmes, c'est-à-dire des taches de paysage, avec leur composition « éco-techno-symbolique », qui ne répondent pas à la cartographie classique, parce qu'il s'agit essentiellement de liaisons dynamiques et fragiles. Les peuples autochtones sont fragiles, les patchs sont vulnérables. Face aux infrastructures, ils accueillent une « structure d'opportunité politique ».[61] Ils désignent un état des choses et des êtres non pas annonciateur de la catastrophe mais d'ores et déjà instancié après la ruine, après la défaillance des États nations à préserver leur territoire des « industries du carbone ». C'est pour cette raison qu'il s'agit là, par tâtonnements créatifs et luttes pacifiques, d'une forme de réinvention du *Middle Ground* et de sa diplomatie si particulière[62], sauf qu'elle n'est pas tournée vers la négociation avec ces Blancs qui n'étaient pas encore des conquérants : elle est tournée vers la terre, vers le sol où sont les ossements des ancêtres et vers les non-humains.

Cela, c'est ce que réussissent à formuler actuellement les indigènes en lutte contre les pipelines, dans une ère de crise écologique systémique. En d'autres termes, le paysage de l'Anthropocène n'est pas unifié, il est « patché », parsemé de taches qui sont des

60. Cf. Hugh Brody, *Maps and Dreams. Indians and the British Columbia Frontier*, Faber and Faber, Londres, 2002.

61. Lorna Stefanick et Meenal Shrivastava [éd.], *Alberta Oil and the Decline of Democracy in Canada*, AU Press, Edmonton, 2015, p. 92.

62. Cf. Pierre Charbonnier, Bruno Latour et Baptiste Morizot, « Redécouvrir la terre », *Tracés*, n°33, 2017, p. 227-252.

lieux d'expérimentation et de composition de puissances, des Arcadies altérées qui sont foncièrement des espaces de décolonisation de la Frontière. À présent que nous savons que nos corps sont des dérivés hydrocarbonés[63], que le pétrole est entré dans nos processus métaboliques et que les couplages de l'organique et du minéral sont soumis à une nouvelle métaphysique des possessions[64], l'enquête devient l'auxiliaire des sociabilités qui s'efforcent de démêler la situation « coloniale »[65] dans laquelle les entités troubles, intrusives et diffuses de la Modernité ont *de facto* plongé la communauté des enquêteurs. « C'est en apprenant à expérimenter d'autres manières de les éprouver et de les raconter, et en réactivant des sensibilités à même de nous permettre d'agir *avec soin*, que l'horizon des possibles peut se rouvrir et nous permettre de trouver des moyens de ne pas étouffer.[66] »

63. Cf. Adrian Mackenzie, « Having an Anthropocene Body: Hydrocarbons, Biofuels and Metabolism », *Body & Society*, vol. 20, n°1, 2014, p. 3-30.

64. Cf. Didier Debaise, « Une métaphysique des possessions. Puissances et sociétés chez Gabriel Tarde », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 60, n°4, 2008, p. 447-460.

65. Cf. Joëlle Zask, « L'enquête sociale comme inter-objectivation » *in* Bruno Karsenti et Louis Quéré [éd.], *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Raisons pratiques », vol. 15, Paris, 2004, p. 149.

66. Alexis Zimmer [2016], *op. cit.*, p. 224.

133 • Respiration des sols, exposition *La sardine, le romarin et la torchère* [Port-de-Bouc, 2016].

3.4 LES RÉCITS DU SOL

3.4.1 La sollicitation des attachements

Quelle est cette gêne que l'on ressent devant les clichés d'Edward Burtynsky, grand photographe du paysage qui dévoile au public *The Anthropocene Project* (2018), une immense fresque documentaire mondiale sur l'extractivisme, l'exploitation des ressources naturelles et la pollution de l'environnement ? D'une technique parfaite, les images de Burtynsky reposent sur les ressorts habituels du spectaculaire et du sublime. Quand on voit ces photographies très grand format, on est ébahi par la qualité du détail, par le réalisme clinique, par le *chiaroscuro* des arrière-plans, par le spectacle grandiose et puissant d'une civilisation humaine, trop humaine. C'est le vocabulaire théorisé par Edmund Burke en 1756 : un instant de perpétuité à l'intérieur d'un déchainement dynamique de forces qui dépassent absolument l'échelle individuelle du spectateur. Dans cette expérience visuelle, nous sommes sans voix devant une forme de révélation ou d'épiphanie mystique. Rappelant les figures de Carlton Watkins et d'Ansel Adams, Jennifer Peeples note que « les choix esthétiques de Burtynsky capturent ou bien créent le sublime dans le toxique.[1] »

1. Jennifer Peeples, « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes », *Environmental Communication*, vol. 5, n°4, 2011, p. 378 [nous traduisons]

134 • Friche industrielle à Bruxelles [mai 2014].

« De la même façon que Turner a documenté la naissance de la Révolution industrielle, Burtynsky semble être en train d'attester sa déroute », écrit pour sa part Carol Dielh.[2] « Dans quelle mesure le sublime consiste-t-il finalement à embrasser la pulsion de mort ? », demande Simon Morley.[3] Mais comme le souligne le critique T. J. Demos, « le problème est que de telles images tendent à naturaliser le pétrocapitalisme.[4] »

Burtynsky pourtant se défend en distinguant les « paysages résiduels » – une belle expression – qu'il photographie et qui impliquent selon lui une considération de l'échelle perceptive, et les « paysages primaires », qui eux peuvent être qualifiés de *sublimes* ou d'*intacts*.[5] Peut-être est-ce là le principal problème que posent ces images, le maintien d'une séparation factice qui nous rappelle encore et toujours l'opposition de la Frontière et de

2. Carol Dielh, « The Toxic Sublime », *Art in America*, n°94, 2006, p. 121 [nous traduisons].

3. Simon Morley [éd.], *The Sublime*, MIT Press, coll. « Documents of contemporary art », Cambridge, 2010, p. 18 [nous traduisons].

4. T. J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Santa Monica, 2017, p. 65 [nous traduisons].

5. Craig Campbell, « Residual Landscapes and the Everyday: An Interview With Edward Burtynsky », *Space and Culture*, vol. 11, n°1, 2008, p. 42.

135 • Marchand de granulats, Céret [août 2013].

la *Wilderness*. Edward Burtynsky a remplacé quelque chose comme la Nature par quelque chose comme le Capitalisme, ou bien la Civilisation matérielle, et il le fait avec talent. Le sublime technologique[6] d'Edward Burtynsky semble tendre le miroir à la *Destinée manifeste* de la conquête de l'ouest (**fig. 40**). C'est une « autopoïesis » comparable, qui marche vers un destin inéluctable, mais dystopique celui-là. Nous autres civilisations, savons à présent que nous sommes mortelles. Nous sommes donc en plein dans la tradition du paysage sublime. Et c'est en même temps une scène de crime… Faut-il se résoudre à penser que le criminel c'est l'Homme, avec ce grand H ? Comment cela pourrait-il être *moi* ? En quoi suis-je responsable ? Ce qui manque à ces images, ce sont toutes les étapes, toutes les situations vécues qui nous conduiraient à cette conclusion si facilement assénée, qu'il y a quelque chose comme une humanité coupable. Où sont tous les réseaux qui me lient à cette supposée évidence ? Les œuvres de Burtynsky sont inhabitables, ne peuvent ouvrir de possibilité résidentielle et ne thématisent les attachements au sol que sous le mode négatif du retrait. Elles n'embrayent donc aucune enquête.

6. Cf. David E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, 1994.

136 • Lara Almarcegui, *Mâchefer*, 2017 [Biennale d'art contemporain de Lyon, 2017].

Prenons un contrepoint total, l'exact opposé de cet hyper discernement distancié offert par la photographie HD, et revenons au sens premier du crassier, à cette illisibilité foncière du tas métamorphique où l'on ne reconnaît rien, où l'on ne voit rien. Une œuvre de Lara Almarcegui, par exemple, s'insère dans le flux transitoire des matériaux de la ville, le plus souvent dans la matière grise[7] qui emplit les déchèteries spécialisées du bâtiment ou sert de comble dans les chantiers d'infrastructures. Les amoncellements de matériaux de démolition sont si banals que l'intervention de l'artiste passe quasi inaperçue. Les opérations de Lara Almarcegui « mettent en évidence l'importance des notions de perte, de vide et d'entropie »[8] et soulignent aussi la fonction fondamentale du désordre sous-jacent aux principes d'ordonnancement et aux projets urbains qui pré-

7. L'exposition réalisée par Julien Choppin et Nicola Delon au Pavillon de l'Arsenal en 2014 démontrait, s'il était besoin, que l'urbanisme opérationnel en était encore pour l'essentiel à son « année zéro » quant à la compréhension écologique du métabolisme de la ville. Cf. Julien Choppin et Nicola Delon, *Matière grise. Matériaux/Réemploi/Architecture*, Pavillon de l'Arsenal, Paris, 2014.

8. Alicia Murria et David Perreau, *Lara Almarcegui*, Actes sud, coll. « Altadis », Arles, 2006, p. 53.

137 • Lara Almarcegui, *L'île de la Chèvre, un site à l'abandon dans la Vallée de la Chimie*, 2017 [Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, 2017].

tendent sinon améliorer la condition urbaine, du moins la « gérer ». Selon l'historien Marcel Roncayolo, « les villes auraient dû craquer au XIX^e^ siècle et, si elles n'ont pas craqué, c'est parce qu'il y avait un désordre caché qui leur permettait de tenir.[9] » Comme Gordon Matta-Clark ou Alan Sonfist, Lara Almarcegui recherche la porosité qui crée un point de basculement entre la nécessité et la contingence (**fig. 134**). Le port de Rotterdam veut rationaliser son foncier pour répondre à la modernisation de la logistique conteneurisée ? Elle s'arrange pour y acquérir une parcelle volontairement laissée en friche (*Un terrain vague*, Port de Rotterdam, 2003-2018). Un curieux édifice est promis à la destruction ? Elle dispose sur la place qui le jouxte la quantité exacte de matériaux neufs que sa reconstruction requerrait (*Château d'eau : matériaux de construction*, Phalsbourg, 2000).[10] Une exposition peut ne consister qu'en un tableau faisant état d'une liste quantifiée de matériaux (*Matériaux de Construction Dijon Centre Historique*, Dijon, 2005), laquelle nécessite pour être exacte un travail de recherche très minutieux. Car

9. Marcel Roncayolo, « Pour une culture urbaine », *in* Bernard Lamizet et Pascal Sanson [éd.], *Les langages de la ville*, Parenthèses, Marseille, 1997, p.19.

10. Cf. Xavier Girard, « Lara Almarcegui », *La pensée de midi*, n°17, 2006, p. 134-136.

qui s'intéresse au poids cumulé du ciment, de l'asphalte ou de la laine de verre dans le périmètre d'un quartier entier ? « Je suis intéressée par les matériaux de construction, explique-t-elle, parce qu'ils montrent le passé d'un bâtiment, ce qu'il était avant d'être construit. Mais ils montrent tout autant le bâtiment dans son futur, à l'état de ruine. Le matériau de construction montre aussi l'origine naturelle du site.[11] »

« Ruine inversée »… Le matériau est à la fois l'archive et la déliquescence de l'origine. Les 85 m³ de mâchefer qui constituent l'œuvre éponyme à la Biennale d'art contemporain de Lyon (2017, **fig. 136**) proviennent ainsi de la destruction du portail de la Halle Girard, une ancienne usine de chaudronnerie construite en 1857 à proximité de la Sucrière. Ici témoin de démolition, autrefois matériau de construction bon marché, le mâchefer est un résidu, la crasse d'une combustion et l'archive grise de techniques de productions industrielles anciennes. « Là où il y a de la saleté, il y a du système », disait Mary Douglas dans son anthropologie de la souillure.[12]

Explorant la Vallée de la Chimie, dans la banlieue de Lyon, Almarcegui découvre une île sur le Rhône où aiment se rendre les pêcheurs (**fig. 137**). L'enquête retrace alors l'histoire de ce qui est devenu une paisible retraite au milieu des usines : une construction artificielle aménagée dans les années 1960 pour les besoins de l'industrie puis abandonnée suite à des restructurations, un ensemble composite de matériaux de remblais et de coulures de béton formant aujourd'hui un sol parsemé de plantes ripisylves absorbant petit à petit les pollutions aux métaux lourds et recevant les émissions atmosphériques environnantes… Ce n'est pas que la notion de « site pollué » soit floue, mais elle est évidemment fortement disputée, car selon les seuils de modification géochimique considérés, la part des terrains et friches à placer sous « servitude » et vigilance de l'État peut varier énormément.[13]

Sans intervenir dans le débat ni émettre de jugement, Almarcegui quantifie des sols, uniquement leur composition solide, ce qui fait qu'un sol va apparaître plus ou moins technique, c'est-à-dire artificiel, mais pas leur chimie. La proposition d'Amy Balkin de créer une « Bibliothèque des technosols » (*Proposal for a Technosol Library*, 2014) s'inscrit en revanche dans une volonté d'exploration de l'archéosphère élargie à la pédogenèse[14] grâce à de la constitution d'une communauté d'enquêteurs :

« Quiconque se trouve affecté par la production de sols technogènes peut en apporter un échantillon qui sera ajouté à la bibliothèque. Chaque échantillon formera ensuite un volume de recherche présent à deux endroits : 1) dans la bibliothèque instituée pour *Galle-*

11. Anaël Marion et Lara Almarcegui, « Entretien avec Lara Almarcegui, septembre 2013 », *Marges*, n°18, 2014, p. 101.

12. Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* [1ère éd. 1966], Routledge, Londres, p. 44.

13. Cf. Frédéric Ogé, « Les recherches sur les sites potentiellement pollués en région Rhône-Alpes », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 74, n°3, 1999, p. 217-223.

14. Voir sur cette question *infra*, chapitre 4.1.

138 • Nancy Holt, *Avignon Locators*, 2012 [octobre 2017].

ry et, 2) *in situ*, dans un périmètre désigné par le contributeur. Le site du prélèvement sera marqué d'une plaque, son périmètre délimité, son trou rebouché par du ciment ou tout autre moyen permettant de l'indiquer, suivant les spécificités du site. Les propositions types pourraient inclure des technosols extraits à Francistown au Botswana, des sols Al-Fe-humus affectés par le dioxyde de soufre et les métaux lourds des fonderies de cuivre et de nickel de Kola en Russie, ou encore des assemblages pegmatites de sols colombite-tantalite (coltan) de Gatumba au Rwanda. Des instructions pour la conservation et la manutention des échantillons seront éditées, prenant en compte les aléas du transport, de la manipulation, de l'exposition et de la conservation de matériaux toxiques et radioactifs.[15] »

Classification des sols et cotes, exemplarité typologique, animation du site d'exposition, etc. : la « publicisation » du sol au travers d'une institution dévolue à sa connaissance permet d'inscrire « l'action politique attachée au territoire »[16] dans un régime culturel d'attention et de soin.

15. Note d'intention de l'artiste, exposition *Anthropocène Monument*, Toulouse, 2014.

16. Sur cette notion, cf. Laura Centemeri, « Retour à Seveso La complexité morale et politique du dommage à l'environnement », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 66e année, n°1, 2011, p. 213-240.

139 • herman de vries, *to be all ways to be* [Pavillon néerlandais, Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015].

3.4.2 L'immanence à la terre

Dennis Oppenheim expose ses empreintes de pas sur la boue du New Jersey dans une galerie new-yorkaise (*Ground mutations*, 1969), Keith Arnatt s'enterre (*Self-Burial*, 1969), Charles Simonds se déterre (*Birth*, 1970), Ana Mendieta incendie au sol des silhouettes de son corps (*Untitled: Silueta Series*, 1978)… Gina Pane ensevelit un rayon de soleil (*Burial of a Ray of Sunlight*, 1969), Robert Smithson recouvre de terre un abri jusqu'à ce que l'architecture cède (*Partially Buried Woodshed*, 1970), Walter De Maria emplit un étage d'immeuble d'humus sans qu'il ne s'écroule (*The New York Earth Room*, 1977), Urs Fischer excave au contraire le sol de la galerie et invite le visiteur à s'enfoncer en profondeur (*You*, 2007)… Peter Hutchinson plante des fleurs sous l'océan (*Ocean Project*, 1969), Helen Mayer Harrison et Newton Harrison plantent de la pâture à cochons dans une galerie (*Hog Pasture: Survival Piece #1*, 1970), Ágnes Dénes plante une forêt primaire en Finlande (*Tree Mountain – A living Time Capsule*, 1992)… Claire Pentecost crée un étalon or de compost (*Soil-erg*, 2012), Sylvain Gouraud suit les sillons de l'économie agricole (*Shaping Sharing agriculture*, 2012-2018), Rirkrit Tiravanija propose une assemblée d'échanges potagère (*Do We Dream Under the Same Sky*, 2017)… L'histoire de l'art contemporain fourmille de relations brutes et élémentaires avec la terre. Ce sont souvent des cosmogonies qui invoquent une relation directe au sol, sans médiation, ce

qui implique aussi un engagement sans sujet ni titre de propriété. Il y a pourtant une économie d'existence par laquelle l'œuvre d'art émerge, par laquelle elle insinue, un temps, la possibilité d'habiter un style, une allure de la vie, *a fortiori* sur le sol altéré, qui appelle une préoccupation commune (*Matter of concern*). Paradoxalement, l'attachement survient et s'exprime dans des situations provoquées d'épure et de détachement, dans la déhiscence de la carapace individualiste.

Nul ne cultive peut-être davantage cette modestie qu'herman de vries (qui a adopté les minuscules dans son nom depuis quarante ans). Au pavillon néerlandais de la 56e biennale internationale d'art contemporain de Venise en 2015, herman de vries propose, comme souvent, des fleurs coupées et un cabinet de curiosité botanique et minéral. C'est son « journal » de la lagune de Venise, un *giornale di venezia* en 108 éléments. Des tableaux de pigments naturels sont mis en regard des roches frottées sur le papier. Dans ce journal, il y a ainsi la couleur des terres de toutes les îles de la lagune. « You walk over the earth, and you don't realize that you have colors under your feet. » Il y a les déchets de verre de Murano aussi, des artefacts collectés sur les îles. Au charbon de bois, l'artiste a inscrit sur le mur un mantra qui l'accompagne depuis son séjour à Kathmandu en 1974, « to be all ways to be » (**fig. 139**) :

« to be all
all to be
to be to be
all
ways
ways to be
to be ways
all ways »

Le bois brûlé appartient à ce processus continu de changement de l'être. Entre les terres, les bois brûlés et cet atlas des éléments d'une collecte qui résiste à toute hiérarchie classificatoire, l'artiste nous offre la restitution d'un temps légèrement suspendu entre l'être et la dilution. Quant aux terres collectées, le RijksMuseum en abritait un « conservatoire » jusqu'à son transfert au musée Gassendi de Digne-les-Bains. À l'occasion d'une exposition en 2009, herman de vries écrivait à ce sujet :

« En 1976, je me suis mis à collecter des terres ici et là, dans le Péloponnèse, le Sikkim, puis plus tard à Gomera. De petits échantillons, une poignée. Elles représentent des territoires, nous apprennent leur substance, leurs couleurs, leurs différences et leurs ressemblances. Ce sont des terres, ce qui s'est formé au fil du temps à la surface de la terre, en perpétuel changement, en processus, processus qui fait pousser les plantes, qui donne vie à toute une multitude inconcevable. Jusqu'à maintenant, le musée n'a cessé de grossir. Nous avons voyagé et rapporté des terres, quelques-unes, quelques centaines, selon les possibilités. Des amis nous ont aidés et ont rapporté des terres, ce

qui a considérablement élargi les provenances. Du sud du Chili aux îles du détroit de Behring. J'aimerais ici leur dire merci. Le musée des terres est désormais à demeure au musée Gassendi. La collection des terres continue toujours de s'accroître d'année en année. Pour le moment, elle compte plus de 7 500 échantillons. Au musée des terres sont montrées des terres ; elles sont là concrètement, en elles-mêmes, non travaillées, sans ajout, élémentaires. Une transformation serait une falsification. Elles proviennent de ce qui est ainsi et sont ce qu'elles sont ainsi.[17] »

Toujours au pavillon néerlandais, l'herbier est composé de plantes cueillies en hiver. L'agencement des formes ligneuses sous verre compose un vaste tableau, une documentation d'œuvres réelles, *real works*. Importés d'Allemagne, les boutons de rose de Damas (*rosa damascena*) sont disposés dans un grand disque d'où émane une fragrance qui accueille les visiteurs. Un livre relié en toile de jute verte est laissé à la consultation des visiteurs, *Flora incorporata*. Cette œuvre de 1988 répertorie le nom scientifique de toutes les plantes que l'artiste se souvient avoir consommées, ingérées ou fumées, les psychotropes contribuant encore davantage à l'identité du corps propre et de la conscience du « je suis » que recherche l'artiste : « *I see, I smell, I taste, I hear, I feel, I think, I eat, I drink, I breathe, I piss, I shit, I love, so, I am.* » Chaque page présente un nom en son centre. Le pavillon, construit par l'architecte Rietveld en 1954 se prête parfaitement à ce type d'installation poétique qui vise à incarner la littéralité et l'objectité de la nature, jouant de la transparence et de l'ouverture. « Il y a des artistes qui *utilisent* les matériaux naturels ou ils les introduisent dans leur œuvre. Pas moi. La différence est qu'ils utilisent les matériaux naturels – je ne fais que les *présenter*. Je n'ai rien à ajouter, rien à changer, je n'ai qu'à respecter – parce que chaque chose dans le monde naturel est révélante.[18] »

La lagune vénitienne fait ainsi l'objet d'un portrait sensible. Il y a notamment les îles délaissées que la nature réinvestit, telle que Lazaretto Vecchio au sud de Venise près du Lido, un ancien hôpital où herman de vries a créé l'un de ses « sanctuaires », *natura mater*. « death was here » y est inscrit en lettres d'or sur une petite plaque de marbre enfoncée dans le sol : l'hôpital a en effet accueilli les malades des pestes de Venise. Les lazarets ont été créés dès le XIVe siècle à Venise pour juguler les épidémies et isoler les personnes contagieuses. Leur nom évoque Lazare le lépreux, mais c'est aussi une déformation de Nazareth : l'île de Lazaretto Vechio s'appelait auparavant Santa Maria di Nazareth. L'artiste considère que la lagune fait partie de l'œuvre, en tant que biotope singulier à expérimenter en totalité – *all - this - here*.

17. Texte communiqué dans l'exposition *herman de vries, ambulo ergo sum,* CAIRN centre d'art, Digne-les-Bains, du 7 mai au 21 juin 2009.

18. *In* herman de vries et Andreas Meier [éd.], *herman de vries. to be. texte – textarbeiten textbilder. auswahl von schriften und bildern 1954- 1995,* Cantz, Ostfildern, 1995, p. 156.

« L'art dans le paysage, écrit herman de vries en 1993, ne peut fonctionner de nos jours que lorsqu'il se fond avec lui en un tout indissociable. Tout comme dans les arts plastiques – par exemple dans la perspective d'un Jackson Pollock – la perspective centrale a été éliminée pour faire place à une appréhension démocratique du tableau où tous les éléments ont leur valeur propre et égale, le monument imposant qui focalise les regards sur lui, n'est plus contemporain. Nous n'avons plus besoin des hiérarchies. Plus le paysage est atteint plus il peut avoir besoin de l'art. Guérir le paysage.[19] »

Pour herman de vries, qui a une formation de biologie et est passé par le minimalisme et le mouvement *Zero*, la poésie des choses *est* dans les choses. La poésie est immanente. L'art n'est pas une représentation de la nature, c'est la nature elle-même, telle qu'en elle-même. Et la nature est donc un document d'elle-même, à elle-même sa propre archive. Grand lecteur du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, herman de vries a refusé le fonctionnement tautologique de l'œuvre d'art dans son écosystème que défendait Joseph Kosuth (« Art as Idea as Idea ») pour au contraire se taire devant la nature, s'il est vrai que le langage ne peut rien dire du monde.[20] Ce mutisme contemplatif débouche cependant sur une forme de pédagogie, d'apprentissage du voir qui est un art « comme la vie », qu'herman de vries partage avec Beuys et Kaprow.

3.4.3 Les récits telluriques

Introduisant les tentatives d'intersection des règnes minéral, animal, végétal proposées dans l'exposition *Crash test* (2018), Nicolas Bourriaud parie sur la naissance en art « d'un réalisme analytique, qui prend acte de la fin de la division entre nature et culture sur laquelle se fonde la pensée occidentale, tout autant que de la subordination classique entre la matière et la forme.[21] » Structurellement proche des pratiques agglomérantes du Nouveau Réalisme (*Poubelles* d'Arman, *Tableaux reliefs* de Spoerri…), puisant dans les « dépotoirs du futur » (Robert Smithson), la très jeune génération ne semble même plus déplorer le désastre écologique des pollutions, comme un Mark Dion par exemple, mais souhaite expérimenter seulement les capacités métamorphiques du crassier – comme ces moulages de termitières colorées d'Agnieszka Kurant (*A.A.I 1*, 2017) –, l'hybridation des

19. *In* herman de vries et Cornelis de Boer [éd.], *Herman de Vries*, Anthèse, Arcueil, 2000, p. 17.

20. Voir les trois dernières propositions célèbres du *Tractatus* de Wittgenstein [6.53, 6.54 et 7]. Seules les sciences de la nature utilisent un langage qui a un sens ; la philosophie ne peut que critiquer les langages de la métaphysique pour conclure ce qu'énonce la proposition 7 : « ce dont on ne peut parler, il faut le taire.»

21. Texte d'intention, exposition au centre d'art contemporain de La Panacée-MoCo, Montpellier, 2018.

matières n'étant plus un horizon punk et cybernétique[22] mais une réalité trop triviale pour que l'on s'attarde dessus. Mais il semble alors que le Golem surgisse de l'informe pour y retourner aussitôt – c'est tout le sens du *Crash*.

« *Informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.[23] »

Si l'imbrication entre les processus vitaux et les processus techniques ne débouche sur aucune « configuration agentive »[24] précise, alors il n'y a pas de zone d'expérimentation commune entre les agents humains et non-humains pour orienter un cours d'action, une représentation, un rituel. *Panta rhei* ! La situation demeure indéfiniment troublée, c'est le point de focalisation zéro du crassier. Inversement, replier la vertu métamorphique des alliages sur le *design*, comme le fait si souvent le bioart[25] détourne l'enquête, la mobilisant sur le faux problème de l'autonomie d'un « monde matériel » dont il s'agirait de formuler une représentation ressemblante et « adéquate », ce qui n'est pas de nature à produire quelque chose dans l'expérience mais conduit au contraire à cette domestication des savoirs hétérogènes caractéristique de la Modernité.

Et la narration, demandera-t-on ? C'est effectivement une voie de cheminement dans le schème spatio-temporel de l'enquête. Le projet collectif *Sols Fictions* (2016), comprenant une succession d'ateliers de recherche et de restitutions menés sous le commissariat scientifique de Nathalie Blanc, consiste à dépasser l'approche simplement matériologique des sols pour en proposer des récits spéculatifs. Yesenia Thibault-Picazo, qui dans l'œuvre *Craft in the Anthropocene* (2013, **fig. 140**) avait imaginé un nouveau design issu de la minéralisation des déchets[26], s'intéresse cette fois-ci à l'évolution de trois espèces

22. Cf. Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2009.

23. Georges Bataille, *Œuvres complètes, I, Premiers écrits, 1922-1940*, Gallimard, Paris, 2004, p. 217.

24. Cf. Perig Pitrou, « Installer la vie, après la mort. Explorations en bioart et biodesign [portfolio] », *Terrain*, n°66, 2016, p. 188-205.

25. On peut penser par exemple à des œuvres telles que *Designing for the Sixth Extinction*, d'Alexandra Daisy Ginsberg [2013-2015], proposant une biodiversité synthétique réparatrice pour combler le vide de la disparition des espèces.

26. Un pilon en marbre d'os du Cumbrian, issu de la fièvre aphteuse de 2001 à

140 • Yesenia Thibault-Picazo, *Craft in the Anthropocene,* 2013 [exposition *Welcome to the Anthropocene,* Deutsches Museum de Munich, 2015].

de plantes aux propriétés hyperaccumulatrices de métaux lourds et métalloïdes : le champignon *Sarcosphaera coronaria* connu pour extraire l'arsenic, la moutarde indienne (*Brassica juncea*) pour le cadmium, et enfin la fève (*Vicia faba*) pour l'aluminium. L'hypothèse du *Biomining* se fonde sur un futur où la pollution extrême a rendu le sol des villes inhabitable mais propice à une exploitation minière « douce » par modification génétique de certaines plantes produisant des pépites. Anaïs Tondeur conçoit pour sa part avec l'anthropologue Marine Legrand une *Galalithe*, coupelle translucide obtenue par la concrétion de lait humain, principal instrument d'un rituel d'offrande réparatrice à la Terre sur un sol pollué de Seine-Saint-Denis. L'équipe d'artistes reconduit des fictions exploratoires sur des sites du chantier du Grand Paris Express[27] dans le cadre d'un

Cumbria, dans le nord-ouest de l'Angleterre ; un mortier à base de PPC [Pacific Plastic Crust], minéralisation issue de la pollution plastique de l'océan Pacifique ; un esquif en aluminium qui reflèterait l'industrie de l'aluminium et le déversement de ses déchets dans la Tamise…

27. À l'horizon 2030, ce seul chantier d'infrastructure aura extrait 400 millions de tonnes de terre. Cf. l'exposition *Terres de Paris. De la matière au matériau,* Pavillon de l'Arsenal, Paris [13 octobre 2016-8 janvier 2017].

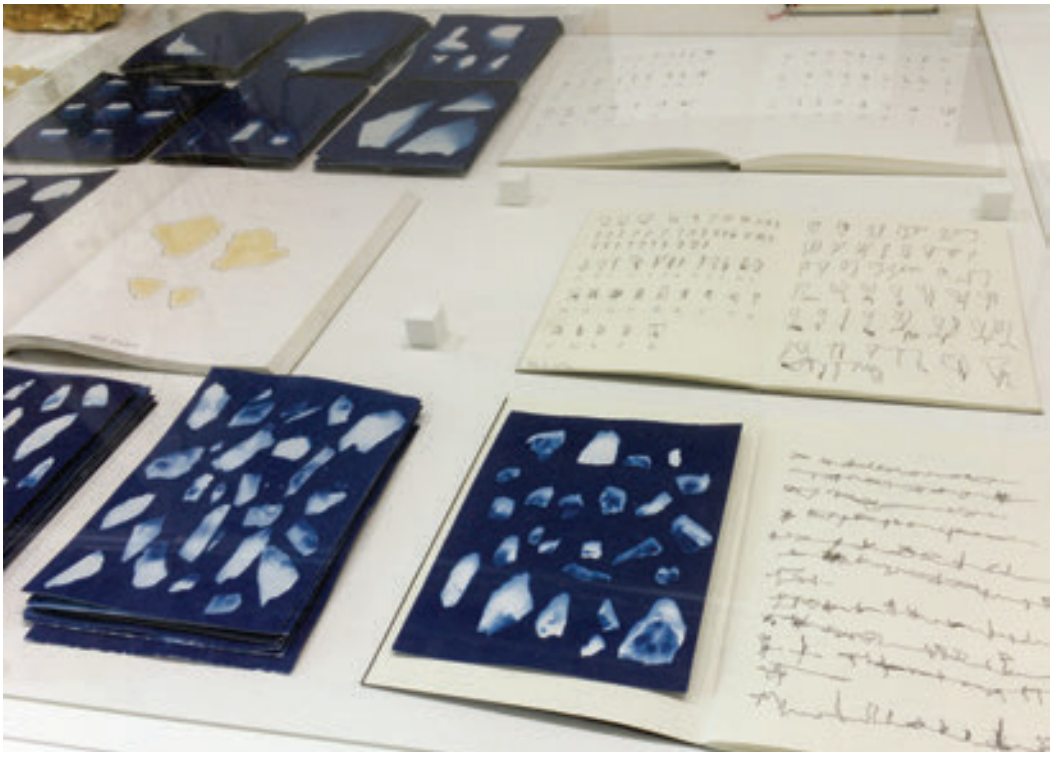
141 • Mise en évidence des réseaux mobilisés par les artistes dans l'expérimentation *Calanques, territoire de sciences, source d'inspiration* [Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2018].

« Institut Sols Fictions »[28], forgeant des objets d'investigation, tel un *Cumulus Subterraneus*, phénomène météorologique souterrain, qui leur permettent d'élaborer un outillage et un vocabulaire analogues à celui des empiries scientifiques.

« Les mécanismes de la nature n'ont pas d'état d'âme, le climat change, les sols meurent, la diversité s'effondre et les humains en pâtissent. Ils découvrent leur responsabilité, inventent l'Anthropocène et s'arrêtent en chemin car ils ne savent plus quoi faire. On en est là. Quelle est l'issue ? Quelle recherche lancer ? Faut-il abandonner toute idée de maîtrise et regarder ce qui nous entoure comme un ensemble qui nous habille, nous fait vivre, nous interpelle et parfois nous blesse ? Peut-on parler aux arbres comme on parle aux humains ? Quel serait le langage du futur si l'abandon de la maîtrise (de l'illusion de la maîtrise) nous amenait à entreprendre un dialogue et non une guerre avec ce qui nous entoure et que, bizarrement, nous appelons "environnement" ?[29] »

28. Voir le site Internet : https://institut-sols-fictions.org

29. Gilles Clément, lettre inaugurale à l'expérimentation *Les Calanques, territoire de sciences, source d'inspiration*, 2018.



142 • Katie Holten, *Alphabet de pierre,* 2018 [Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2018].

Sur le principe de l'expérimentation territoriale sans autre restitution que des esquisses préparatoires, la Fondation Camargo et le Parc national des Calanques ont récemment invité huit artistes à collaborer avec l'institut CNRS Pythéas pour, à partir d'un texte de Gilles Clément sur la notion de nature, interroger les territoires terrestres et sous-marins d'un Parc naturel national dont une large partie est soumise à une forte pression anthropique. Calanques appartenant à l'histoire industrielle de Marseille (soude, plomb, arsenic), incendies, rejet de boues rouges d'alumine (**fig. 109**), fleuves côtiers pollués, pêche clandestine, etc. Mobilisant un réseau complexe (**fig. 141**) d'habitants, de pêcheurs, d'agents du Parc, de scientifiques, des artistes aux méthodologies d'approche aussi différentes que Julien Clauss, Nicolas Floc'h ou bien Katie Holten (**fig. 142**) proposent des mises en scène informées de la minéralité de différents sites et de leur mise en relation dans la notion de paysage. Lisa Hirmer, fondatrice de *DodoLab* – une approche du « monde plus qu'humain » au moyen d'enquêtes publiques –, y explore par exemple les interactions et influences mutuelles entre hommes et plantes dans les Calanques en recueillant divers récits sur les usages, les recettes, les réimplantations d'espèces conservatoires ou bien les traitements des essences « invasives », etc. (*Tales of Plant Beings*).

143 • Maja Bajevic, *Sous les plantes les plages*, 2017 [Prix Marcel Duchamp 2017, Centre Pompidou].

Comment l'enquête artistique détache-t-elle de l'arrière-plan spatio-temporel du récit un événement, biographique ou historique, qui serve d'épisode clé à la description de la situation ? Comme dit John Dewey, « un événement est strictement ce qui sort ; ce qui fait une sortie »[30] ; Dewey emploie le néologisme *eventuation*, « événementualisation ».

Le vocabulaire géologique nous permet d'illustrer cette *eventuation*. Les impasses et les fantômes de l'histoire qui reviennent nous hanter motivent les récipiendaires franco-libanais du Prix Marcel Duchamp 2017.[31] Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sont des artistes réalisateurs qui aiment révéler des histoires secrètes. On se souvient du fameux film relatant la Rocket Society libanaise.[32] Ce projet plastique plurimédia, *Discordances* (**fig. 144**), s'intéresse de la même manière aux histoires en strates qui sont dans le sol des villes, à Paris, Beyrouth et Athènes. Deux unités temporelles se retrouvent en collision sous l'effet d'une catastrophe ou d'un glissement de terrain, puis le sol se stabilise au-dessus et se régénère : c'est cela en géologie, les discordances (*unconformities*). Les pierres gardent une mémoire de certains faits et racontent aussi les stratégies d'occupation humaine de la terre.

Profitant d'une collaboration avec des scientifiques dans le cadre d'opérations d'archéologie préventive, ils ont extrait de grandes carottes[33] « messagères du sous-sol », *time capsules* naturalisées d'une histoire humaine rendue à l'état géologique (**fig. 145**).

144 • Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Discordances*, 2017 [Prix Marcel Duchamp 2017, Centre Pompidou].

En ce sens, le projet de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, bien que plastiquement proche, est très différent de celui d'Alan Sonfist. La composition sculpturale et minimaliste des *Earth Monuments* d'Alan Sonfist (*Earth Monument to Chicago*, 1965-1977 ; *Earth monument to New York*, 1979) reposait en effet sur une succession de carottes de forage classées selon un ordre chromatique du plus clair au plus foncé (sable, argile, limon gris, gravier, schiste vert, grès, calcaire). Comme dans le cas du sanctuaire végétal *Time Landscape* (1968), revenant à un temps antérieur à la colonisation de Manhattan, Sonfist ne prélève que des couches de sol « naturelles » pour les « rétorquer » aux civilisations

30. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 300.

31. Cf. Dario Cimorelli [éd.], *Le Prix Marcel Duchamp 2017. Maja Bajevic, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2017.

32. Cf. *supra*, chapitre 2.5.

33. Pour l'exposition, les artistes conservent seize carottes au total [sur les 350 prélevées] provenant de quatre sites : Louvre et Collège de France pour Paris, Athènes et Beyrouth.

145 • Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le début d'un *log* de *Discordances*, 2017 [Prix Marcel Duchamp 2017, Centre Pompidou].

urbaines modernes. Tout autre est le projet archéologique des *Discordances*. Le paradoxe étant que c'est parce que le sol est voué à disparaître, du fait de la croissance et de la spéculation immobilière (paradoxalement, faire acte de fondation en architecture, c'est effacer l'histoire d'un sol), que des histoires vont pouvoir être exhumées. L'archéologue détruit pour préserver une mémoire, et il doit aussi parfois laisser en jachère un sol pour que ses successeurs puissent travailler sur ce patrimoine. Cette idée de laisser volontairement des découvertes potentielles dans la terre pour les temps futurs questionne bien évidemment la relation inverse du capitalisme extractif aux ressources du sol.

La discontinuité ou discordance est une notion géologique et dans le même temps une propriété de la matière historique. Alors que ces feuilletés rangés dans des boites se décomposent généralement très vite, Hadjithomas et Joreige ont cherché avec l'artiste Adam Lowe et son studio de production Factum Arte une solution pour mettre en valeur ces singuliers nouveaux « élevages de poussière » à l'intérieur de grands cylindres de verre remplis d'une résine transparente spéciale. Par endroit dans les tubes, on ne sait pourquoi, une réaction d'éclatement de la résine s'est produite, une brisure intérieure qui est une nouvelle discordance, à l'intérieur de la chaîne opératoire artistique cette fois-ci. Au mur, les frises chronologiques (les *logs* qui sont comme les rushs d'un film)

146 • Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Discordances*, 2017 [Prix Marcel Duchamp 2017, Centre Pompidou].

sont reconstituées, impeccablement dessinées et l'enchaînement des discordances précisément relaté au travers des annotations des archéologues sur la stratigraphie.

L'enquête parvient ici à converser avec les fantômes de nos milieux, et parfois à en faire des colocataires de notre habitat. Habiter le crassier c'est pouvoir s'associer comme co-existants ces fantômes ou ces monstres de l'Anthropocène, à capter leur *eventuation* dans le cours spatio-temporel de l'enquête. « Ce qui existe co-existe, et aucun changement ne peut soit se produire soit être déterminé dans l'enquête, isolé de la connexion d'une existence avec les conditions co-existantes.[34] » La Modernité a inventé un ensemble de dispositifs ou de postures commodes de pensées qui permettent de faire fi de ces connexions en instituant des partages catégoriques, puis en bricolant une succession de passe-droits pour sauter pardessus l'abîme (la fameuse doctrine saltatoire de la vérité décrite par William James).[35]

34. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 297.

35. Pour Bruno Latour, le problème des Modernes est d'avoir façonné des « amalgames » entre des modes d'existence distincts. cf. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 106 sq.

147 • Simon Starling, *One Ton II*, 2005, [exposition *Reset Modernity!*, ZKM de Karlsruhe, 2016].

Guère étonnant alors que les fantômes et les monstres dansent pour les Modernes une « ronde fantomatique » qui les tétanisent et les rendent impuissants face aux boucles de rétroaction de Gaïa ! Mais à leur décharge, s'attacher à des fantômes est ingrat et peut rendre l'existence très concrètement « impossible ». Les altérations de l'air et du sol produisent certains monstres avec lesquels on ne peut pactiser, avec lesquels l'on ne peut qu'entrer en guerre.

Terminons sur ce point avec une illustration tirée du travail de Simon Starling. Le tirage platine-palladium est un procédé très qualitatif de tirage photographique par contact d'un négatif sur une couche photo-sensible d'un mélange de sels de platine et de palladium. Il était utilisé autrefois par de grands photographes travaillant à la chambre tels que Edward S. Curtis ou Alfred Stieglitz, avant d'être totalement supplanté par la technique d'émulsion argentique. Simon Starling a produit une série de cinq photographies (**fig. 147**), tirées au moyen de ce procédé, représentant la mine de platine et de palladium de Mokopane, en Afrique du Sud. Pour obtenir les composants métalliques nécessaires à cette platinotypie de cinq tirages, il faut extraire pas moins d'une tonne de minerai et y traquer les éléments dispersés, d'où le titre de l'œuvre, *One Ton II* (2005). « Ce qui est intéressant avec le platine, c'est qu'il nécessite pour être produit une dépense absurde d'énergie. Pour faire une once de métal, il vous faut vingt tonnes de minerai.[36] » La

photographie est ainsi intimement reliée à l'énergie « grise » des constituants qui fixent la lumière et le contraste, à la chimie corpusculaire qui occupe l'un des segments du tableau de Mendeleïev. Le sujet de la photographie permet dès lors d'apprécier l'entame géologique et écologique du jeu photosensible. Entre l'œuvre exposée dans la galerie et cette mine d'Afrique du Sud exploitée par le consortium Anglo American Platinum Corporation, dans le riche complexe magmatique du Bushveld, s'insère le trafic intense de l'extraction, des procédés de raffinage, des conditions de travail dans l'industrie minière, de l'héritage colonial des Boers, de la balance des échanges de l'Afrique du Sud, des cotations boursières, etc. Avec une grande économie de moyens en comparaison par exemple avec l'enquête de Xavier Ribas sur le nitrate au Chili – laquelle fonctionne par déploiement (*Traces of nitrate*, 2014) –, Simon Starling, qui est avant tout un sculpteur conceptuel jouant sur la pesanteur, laisse entrevoir à la surface du pli technique de ces cinq images en deux dimensions, l'efflorescence tridimensionnelle et entropique des particules de platine.[37] L'artiste propose ainsi l'intelligence d'une boucle systémique entre la brutale extraction du sol et sa représentation, indiquant au passage le coût pour cette « obtenue », le poids de toute rematérialisation…

36. Simon Starling *in* Simon Starling et Philipp Kaiser [éd.] *Simon Starling. Cuttings*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005, p. 16.

37. Cf. James Nisbet, « On Simon Starling, *One Ton II* [2005] », *in* Emily Eliza Scott et Kirsten Swenson [éd.], *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, University of California Press, Oakland, 2015, p. 185-187.

148 • Bord du Mississippi, Nouvelle Orléans [juillet 2015].

149 • Embouchure du Rhône, plage de Piémanson [janvier 2016].

150 • Salins de Giraud [janvier 2016].

151 • Nouvelle digue en construction le long du Bayou Lafourche, à Galliano, Louisiane, et nouveaux marais créés par diversion de sédiments (juillet 2015).

152 • Terminée en 1931, après la grande crue de 1927, Bonnet Carré Spillway est un barrage filtrant de plus de deux kilomètres de long qui agit comme une soupape réduisant la quantité d'eau du Mississippi en la canalisant dans le lac Pontchartrain [août 2015].

153 • Étang de Berre [janvier 2016].

154 • Station de pompage de la 17th Street à la Nouvelle Orléans [août 2015].

155 • Pompes de vidange en action aux Saintes-Maries-de-la-Mer [février 2016].

Quatrième partie. Intensifications 2. Sédimenter

« Trafiquer la terre – la terre qui est la condition première de notre existence, notre *Hên kai pan* – a été le dernier pas vers notre propre transformation en objet de trafic. »
Friedrich Engels, *Esquisse d'une critique de l'économie politique*, 1843-1844

4.1 LIRE LES SÉDIMENTS

4.1.1 Une archéologie du présent

À l'automne 1999, la Tate Gallery de Londres (aujourd'hui Tate Britain) expose un énorme meuble d'apothicaire, quelque peu incongru dans son *white cube* moderniste. Les visiteurs osant ouvrir les tiroirs embarquaient pour un voyage d'archéologie du présent. *Tate Thames Dig*, l'installation de Mark Dion, faisant comme souvent intervenir les codes du vieux muséum d'histoire naturelle, se composait d'artefacts collectés dans le lit de la Tamise à marée basse, à proximité du musée sur Millbank et Bankside, au travers d'une grande performance de fouille participative. Les batteurs de grève (*beachcombers*) et les écumeurs de berges (*mudlarkers*) sont des figures victoriennes, des pauvres qui remuaient la boue et la vase à marée basse pour réaliser quelques trouvailles à revendre, mais c'est un art qui se pratique toujours entre dilettantes et passionnés. Durant plusieurs jours de travail, l'équipe de Dion (dont les portraits individuels figurent dans l'installation) ramasse quantité de choses, de vielles chaussures, des pipes en terre cuite, des éclats de faïence colorée, des coquilles d'huîtres, des os, des jouets en plastique, etc., qui seront scrupuleusement classés sous des tentes accessibles au public par type, matière, couleur, mais sans souci d'une quelconque progression linéaire historique… Comme dans le cas de *A Yard of Jungle* (Museo Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1992), où Mark Dion a littéralement prélevé et fait l'analyse d'une parcelle de jungle[1], les portions de rives de la Tamise sont choisies comme étant une entité naturelle et historique comprenant des fragments d'histoires individuelles et éphémères.[2]

Adam Lowe place des plaques d'aluminium dans le lit de la Tamise, entre le niveau bas et le niveau haut de la marée. Avec la marée, des dépôts se font sur les plaques, s'accumulent et modifient sa surface. Les plaques sont ensuite utilisées pour réaliser des gravures, des sérigraphies et des impressions carbone. L'œuvre imprimée en livre d'artiste, métaphore de la rivière, mesure 22 mètres de long (*Littoral Deposits*, 1994, **fig. 156**). De façon analogue, Susan Derges plonge des feuilles photosensibles dans une rivière la nuit, laissant la lumière de la lune réaliser le photogramme abstrait (*River Taw*, 1997).

1. *A Yard of Jungle* rend hommage au naturaliste américain William Beebe [1877-1962], qui en 1917 a déterré un mètre carré de terre à Belém, au Brésil. Durant son voyage de retour en bateau à vapeur pour New York, Beebe examine et classe les composants de ce prélèvement, mettant en évidence la micro faune tropicale.

2. Cf. Iwona Blazwick, « Mark Dion's "Tate Thames Dig" », *Oxford Art Journal*, vol. 24, n°2, 2001, p. 105-112.

156 • Adam Lowe, *Littoral Deposits*, 1994 [exposition *Reset Modernity!*, ZKM de Karlsruhe, 2016].

Les sédiments sur toile de Davide Balula (*River Paintings*, 2010) procèdent de ce même abandon aux forces du fleuve dont la peinture ne sera qu'un réceptacle du mouvement, des traces, des empreintes. La généalogie autonome de la forme est ce qui intéresse aussi Andrea Carretto et Raffaella Spagna lorsqu'ils posent des questions au fleuve Rhône dans le cadre d'une performance divinatoire au cours de laquelle, à sept reprises, ils déversent de la paraffine dans l'eau pour obtenir une forme à interpréter « moulée » par le seul champ de force du fleuve (*Céromancie* : sept questions au fleuve Rhône, 2011). Le sculpteur Didier Rousseau-Navarre, vivant dans la Bassée, une déclivité de la vallée de la Seine entre les villes de Mery-sur-Seine et Montereau-Fault-Yonne, assiste régulièrement aux crues naturelles du fleuve. Dans la plaine abandonnée par l'eau, il réalise alors des prélèvements de « peaux de crue » qui constituent des tableaux primitifs (*Peau de crue*, 2013, **fig. 157**). Fortement inspiré par la mésologie, Didier Rousseau-Navarre considère sa pratique plastique comme insérée dans une chaîne trajective qui donne à percevoir un milieu. Le limon, avec ses matières organiques fertilisantes, ses oligo-éléments et ses cristaux de quartz si petits qu'ils ont pu rester en suspension dans l'eau qui submerge les terres inondables est un mince dépôt circonstanciel toutefois riche d'une épaisseur qui nous rattache aux premières agricultures néolithiques. Bien sûr, il témoigne aussi du système éco-techno-symbolique actuel…

157 • Didier Rousseau-Navarre, *Peau de crue, prélèvement situé : 48°31'10.78"N 3°"E,* 2013 [juin 2013, *courtesy* Didier Rousseau-Navarre].

C'est en vue de cet éclairage précis que durant ce travail de thèse (2015-2018) j'ai réalisé des enquêtes dans les deltas du Rhône et du Mississippi qui avaient pour motif principal les sédiments. Bien qu'ayant une ancienneté géologique différente, ces territoires sont enfantés par le panache capricieux du fleuve charriant les alluvions de tout un pays. Le bassin hydrographique du Mississippi couvre un tiers du territoire américain. Le bassin hydrographique du Rhône couvre quant à lui plus d'un quart de la France métropolitaine. Les deltas de ces fleuves héritent de cette profondeur vivante et érogène des sols que l'eau lèche, pénètre, érode et rince. Leur jeune existence due au transport de particules en suspension dans l'eau concentre et résume la longue durée de l'histoire de la terre. Les argiles, les limons et les sables se déposent en agrégats de particules instables qui, par la force intrinsèque de la gravité, s'ordonneront ensuite en couches de densités distinctes. La sédimentation suit une loi physique. La turbulence, qui lui procure son matériau, en suit une autre. Les crues, les curages, les chalutages, les marées et les tempêtes pétrissent et redistribuent ce sol dont le dessin précis contrariera toujours l'exigence de fidélité cartographique. Mais les barrages et les digues, les efforts de prévention des inondations et de régulation des fleuves, l'exigence économique de leur navigabilité : tout cela s'est traduit par un étranglement des rivières, une solidification de leur lit et une séparation de ce dernier avec l'écologie poreuse du delta. La

bouche du Rhône, comme celle du Mississippi, n'est plus mouvante sur le trait de côte et n'apporte plus au territoire la terre dont il a besoin pour se défendre des appétits rongeurs de la mer. Les deltas s'érodent. À grande vitesse…

Enquêter sur les sédiments est selon moi l'un des modes d'intensification qui s'offre pour expérimenter des cosmophanies de l'Anthropocène. Il s'agit en effet d'une tentative de rencontre sensible avec des paysages et avec certaines des entités terrestres qui les constituent, souvent inaperçues ou escamotées. Les sédiments sont des traces qui indiquent des conflits anciens ou bien une paix prolongée. Les sédiments existent par strates distinctes, chacune témoignant d'une diversité interne dans les relations du vivant et de l'inerte. Les sédiments ont une longue durée et relativisent la prétention des humains à écrire l'histoire de la Terre à la première personne. Les sédiments recèlent de nouveaux récits et des spéculations.

Le poète Walt Whitman rêvait d'une écriture qui puise « au plus profond des sédiments du cerveau du monde »[3] sa conscience singulière de l'unité de la nature et des hommes. Whitman souhaitait honorer la nation américaine comme s'il s'agissait d'une force géologique – et c'était bien une force géologique ! Il lui fallait une langue nouvelle pour lier entre elles les puissances de l'économie, de la technique et de la démocratie qui inventaient sous ses yeux un paysage neuf. Dans le poème « As I Ebb'd with the Ocean of Life » (« Alors que l'Océan de la vie m'emportait dans son reflux »), Whitman décrit le sentiment éprouvé, alors qu'il marche sur les berges de l'isthme de Paumanok, face à la baie de Long Island Sound[4] :

« Je fus fasciné par l'esprit des dessins linéaires à mes pieds,
Seuil alluvial résumant toute l'eau, toutes les terres du globe.
Incapables de se détacher, mes yeux quittèrent le sud pour suivre les sinueux andins sur le sable,
Balle, paille, éclisses de bois, algues, gluten marin,
Écume, squames de rocs brillants, grandes feuilles de varech apportées par la marée,
Sur des milles et des milles au milieu de la clameur des vagues déferlant dans mon dos
(…)
Que suis-je d'autre, moi aussi, qu'un peu de bois mort drossé sur le sable,
Une poignée de feuilles et de grains à prendre,
À prendre et à relâcher, moi-même confondu avec tant de débris sur le sable. »

3. Walt Whitman, Préface de la première édition de *Feuilles d'herbe* [1855], *in* Walt Whitman, *Manuel d'Amérique*, traduit par Éric Athenot, Éditions Corti, Paris, 2016, p. 140.

4. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, traduit par Jacques Darras, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 2014, p. 352-353.

158 • Teddy Cruz, représentation de la frontière États-Unis/Mexique, comprenant huit bassins versants [Pavillon USA, 16e Biennale internationale d'architecture de Venise, 2018].

Le poète soumis à une « orgueilleuse électricité » de dictée automatique devient lui-même sédiment, son esprit roulant sur lui-même de toute la granularité de ses états de conscience, de sorte que son « Moi réel » contemple le devenir de « lignes sur le sable » et ironise sur cette diffraction et dispersion des éléments du Soi devenant un Ça, ces débris roulés par la houle sur la plage et qui communient, dans une immense mansuétude cosmologique, avec la terre entière. Faut-il y voir l'homme s'effaçant « comme à la limite de la mer un visage de sable », selon la célèbre prophétie de Michel Foucault qui clôt *Les mots et les choses*, ou bien la conversion à une ancienne sagesse archéologique : « moi aussi, je suis sédiment » ?

La question est alors de savoir par quels chemins, selon l'intuition du poète, nous sommes devenus sédiments et depuis combien de temps. Quelle relation avons-nous avec ces forces naturelles qui produisent les terres alluviales ou les érodent ?

4.1.2 Une écriture de l'eau

Si *Homo sapiens* est apparu il y a cent-cinquante mille ans, son action significative sur les sédiments ne date sans doute que de quelques milliers d'années. Le drainage et l'assèchement des marais et zones humides, l'agriculture, l'artificialisation des berges, la

159 • *Amplifying Nature,* un hommage à la pluie en Pologne [Pavillon de la Pologne, 16e Biennale internationale d'architecture de Venise, 2018].

création de réservoirs d'eau et d'infrastructures de régulation du courant ont été et demeurent des facteurs de profonde modification des cours d'eau.[5] Les nitrates, pesticides et autres contaminants organiques modernes qu'on y trouve de nos jours appartiennent à une longue traine que nous pourrions remonter sur trois ou quatre millénaires environ, jusqu'aux méandres de l'Euphrate et du Tigre. Il semble que la déforestation ait eu aussi une influence non négligeable sur la morphologie des cours d'eau, accentuant la profondeur du lit et ses variations latérales[6] et modifiant du même coup le régime alluvial. Toutes choses étant égales par ailleurs, cela s'apparente, comme disent les historiens des techniques, à un *re-engineering* des rivières, ce qui n'est guère étonnant si l'on mesure la dépendance des sociétés humaines à l'eau douce : « On peut considérer que les modifications graduelles des rivières par les humains au cours des 5000 dernières années constituent un changement progressif mais accéléré des processus fluviaux, en

5. Mark Williams, Jan Zalasiewicz, Neil Davies, Ilaria Mazzini, Jean-Philippe Goiran et Stephanie Kane, « Humans as the third evolutionary stage of biosphere engineering of rivers », *Anthropocene,* vol. 7, 2014, p. 59.

6. *Idem,* p. 60.

particulier l'augmentation des flux sédimentaires (200 km³ par an) résultant de la déforestation, de l'agriculture, de l'extraction minière et des transports, ou la rétention accrue des sédiments (170 km³ par an) du fait de la construction de barrages.[7] »

Jusqu'à une date récente n'étaient considérés comme « artificiels » que les sols de l'âge industriel, les « technosols » dont le matériau signait l'intervention humaine exclusive. Selon les critères du *World Soil Information*, les *technosols* sont en effet des sols dont la pédogenèse est dominée par leur origine technique et qui contiennent au moins 20 % de matériaux artefacts.[8] Cela concerne bien sûr les villes, la bétonisation et le goudronnage, les décharges, les infrastructures enterrées, etc. Mais à côté des technosols, et dans une séquence temporelle beaucoup plus profonde, on peut considérer des « anthrosols »[9], dont les labours seraient l'archétype, du fait du mélange des couches de substrat que l'activité mécanique provoque. La pédogenèse des humains surpasse aujourd'hui la pédogenèse *normale* (c'est-à-dire sans intervention humaine directe), avec treize milliards d'hectares de surface terrestre à l'usage des humains ou de leurs commensaux, les vaches, les moutons, les cochons, etc. (l'ensemble de la surface terrestre est d'environ cinquante-et-un milliards d'hectares[10]). Au moins cinquante gigatonnes de « matière » – incluant les sables, le gravier, l'argile, les minerais ferreux, le charbon, etc., y compris la gâche et les rebuts – est exploitée ou extraite annuellement. En admettant une densité moyenne de cette matière (1,5 t/m³), cela représente un volume de trente kilomètres cubes.[11] La terre remuée annuellement pour les cultures est en comparaison quantifiée[12] à deux-mille cinq-cents-cinq kilomètres cubes. Les déplacements délibérés de sédiments représentent de nos jours sur la planète presque trois fois plus de quantité de matière que ce que les océans reçoivent du système hydrographique terrestre.[13]

7. *Idem*, p. 61 [nous traduisons].

8. Voir en ligne : www.isric.org/about-soils/world-soil-distribution/technosols

9. Cf. David G. Rossiter, « Classification of urban and industrial soils in the world reference base for soil resources », *Journal of Soils and Sediments*, n°7, 2007, p. 96-100.

10. Cf. Daniel D. Richter, « Humanity's transformation of Earth's soil: Pedology's new frontier », *Soil Science*, n°172, 2007, p. 957-967.

11. Cf. Norman S. Jennings, « Mining and quarrying », *in* J.R. Armstrong and R. Menon [éd.], *Encyclopedia of Occupational Health and Safety*, International Labor Organization, Genève, 2011, chap. 74. En ligne : www.ilocis.org/documents/chpt74e.htm

12. Matt Edgeworth *et al.*, « Diachronous beginnings of the Anthropocene: The lower bounding surface of anthropogenic deposits », *The Anthropocene Review*, research article, 2015, p. 8.

13. Jason M. Kelly, Philip V. Scarpino, Helen Berry, James P. M. Syvitski et M. Meybeck [éd.], *Rivers of the Anthropocene*, University of California Press, Oakland, 2018, p. 23.

Ces épiques proportions permettent d'imaginer combien est puissante l'empreinte de l'action humaine sur les sols. Ce que les auteurs de science-fiction des années 1950 que lisait Robert Smithson, les Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Brain W. Aldiss… avaient envisagé dans des colonies planétaires lointaines, est arrivé bien involontairement dans ce monde sublunaire : les humains ont « terraformé » la petite planète bleue, *Blue Marble*, influençant y compris son système hydraulique et son atmosphère.

Or, cette anthropisation généralisée, pour si impressionnante qu'elle soit, demeure mêlée et intriquée au « bruit de fond » géologique, à la couleur générale d'une morphologie qu'on qualifie volontiers de *naturelle*, donc difficile à lire ou deviner comme telle. Si une première leçon des sédiments est qu'il est devenu très difficile d'y considérer un partage strict entre la nature et l'artifice, la stratigraphie éprouve, comme nous l'avons vu en introduction, quelque peine à y révéler un marqueur évident de l'Anthropocène. L'action des hommes sur les flux sédimentaires, sur l'érosion et sur les cours d'eau est au long cours, c'est le cas de le dire. Elle remonte bien plus haut qu'à la modernité occidentale. Par conséquent, il ne se dégage pas quelque chose comme une date singulière – comme tentent aujourd'hui de la fixer les tenants de l'Anthropocène – qui serait inscrite dans les archives de la Terre, marquant visiblement le passage d'une strate géologique à l'autre et dans laquelle on pourrait enfin planter le clou de laiton du géologue. Les divers dépôts anthropiques cumulatifs qui modifient substantiellement la surface de la Terre n'ont pas la clarté du signal nucléaire, loin s'en faut. Pourtant, les écarter du diagnostic serait se priver d'une chance de percevoir ce que « terrien » veut dire.

Il n'empêche qu'à mon échelle, lorsque je me tiens à l'embouchure du Rhône ou du Mississippi, tout ce que je vois c'est de l'eau trouble, et tout un patient effort métaphysique m'est nécessaire pour imaginer que ce qui passe ici et se jette dans la mer constitue une part de l'histoire humaine. Les sédiments sont une matière sans contour morphologique, abandonnée aux caprices des turbulences de l'eau. Rien que des particules diverses qui se déposent au fond sous l'effet de leur gravité… C'est l'écoulement du temps, la longue durée qui donne consistance aux sédiments, et c'est en elle qu'il me faut par l'imagination me projeter. Couche après couche, les sédiments incarnent alors l'inscription du temps, la possibilité de lire les événements passés y compris les catastrophes et les accidents. Des sédiments, Rachel Carson écrit dans *La mer autour de nous* qu'ils sont « l'épopée de la Terre. Quand nous serons assez savants, nous pourrons y lire toute l'histoire du passé. Car tout y est écrit.[14] » Ce livre paraît dix ans avant *Printemps silencieux* dont on connait l'influence considérable pour le mouvement écologiste. Ici, Rachel Carson décrit un univers marin dont la perception se trouve bouleversée par les progrès des sciences océanographiques. Courants marins, influence des calottes

14. Rachel Carson, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », Marseille, 2012, p. 98.

glaciaires, activité volcanique, diversité biologique, évolution, géologie… Carson n'a pas connu les *gliders* – engins robots submersibles collecteurs de données – ou les balises Argos, ni les techniques d'échantillonnage de faune et de flore pratiquées aujourd'hui à bord de la goélette Tara, mais elle se fait l'écho des inventions instrumentales qui permirent les premières connaissances des sédiments marins : le canon de Piggot (1935), le tube carottier de Kullenberg (1947) ou les ondes acoustiques de "Doc" Ewing (1947), qui révèlent la topographie surprenante du plancher océanique. Outre la découverte d'épaisseurs insoupçonnées, on se rend compte alors que la distribution des sédiments dans le fond de l'eau est loin d'être le fruit d'une accumulation simple et uniforme et qu'elle dépend notamment de courants de turbidité et de violents glissements de terrain.

Bien entendu, la plupart des procédés techniques qui firent beaucoup pour les avancées de la science stratigraphique ont été en même temps très profitables pour les prospections en pétrole et gaz… Car le pétrole et le gaz sont, ne l'oublions pas, des roches sédimentaires, le produit d'un dépôt formé par la conjonction de phénomènes géologiques. Le sédiment qu'est le pétrole est un composé complexe de centaines de constituants qui sont raffinés par l'industrie pétrochimique. Dans les deltas du Rhône et du Mississippi, cette industrie est très présente. Usines, pipelines et centres de stockage construisent un paysage mystérieux à la géométrie enchevêtrée, difficilement lisible pour le profane. Sans pouvoir pénétrer les enceintes sécurisées de ces hectares d'acier, on sait que les fumeroles signalent la combustion d'émanations formaldéhydes, que l'odeur de paraffine saisit les narines, et que le benzène et l'arsenic s'infiltrent dans les sols. En Louisiane, le long du corridor chimique du Mississippi, et aux environs de Marseille, la pétrochimie nous introduit à un sentiment paysager ambigu, pour partie la menace fantastique d'un dragon noir dont on ne devine que les écailles, pour partie la vision picaresque d'une ingénierie toute puissante qui nous raccorde au monde, à cette trame des échanges de matières et de services sur tout le globe.

Regardant l'eau passer dans les deltas, je ne puis alors m'empêcher de songer qu'y circule un peu, avec les sédiments, de la nature extractiviste du capitalisme. Et depuis les berges, il me semble aussi que je suis mêlé à mon tour à ces flux mystérieux où s'enchevêtrent des temporalités si contrastées. Ce qui sédimente aussi dans les deltas, je m'en rends compte, ce sont les cultures. Culture ouvrière, bien sûr, des industries des deltas : sidérurgie, construction navale, pétrochimie. Mais aussi, les cultures de pêche, qui reposent sur les écosystèmes uniques que sont ces territoires poreux, entre eau douce et eau salée. Sédimentation de ces populations qui demeurent à la frontière, qui subissent la modification rapide de leur bassin de vie, et dont les traditions et les héritages s'érodent aussi vite que le trait de côte. C'est le cas des Houmas et des Choctaw, de la culture cajun de la Louisiane du sud, des Isleños de St. Bernard Parish, venus des Îles Canaries espagnoles. C'est le cas aussi des Italiens et Espagnols de Port-de-Bouc, des Grecs de Camargue, des enfants d'immigrés, chômeurs ou dockers, de Port-Saint-Louis-du-Rhône.

C'est avec les deltas, leur prodigalité et leur rudesse, que ces cultures d'implantation d'une extraordinaire richesse survivent. Elles ne sont pas ancrées dans le roc continental : elles ne tiennent qu'à une mince couche de sédiment.

4.1.3 Des environnements cyborgs

Les rivières, et principalement les « fleuves travailleurs », selon la belle expression d'Élisée Reclus, sont les principaux opérateurs dynamiques de la morphologie de surface des sols par le transfert de sédiments, de l'érosion au dépôt. 87 % des surfaces terrestres sont connectées aux océans par leurs rivières.[15] Les vingt-cinq plus grands fleuves du monde drainent approximativement la moitié de la surface continentale ; ils représentent environ 40 % des charges sédimentaires se déposant dans les océans.

Or, l'anthropisation des cours d'eau douce est telle qu'on peut dire de rivières comme le Missouri qu'elles sont des « environnements cyborgs ».[16] Selon l'archéologue Matt Edgeworth, il faut remonter plus loin : « si le fleuve n'a jamais été une entité totalement naturelle, il a depuis longtemps été au moins partiellement ajusté pour s'adapter aux projets humains. S'il n'a jamais été complètement sauvage et non apprivoisé, il a depuis longtemps été au moins partiellement domestiqué. Et quand bien même il aurait toujours été une entité environnementale, il est depuis longtemps devenu partie intégrante du paysage culturel.[17] »

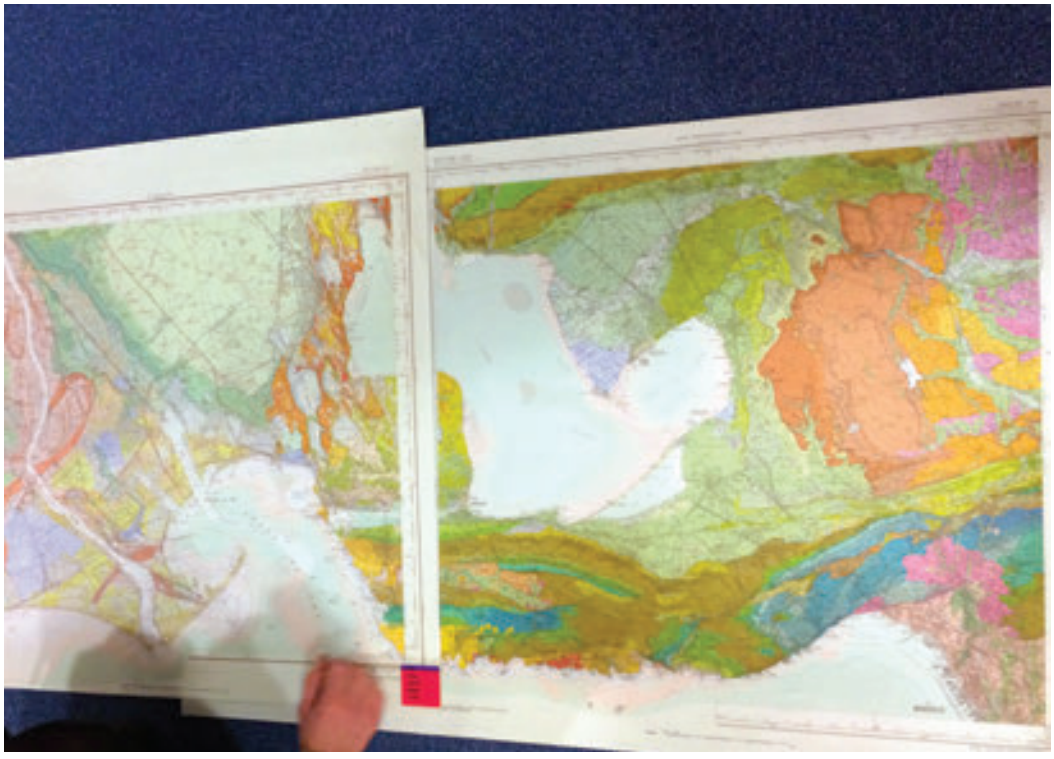
La rivière est donc un artefact, bien qu'elle ne soit cependant pas complètement assignable à l'identité de destination technique, de matière ou de forme. Artefact perturbant, intégrant une forme de *wilderness* fluente et irréductible… C'est que la rivière a son *agency*, son régime d'action, et dans l'entrelacement de forces naturelles et culturelles, elle est un acteur de la relation à part entière.[18] Pourquoi ne pas accepter que la Terre puisse être une puissance mouvante, que le sol soit une entité transitoire, que le temps géologique soit fait de déplacements, mutations de surface et de profondeurs ainsi que de consistances et densités ?

15. Cf. Thomas S. Bianchi, Mead A. Allison et David M. Karl, « Large-River Delta-Front Estuaries as Natural "Recorders" of Global Environmental Change », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 106, n°20, 2009, p. 8085-8092.

16. Cf. Philip V. Scarpino, *Large floodplain rivers as human artifacts: a historical perspective on ecological integrity*, U.S. Geological Survey, Environmental Management Technical Center, Onalaska, 1997, en ligne : http://iucat.iu.edu/iuk/5522493

17. Matt Edgeworth, *Fluid Pasts. Archaeology of Flow*, Bristol Classical Press, Bristol, 2011, p.14 [nous traduisons].

18. Lire la belle interprétation que donne Bruno Latour du célèbre livre de John McPhee sur l'Atchafalaya river, *The control of Nature* [Bruno Latour, *Face à Gaïa*, La Découverte, Paris, 2015, p.70 sq.].



160 • Manipulation de cartes géologiques en bibliothèque [Marseille, janvier 2016].

Ce n'est pas seulement vrai de la tectonique des plaques, c'est vrai des écosystèmes territoriaux qui sont des compositions, des assemblages d'entités vivantes en mouvement : la Terre nous surprend, provoque des changements inattendus, des déplacements migratoires de nos frontières habitables, la Terre réagit.[19] C'est ce que le design urbain et l'ingénierie territoriale ou paysagère paraissent bien loin de comprendre à sa juste échelle. Les premiers paradigmes écologiques sont eux aussi extraordinairement stationnaires et fixistes. Ils n'ont été supplantés que récemment seulement par des modèles dynamiques non linéaires où l'entropie est prise en compte.[20] L'*agency* de la nature dans un contexte de forte anthropisation fait ainsi parfois l'objet des nouvelles enquêtes de l'écologie[21] bien que cela reste largement programmatique.

19. Cf. Pieter Westboek, *Géophysiologie : esquisse d'une nouvelle science de la Terre*, Leçon inaugurale faite le vendredi 4 octobre 1996, Collège de France, Paris, 1996.

20. Cf. Jacques Grinevald, « La révolution industrielle à l'échelle de l'histoire humaine de la biosphère », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XLIV, 2006, n°134, p.139-167.

21. Voir Vincent Devictor, *Nature en crise. Penser la Biodiversité*, Le Seuil, Paris, 2015.

La documentation regardant l'influence des humains sur les flux sédimentaires s'épaissit toutefois et l'on mesure de mieux en mieux l'impact qui est le leur sur les plaines deltaïques et sur les plaines inondables. On sait par exemple que dès le néolithique, des plantations étaient créées en récupérant les alluvions grâce à de petits barrages installés sur des cours d'eau saisonniers.[22] Il y a trois-mille ans, le bassin du Fleuve Jaune, en Chine impériale connaissait de profondes modifications du fait de la construction de berges de protection. Relatant les grands travaux d'irrigation et de drainage, Wittfogel avait donné une ampleur inédite au concept marxiste de mode de production « asiatique », autrement appelé le « despotisme hydraulique ».[23] Au XVII^e^ siècle, on peut affirmer que l'ingénierie « environnementale » était courante en Europe. À partir de 1600, l'accroissement démographique s'est traduit par l'essor de l'exploitation des minéraux, des sols, des agrégats, de l'eau et par une explosion des infrastructures de transport. Au début du XX^e^ siècle, la mécanisation – la « révolution carnotienne »[24], civilisation thermique qui brûle les combustibles fossiles, roches sédimentaires – a entraîné une augmentation exponentielle des flux sédimentaires.

Mais à partir des années 1950, la prolifération des barrages sur de nombreuses rivières s'est traduite au contraire par une inversion, les charges sédimentaires diminuant drastiquement. Plus de la moitié des rivières du monde sont affectées par au moins un barrage sur leur linéaire.[25] Si cela fait au moins sept-mille ans que les humains fabriquent des barrages sur les cours d'eau[26], les aménagements les plus violents ont été réalisés à partir du XIX^e^ siècle et se sont traduits par un appauvrissement morphologique des lits mineurs des cours d'eau : géométries contraintes, chenalisation, curage, extraction des granulats, homogénéisation des habitats sur le linéaire du cours et, bien sûr, obstacles au franchissement et à l'écoulement (chaussées, barrages) qui ont aussi une incidence forte sur la baisse des charges sédimentaires.[27] Les différents barrages du bassin du Mississippi capturent ainsi le sédiment du fleuve dont la rivière Missouri est le

22. Matt Edgeworth, « The relationship between archaeological stratigraphy and artificial ground and its significance in the Anthropocene », *Geological Society, London, Special Publications*, vol. 395, n°1, 2014, p. 101.

23. Cf. Karl Wittfogel, *Oriental Despotism*, Yale University Press, 1957.

24. **Référence aux** *Réflexions sur la puissance motrice du feu* [1824] de Sadi Carnot [1796-1832].

25. Cf. Philippe Van Cappellen et Taylor Maavara, « Rivers in the Anthropocene. Global scale modifications of riverine nutrient fluxes by damming », *Ecohydrology & Hydrobiology*, vol. 16, n°2, 2016, p. 106-111.

26. *Idem*.

27. Cf. Paul Michelet, « La biodiversité des milieux aquatiques continentaux en France métropolitaine : état des lieux et menaces », *Annales des Mines - Responsabilité et environnement*, n°86, 2017, p. 36-39.

plus gros convoyeur. C'est plus de la moitié du sédiment qui transitait avant les années 1950 qui est arrêté. Le « National Inventory of Dams » répertorie quelque quarante-cinq mille barrages de grande hauteur aux États-Unis. Nombreux sont ceux construits en plaine alluviale et qui forment des réservoirs.[28]

Les signaux évidents de subsidence des deltas sont apparus dès les années 1930. Le delta du Mississippi, comme celui du Fleuve Jaune, est héritier du flux sédimentaire de l'Holocène et subit à présent les effets combinés des rétentions, de la réduction des défluents et du compactage des substrats. Du fait des levées artificielles sur le fleuve, ce sont trois-cent-soixante mille tonnes de sédiments qui se déversent chaque jour dans le Golfe du Mexique sans nourrir le delta. Les marais côtiers, qui étaient et demeurent encore la meilleure protection contre les tempêtes tropicales (ils absorbent l'onde provoquée par l'ouragan), rétrécissent inéluctablement, et le delta du Mississippi s'enfonce par subsidence à un rythme élevé, donnant de plus en plus de prise à l'érosion maritime. Cette subsidence dépasse en effet en intensité et rapidité l'accroissement du niveau de la mer du fait du réchauffement climatique. À Grand Isle, sur les cotes de la Louisiane, la montée relative du niveau de la mer est ainsi de 9,2 millimètres par an, l'un des ratios les plus élevés au monde.[29]

Les humains ont donc à la fois accru l'érosion des sols et intercepté les sédiments le long des systèmes hydrauliques. Les charges sédimentaires ont ainsi été accrues par l'activité minière, la déforestation, la conversion des prés en terres cultivées et la construction d'infrastructures de transport. Environ 75 % du rendement sédimentaire des bassins amont de la Méditerranée serait imputable à l'activité humaine.[30]

Certes, des puissances géologiques anciennes dont le paysage-fleuve constitue l'héritage en même temps que le panorama mobile, il en est une qui demeure toujours vive et continue d'affouiller le sol, c'est l'érosion. Le long de la vallée du Rhône, les entailles et scarifications des flancs calcaires ou des montagnes schisteuses continuent de se creuser et la plaine provençale n'est qu'un immense charnier recevant le tribut de la destruction minérale. Mais le roulis de quartzites de la Durance est à présent encaissé dans le béton, les berges de la rivière travailleuse transformées en un exutoire sécurisé, tandis que disparaissent les îles fluviales et les theys que le delta du Rhône gagnait sur la mer, ces monticules d'alluvions qui se soudaient au point de former un rempart

28. Cf. http://nid.usace.army.mil

29. Cf. A. Morang, J.D. Rosati et D.B. King, « Regional sediment processes, sediment supply, and their impact on the Lousiana coast », *Journal of Coastal Research*, n°63, 2013, p.141-165.

30. Cf. James P. M. Syvitski et Albert Kettner, « Sediment flux and the Anthropocene », *Philosophical Transactions of The Royal Society*, vol. 369, n°1938, 2011, p. 957-975

littoral. Les gains de l'érosion sont désormais insuffisants et les dépôts des particules en suspension trop dérisoires pour lutter contre la force contraire de la mer. Qu'il s'agisse des sansouires de Camargue ou des bayous de la Louisiane, un même processus de clarification est à l'œuvre avec le concours des humains : les lignes floues de démarcation qui n'appartenaient ni au sel ni à l'eau douce, ni au sol ferme ni à l'élément liquide, ces bandes territoriales actives mais vagues, bruissantes de vie derrière leurs rideaux de roselières, s'estompent et meurent. Ce que perdent les grands deltas, étrangement, c'est la plénitude vaporeuse et indécise de ce qui n'appartenait à aucune force brute, ce qu'en termes juridiques on appelle un commun « naturel ». Tel était le legs des sédiments. La moitié des zones humides du monde a ainsi disparu au cours d'un seul siècle.

4.1.4 Une pluralité de régimes d'action

Cette puissance des humains est aussi démiurgique qu'aveugle à la relation qu'elle entretient, bien que de façon contingente, à l'histoire géologique. Ainsi, la charge sédimentaire de certains bassins fluviaux constitue encore aujourd'hui une réaction différée (réponse dite « paraglaciaire ») à des phénomènes hérités du Pléistocène, les fontes glaciaires ayant entraîné un glissement des sols de latitudes plus hautes, modifié les drainages continentaux, ouvert de grandes régions de lacs et marais et moraines et constellé de larges territoires de dépôts glaciaires (drumlins, moraines).[31] C'est le cas pour l'Ohio, le Missouri ou le Mississippi, qui intègrent dans leur comportement tant des effets météorologiques que ceux de la déglaciation.

Imaginons ne serait-ce qu'un instant ce que vécurent nos ancêtres chasseurs-cueilleurs il y a huit-mille cinq-cents ans environ[32] lorsqu'ils virent le niveau de la mer monter de cent mètres en moins de cent ans. Ils survécurent. À peine compte-t-on quelques siècles d'abandon des peintures rupestres. Le bassin de la mer Baltique devint salé en moins d'une année, sous l'effet d'un tsunami. Lors du Magdalénien, la « vidange » du lac proglaciaire Agassiz (un million de kilomètres carrés) dans le Saint Laurent puis dans la baie d'Hudson aurait à elle seule fait monter le niveau de la mer du globe terrestre de quarante centimètres en deux jours.[33] Des humains ont assisté à cela, et plus encore… Lorsqu'il y a dix-mille ans environ, la calotte de glace des Laurentides, qui recouvrait le

31. Cf. Aleksey Sidorchuk, « Floodplain sedimentation: inherited memories », *Global and Planetary Change*, n°39, 2003, p.13-30.

32. Cf. Maryline Rillardon, *Environnement et subsistance des derniers chasseurs-cueilleurs dans la basse vallée du Rhône et ses marges du Pléniglaciaire supérieur [20 ka BP] à l'optimum climatique [8 ka BP]*, thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2010.

33. Cf. D. C. Barber *et al.*, « Forcing of the cold event of 8,200 years ago by catastrophic drainage of Laurentide lakes », *Nature*, vol. 400, n°6742, 1999, p. 344-348.

Groënland, tout le Canada actuel et les grands lacs, se fractura, les résidents du bord du Mississippi virent passer des icebergs qui vinrent fondre dans le Golfe du Mexique.[34] La rencontre de l'ours blanc et de l'alligator a dû être quelque chose… S'imagine-t-on devenir témoin à l'avenir de pareil spectacle et y survivre, du moins en tant que civilisation ? Les Amérindiens du bassin du Mississippi eurent pourtant cette capacité de résilience. Les dernières recherches archéologiques nous enseignent que leurs établissements ont accompagné durant quinze-mille ans, avec une continuité culturelle de long terme, les dynamiques paysagères du sud-est de la Louisiane, les modifications d'estuaire, l'évolution du trait de côte, les changements de cours du fleuve et de ses affluents et effluents, ainsi que les événements climatiques extrêmes que je viens d'évoquer, des inondations et des ouragans aussi sans doute plus fréquents et vigoureux qu'aujourd'hui.[35] La civilisation mississipienne vécut ces mutations morphologiques et prit partie du relief en adaptant son habitat. Lors de leur progression le long des cours du Mississippi et de l'Ohio et de l'établissement de leurs premiers comptoirs, à la fin du dix-septième siècle, les occidentaux découvrirent un ancien *earthwork*, une construction artificielle de territoire particulière : des centaines voire des milliers de monticules réguliers, parfois de véritables pyramides de terre.[36] Mais leurs formes varient, certaines sont moins géométriques qu'anthropomorphes ou en motif animalier. Ces tertres sont souvent associés dans des ensembles de plusieurs hectares, témoignant de l'existence d'agglomérations de plusieurs dizaines de milliers d'habitants. Les tumulus sont parfois si étendus qu'on n'imagine pas alors qu'ils soient autre chose qu'un pli géologique naturel. Des fouilles archéologiques sérieuses débutèrent à la fin du dix-huitième siècle et le mystère est allé en s'épaississant. On trouva des restes de mammouth de l'âge de pierre, on trouva de nombreux objets d'artisanat de l'âge du cuivre et des reliques d'une civilisation raffinée. Les affectations de ces tumulus paraissaient varier : cimetières, temples, fortifications, fondations pour l'habitat… Les monticules de cette civilisation disparue formaient des terrasses dominant la plaine inondable et probablement les alluvions charriés lorsque le fleuve sortait de son lit ont-ils été utilisés pour augmenter ou consolider l'ouvrage.

34. Cf. T. Sionneau *et al.*, « Provenance of freshwater pulses in the Gulf of Mexico during the last deglaciation », *Quaternary Research*, vol. 74, n°2, 2010, p. 235-245.

35. Cf. Christopher B. Rodning et Jayur M. Mehta, « Resilience and Persistent Places in the Mississippi River Delta of Southeastern Louisiana », *in* Ronald K. Faulseit [éd.], *Beyond Collapse. Archaeological Perspectives on Resilience, Revitalization and Transformation in Complex Societies*, Southern Illinois University Press, coll. « Visiting scholar conference », vol. 42, Carbondale, 2016, p. 342-379.

36. Cf. E. Barrie Kavasch, *The Mound Builders of Ancient North America. 4000 years of American Indian Art, Science, Engineering & Spirituality Reflected in Majestic Earthworks & Artifacts*, iUniverse, New York, 2004.

La composition interne des promontoires, l'assemblage de matériaux, les pieux de soutènement pour éviter les glissements de terrain : tout cela avait été fait par un peuple ne connaissant pas la roue.[37]

Alors que les indiens Zuni et les Pueblos se sont distingués par un art architectural évident, dans le cas de ces sculpteurs de collines, les *Mound Builders*, les occidentaux refusèrent de croire qu'il s'agissait d'Indiens. En effet, de toutes les tribus qu'ils côtoyèrent et assassinèrent, aucune n'avait semblé conserver cet art des tertres. Un imaginaire s'est donc déployé : ce ne pouvaient être des indigènes, c'étaient des Phéniciens, ou des Vikings, ou bien des tribus perdues d'Israël, voire des réfugiés de l'Atlantide, ou une race éteinte de géants, etc. N'importe qui mais pas des Indiens ! Aujourd'hui encore, la légende des géants est perpétuée selon la même mécanique de persuasion que l'affaire de Roswell. Même si le mystère demeure entier sur les *Mound Builders*, leur règne et leur disparition, les études archéologiques contemporaines restituent sans ambiguïté cet héritage aux Amérindiens. Bien avant que les Natchez furent massacrés par les Français (1729), bien avant l'invasion de Mexico par Cortes (1519), bien avant les incursions des Vikings sur la côte nord-est (1000), avant même les grandes civilisations d'Amérique centrale (Olmèques, Mayas puis Aztèques), il y eut cet épanouissement archaïque des ancêtres de la culture mississippienne. Les tertres de Poverty Point, en Louisiane, sont apparus en 2500 avant notre ère. Cahokia, en Illinois, comptait en 1100 quelque trente-mille habitants, plus que Paris ou Londres à la même époque. C'est un long épanouissement et un long déclin que connurent les *Mound Builders*. Leur mystère reste enterré pour toujours dans ces grands monticules de terre que l'on remarque à peine. Que dira-t-on des levées sur le Mississippi dans deux-mille ans ?

4.1.5 Le devenir sédimentaire

Les sédiments, on l'a compris, ne deviennent une matière sur laquelle une forme donne enfin prise que par le détour d'un processus sémiotique, d'un acte de reconnaissance.[38] Du mouvement brownien des particules en suspension jusqu'à cette étendue physique qu'on appelle très justement « dépôt », puisque le résiduel devient alors *archive*, s'exprime une poïétique de l'eau (le fleuve, l'océan), elle-même un hybride de matière et de culture. Les couches sédimentaires ne sont pas des objets mais des relations entre des objets disparates, lithiques et aqueux, solides et fluents. L'empirie qui consiste à y deviner un enregistrement stratigraphique ne réduit pas tant cet assemblage qu'elle ne cherche

37. Cf. Robert Silverberg, *The Mound Builders*, Ohio University Press, Athens, 1986.

38. Cf. Stephanie LeMenager, « Sediment », *in* Jeffrey Jerome Cohen et Lowell Duckert [éd.], *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, p.168-182.

un marqueur susceptible de synthétiser la relation entre une durée et des phénomènes géologiques. Ainsi, comme nous l'avons écrit en introduction, la haute proportion d'isotopes radioactifs dans les roches de surface à l'échelle de la planète est-elle aujourd'hui en bonne place pour « représenter » l'Anthropocène. Mais les radionucléides sont intriqués avec de nombreuses autres matières et granulats anthropiques et sont par ailleurs, plus profondément, indissociables du contour général et complexe des relations des humains à la terre, lesquelles peuvent se traduire très diversement selon que l'on privilégie la croissance démographique, les systèmes économiques, les transferts techniques, l'exploitation du sol, la géopolitique des Nords et des Suds, le complexe militaro-industriel… Il y a de multiples occasions par lesquelles des humains conspirent malgré eux et quotidiennement à devenir des fossiles.

Ainsi que l'écrit ironiquement Stephanie LeMenager, « les externalités non romantiques des pratiques mondaines et habituelles, telles que conduire nos voitures au supermarché, seront le legs des riches de ce monde. *Sédimenter* dans de telles circonstances, c'est devenir un fossile pompéien saisi dans l'acte du quotidien, saisi à demi-nu, poignant dans sa prospérité et son impréparation.[39] » Notre Modernité repose sur l'exploitation sans retenue de ressources fossiles à savoir principalement les couches sédimentaires du charbon, du gaz et du pétrole produites par des millions d'années de dépôts organiques et de compression tectonique. Environ un million de puits de pétrole en activité perforent la surface de la terre.[40] Allumer le feu sous une casserole d'eau me connecte de fait à des forêts carbonifères et à la somptueuse paléoflore des Lepidodendrons et des Sigillaires, mais je me suis culturellement désintriqué de tout cela ainsi que de nombreuses infrastructures intermédiaires dans le luxe présent de la *commodité*, abstraction reine des temps modernes.[41]

Cette déconnexion produit, sur le plan moral et esthétique, un effacement de la matérialité des sédiments. Les rematérialiser est un acte politique dès lors qu'il s'agit de contester l'antimatérialisme de la puissance qui irradie la Modernité. À l'inverse, *sédimenter* – si l'on peut recourir à cet étrange verbe d'action – est un désir combatif d'entrer consciemment dans une temporalité lithique, et d'engager le futur de notre fossilisation dans l'empreinte de notre vie sur le sol. C'est notamment, dans tous les grands conflits environnementaux que nous voyons poindre depuis quelques décennies, ce que les écologies indigènes opposent au mode d'occupation colonial des sols et à l'extractivisme et

39. Stephanie LeMenager, *idem*, p.171 [nous traduisons].

40. Michael Watts, « Ville pétrolière : pétro-paysages et futurs soutenables », traduit par Denis Chartier et Emilia Sanabria, *Écologie & politique*, vol. 2, n°42, 2011, p. 67.

41. Cf. *supra*, chapitre 3.2.

161 • Carte géologique des Bouches-du-Rhône, 1843.

dont l'art contemporain se fait l'écho.[42] C'est l'appel à une mémoire intergénérationnelle des lieux, qui unit les ancêtres enfouis et le savoir poïétique des montagnes et des rivières.

« Les ancêtres sont ce que nous brûlons, nous détruisant nous-mêmes et les autres formes de vie. Incorporés en nous comme médecines curatives, les ancêtres sont ce qui étaye nos facultés adaptatives. Cette dualité signifie que sédimenter n'est jamais une seule chose, jamais un acte de pureté. Sédimenter, c'est vivre en temps opportun, où le temps n'est pas abstrait, mathématisé, monétaire ou linéaire, mais toujours incarné, coalescent, "tourbillonnant" sur lui-même à l'intérieur de sa propre histoire.[43] »

Alors que la naturalisation de l'humanité en agent géologique au travers du concept d'Anthropocène nourrit des récits de puissance et de domination, la reminéralisation de l'humain par les sédiments n'inviterait pas simplement à considérer l'*impact* sur la Terre de cette domination mais aussi à réfléchir les *partages* des différentes forces géologiques, et la relation contemporaine et locale entre des durées sédimentaires différentes.[44] Cela incite-

42. Cf. T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin, 2016.

43. Stephanie LeMenager, *op. cit.*, p.179 [nous traduisons].

rait à penser, tout en l'historicisant, ce que signifie marquer par un mode de subjectivation défini telle ou telle strate géologique, par exemple le Carbonifère des énergies fossiles.

« Considérer le géologique comme une strate définie de la subjectivité contemporaine dans la désignation de l'Anthropocène, écrit Kathryn Yusoff, ouvre la question de savoir quelles formes de la vie géologique sous-tendent la subjectivité ; et comment cette vie géologique détient le potentiel d'une pensée non-humaine plus expansive, tout en illustrant la destruction des formes de vie subjective qui sont liées aux combustibles fossiles (et donc au capitalisme tardif).[45] »

Considéré ainsi, le géologique n'est pas une « externalité » de l'existence humaine mais une affiliation corporelle de cette dernière, un métabolisme carbonifère, le sujet moderne du capitalisme ayant pris ancrage dans la géochimie des énergies fossiles, et partant, dans une sédimentation d'échelle planétaire.

4.1.6 Les fantômes du paysage en mouvement

Bien loin de mesurer cette temporalité intriquée et de considérer que l'*agency* de la nature fait partie de son monde, l'ingénierie rêve de table rase plus encore qu'on ne l'imagine. La profession de foi de l'Army Corps of Engineers, le Corps des ingénieurs de l'armée des États-Unis (USACE)[46], n'est pas moins que « Nous avons rendu possible la vie et l'activité le long du Mississippi inférieur ». Le Mississippi a pourtant créé toute la Louisiane ou presque par son sable et sa vase, son sédiment, et il n'aurait pu faire de même en restant dans un seul cours, un seul lit comme le souhaitent les ingénieurs.[47] Lorsqu'un fleuve quitte son cours pour un autre, l'absence de dépôts continentaux dans l'ancien delta et le tassement du sol initie un mouvement de « transgression », c'est-à-dire d'avancée de la mer sur ses limites continentales intérieures, les dépôts sédimentaires marins surmontant peu à peu les dépôts continentaux (le mouvement inverse se nomme la régression). Les cycles glaciaires du Quaternaire ont ainsi entraîné dans le delta du Rhône plusieurs enregistrements alluviaux de régression et transgression.[48] Pendant la transgression sur la plateforme continentale, houles et marées érodent le substrat de la

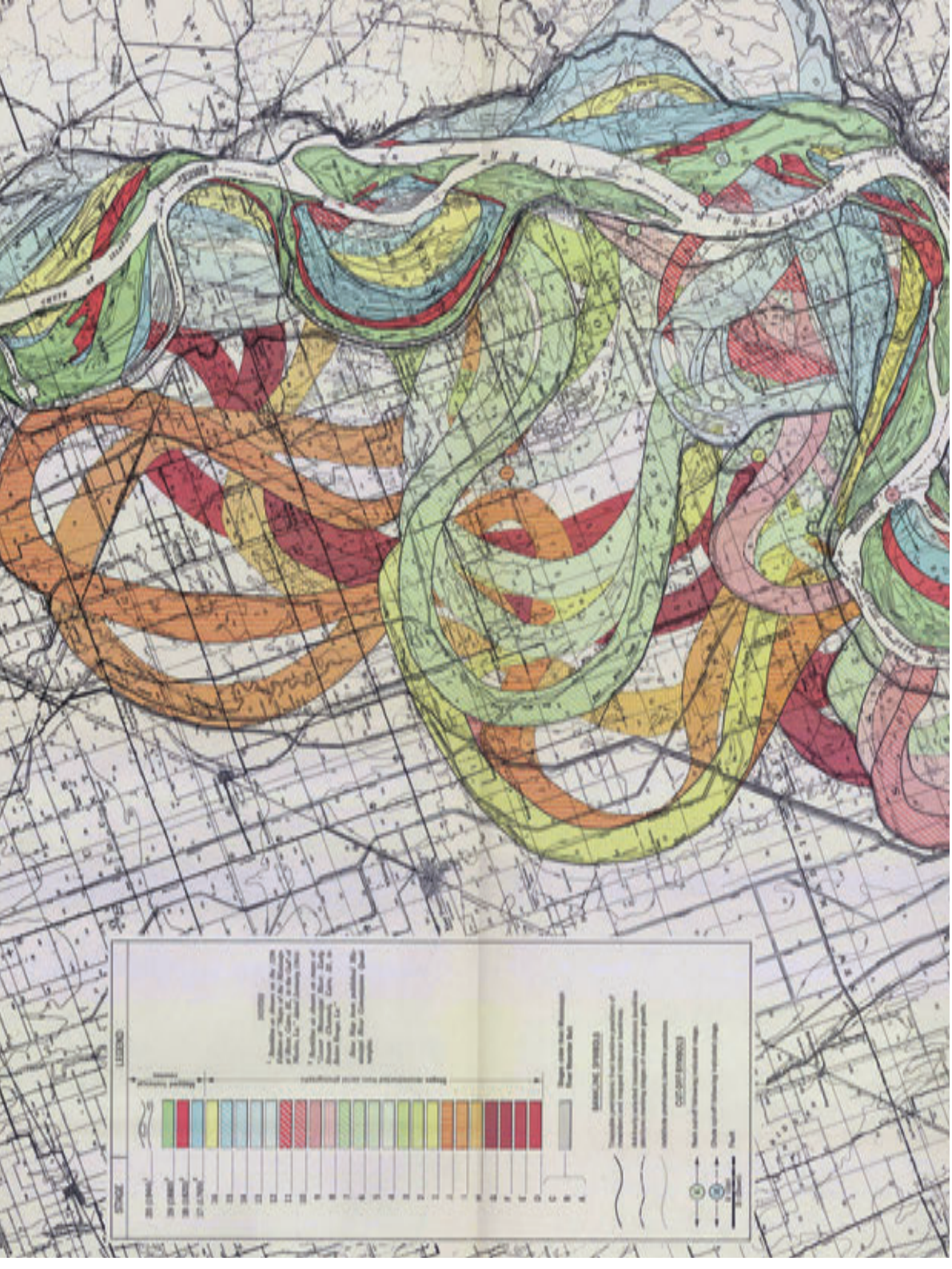
44. Cf. Kathryn Yusoff, « Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 31, n°5, 2013, p. 779-795.

45. Kathryn Yusoff, *op. cit.*, p. 780 [nous traduisons].

46. La devise de l'United States Army Corps of Engineers [USACE] est « Engineering solutions for our Nation's toughest challenges ».

47. Lee Sandlin, *Wicked River, The Mississippi when it last ran wild*, Pantheon Books, New York, 2010.

48. Cf. Swesslath Lombo Tombo, *Facteurs de contrôle sur le fonctionnement du système turbiditique du Rhône depuis le dernier maximum glaciaire*, Thèse en sciences de la Terre, Université de Perpignan, 2015.



162 • Détail de l'une des 15 cartes géologiques du Mississippi produites par Harold Fisk.

zone littorale. Il y a sept-mille ans, au « maximum transgressif », la ligne de côte était à quinze kilomètres plus au nord. Par exemple, l'étang de Vaccarès n'existait pas. Une progradation s'est engagée alors, favorisée par la baisse du niveau de la mer et des apports détritiques massifs auxquels la déforestation aurait contribuée. Tout cela est mouvant, fluant. Dans l'Antiquité, le nombre de bras du Rhône varie de deux à sept. Les Rhônes de Saint-Ferréol et d'Ulmet disparaissent en 1440, le Peccais en 1552, le Rhône du Grand Passon en 1587, le Bras de fer en 1712. Le Petit Rhône actuel naît au XVI^e^ siècle, du fait du creusement d'un canal pour alimenter en eau les Saintes-Maries-de-la-Mer (1554), et le Grand Rhône au XVIII^e^ seulement (grande crue de 1711). Aujourd'hui, les cordons littoraux hérités de cette jeune histoire sont donc menacés par une nouvelle tendance transgressive.

Lorsque je marche dans le delta du Rhône, je sais en consultant les cartes géologiques (**fig. 160**) que je traverse le lit de plusieurs Rhônes morts, des fantômes qui me sont chers. Lorsque je consulte en revanche la documentation de l'USACE, je me rends compte que dès la représentation cartographique de son territoire d'action se dessine un tracé qui s'oppose au flux de la rivière et aux changements de ses méandres. De la rivière entrelacée par les fantômes du fleuve, superbement décrite par les cartes du géologue Harold Fisk dans les années 1940 (**fig. 162**), à la rivière corsetée par les digues (plus de trois-mille kilomètres le long du Mississippi), un monde vivant de lignes s'est effacé.[49]

Les deltas sont pourtant des paysages en mouvement, et les sédiments sont la vie. Ils se déplacent en suspension, puis se déposent et s'empilent pour former un sol de relations organiques – une terre traversée par des lignes sinueuses de vie, une terre supportant les mictions et le pourrissement. Littéralement parlant, un delta est un entassement de terre, de sable et de graviers qu'un puissant fleuve a vomi en débouchant sur la limite continentale des terres. Mais la géologie qui nous fait volontiers remonter plusieurs dizaines de millions d'années élargit la définition du delta, y rétrocède la basse plaine alluviale ainsi que tous ces fantômes de méandres qui décrivent l'ancien cours et ses repentirs à la faveur des grands événements climatiques ou tectoniques.

Le pouvoir que se sont octroyé les ingénieurs se retourne alors contre tout un pays. Le long du bas Mississippi, les plantations de coton du XIX^e^ siècle sont allées de pair avec un contrôle du système hydraulique de la plaine alluviale et la mise en œuvre de protections contre les inondations. Les plantations disparues ou restructurées, les mécanismes d'ingénierie qui les ont accompagnées continuent cependant de produire des effets majeurs sur le fleuve et sur son paysage. Selon le National Wetlands Research Center (Lafayette, États-Unis), la façade côtière de la Louisiane a perdu au moins cinquante-cinq kilomètres carrés

49. Voir sur ce riche thème de l'écologie de la ligne contre l'ingénierie du trait, voir Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie Renaut, Zones Sensibles, Bruxelles, 2011.

de terres humides par an – soit la moitié de la superficie de Paris – dans les cinquante dernières années. De 1932 à 2000, cela représente l'équivalent de l'État du Delaware – soit la moitié de la superficie de l'Île-de-France. Mille-cent-trente kilomètres carrés devraient encore disparaître d'ici 2050 si rien n'est fait.

Il est vrai que L'USACE intègre désormais des « sediment budgets », c'est-à-dire un effort de compensation du « manque à gagner » en termes de dépôt sédimentaire, de sorte à inverser l'érosion et à restaurer des milieux littoraux. Les diversions sédimentaires[50] qui s'efforcent de réparer les dégâts de l'anthropisation débridée sont cependant des recolonisations artificielles, donc de l'infrastructure à nouveau, une sédimentologie mathématique qui parie sur la restauration d'un état, et non une « gouvernementalité » ou une « diplomatie » qui s'instaurerait enfin entre les humains et le fleuve.

Longtemps, les sédiments des estuaires étaient des indésirables. Il fallait seulement les draguer pour le maintien des infrastructures côtières, des ports, des chenaux, des systèmes de protection contre les inondations, des digues et barrières d'îles… Le dragage se perpétue et s'accentue souvent, car plus on gagne en profondeur, plus les processus érosifs sont massifs et charrient des sédiments. En de nombreux endroits du monde, les sédiments ne sont guère mieux traités que des déchets qu'on doit stocker de la façon la plus économique possible, et le sol sous-marin est en dehors des considérations du paysagiste, fussent-elles simplement fonctionnelles. Or, ces zones invisibles de faible profondeur, alimentées par l'accrétion de résidus géologiques, peuvent être considérées comme des infrastructures clés de la morphologie côtière, de son écologie et aussi de sa culture. Avec les marées, les principaux échanges de nutriments s'y déroulent. La lumière du soleil atteint le sol, favorisant le développement des récifs coralliens et des plantes aquatiques. Quelques écarts d'élévation de l'eau conditionnent une grande diversité paysagère : des lagunes, des marais saumâtres, des habitats sous-marins… On commence aussi à comprendre que cette bande côtière « active » des deltas, qui accueille le flux sédimentaire, constitue aussi un rempart hydrodynamique contre les grandes tempêtes, peut-être davantage qu'un mur de protection ou une digue à la mer, comme on en trouve en face des Saintes-Maries-de-la-Mer. Puisque le paysage n'est ni immuable ni naturel et qu'il partage avec les habitants du littoral une existence provisionnelle et inachevée, toujours en voie de constitution, il est un médium essentiel pour la reconnexion des populations à leurs infrastructures. Être concerné par un paysage commun est ainsi une condition pour discuter de la valeur et de l'orientation des infrastructures dans le cadre d'une citoyenneté écologique.[51]

50. Cf. A. Morang, J.D. Rosati et D.B. King, « Regional sediment processes, sediment supply, and their impact on the Lousiana coast », *Journal of Coastal Research*, n°63, 2013, p.141-165

51. Cf. Brian Davis, « Public Sediment », *in* Kate Orff [éd.], *Toward an Urban Ecology*, The Monacelli Press, New York, 2016, p. 228-234.

Pour cela, il est nécessaire de faire entrer les sédiments en politique et de les considérer enfin pour ce qu'ils sont : un bien commun, un bien latent.[52] Il ne s'agit pas d'une considération exclusivement économique ou écologique. Les paysages marins des premières terrasses alluviales sont significatifs tant sur le plan biologique que social et peuvent aussi receler d'authentiques expériences esthétiques, tant il y a d'humains, d'animaux et de végétaux dont l'habitat et la qualité d'existence en dépendent : « les gens, les plantes, les animaux et les sédiments eux-mêmes prospèrent par ce lien qui les attache à eux.[53] » De même que le dragage appelle davantage de dragage, les apports sédimentaires viennent combler les pertes de matière dues aux marées et aux dynamiques plus irrégulières. C'est somme toute une observation de symbiose et de conditionnement réciproque dont le paysagiste est familier, et il ne tient qu'à lui de la transposer de la terre ferme aux fonds marins et d'introduire ici comme là-bas une gestion dynamique, attentive aux cycles écologiques. Et c'est un processus continu et irrégulier, exigeant de fait une somme considérable d'informations, auquel sont intéressés le pêcheur, le plaisancier, l'ornithologue amateur, l'ingénieur, l'ostréiculteur, l'habitant du front de mer, etc. Agir ainsi sur les sédiments avec la notion de paysage en motivation première pourrait créer solidairement des publics et des infrastructures, une nouvelle façon de générer du bien commun.

Il y aurait là une véritable révolution, car si l'Anthropocène est bien l'accélération sans précédent des processus de changement terrestres, terriens, alors le devenir des sédiments témoigne par excellence d'une *Terra firme* devenue pour les plus fragilisés des peuplements humains *Terra fluxus*. Dans le limon prélevé au fleuve Mississippi, celui qu'on appelle *muddy water*, il y a du césium 137, peut-être, il y a du plomb et de l'arsenic c'est certain, mais il y a surtout un peu des terres agricoles de la rivière Missouri, des particules d'Oligocène arrachées à un bon tiers du pays, un peu de poudre du Tertiaire et du Quaternaire. Ce sont les âges de la Terre suspendus dans l'eau, une soupe de sables, d'argiles et de minéraux. Pour une nouvelle naissance… Ce temps géologique complexe, entrelacé déjà, invite dans sa matérialité-même les événements humains, comme si un raccourci était à présent ménagé entre des plans de durée qui n'avaient rien à voir entre

52. Cette notion de « commun latent » désigne pour Anna Tsing un devenir possible, le meilleur certainement, pour les milieux continuant de vivre dans et par les ruines du productivisme. Ces milieux peuvent devenir des communs dans la mesure où une attention commune y est portée par ses habitants divers. Ils deviennent terrains de négociation dont la valeur procèderait de la quantité tout autant que de la qualité des échanges. Ils restent latents parce que ces milieux se caractérisent avant tout par leur précarité et leur instabilité. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017.

53. Brian Davis [2016], *op. cit.*, p. 231.

eux auparavant. Ou tout du moins, c'est ce que nous avions cru apprendre : qu'il n'y a d'*Histoire* que celle des hommes. Les sédiments des deltas annoncent à présent cette nouvelle époque, celle où la temporalité des choses de la Terre fait irruption dans celle des hommes et la questionne. Peut-être sommes nous en train de sortir du rêve éveillé d'une Modernité hors sol ? Peut-être que l'arrachement à cette existence éthérée de la croissance économique prédatrice passera par la gifle d'un changement de paradigme ?

4.2 RIVERSCAPE

4.2.1 Penser comme une rivière

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les rivières de l'Anthropocène défient le partage entre nature et artifice. Ce sont des « artefacts sauvages » (*wild artefacts*) selon l'expression de l'archéologue Matt Edgeworth[1], voire pour certaines des « hyperobjets ».[2] À l'occasion de son étude sur la Columbia River, l'historien de l'environnement Richard White parlait pour sa part de « machine organique ».[3] Du point de vue morphologique, les rivières et les fleuves sont des « travailleurs » qui collectent dans leurs bassins respectifs les drainages et effets érosifs des modifications de surfaces des sols et les entraînent dans leur coulée. Ces travailleurs appartiennent largement aujourd'hui au « système servant » des énergies anthropiques, au point que la mise en servitude de leur cours d'action est dans certains cas leur condition première d'existence.[4] « L'homme lui-même est un milieu pour l'homme », écrivait déjà Élisée Reclus.[5] Avant lui, en 1864, George Perkins Marsh dont s'est d'ailleurs beaucoup inspiré Reclus[6], avait souligné la responsabilité des humains dans la transformation historique de la Terre et, étudiant principalement la déforestation et la modification des cours d'eau, il fut le premier à considérer que la notion de bassin versant (*watershed*) – selon lui un territoire géographiquement cohérent à l'intérieur duquel les êtres sont liés et interdépendants – impliquait des limites naturelles à préserver.[7]

1. Matt Edgeworth, *Fluid Pasts. Archaeology of flow*, Bristol Classical Press, coll. « Duckworth debates in archaeology », Bristol, 2011, p. 11.

2. Cf. Matt Edgeworth, « What is a river? The Chicago River as Hyperobject », *in* Jason M. Kelly, Philip V. Scarpino, Helen Berry, James P. M. Syvitski et M. Meybeck [éd.], *Rivers of the Anthropocene*, University of California Press, Oakland, 2018, p. 162-175.

3. Cf. Richard White, *The Organic Machine. The Remaking of the Columbia River* [1ère éd. 1995], Hill and Wang, New York, 2001.

4. Cf. Peter Coates, « Fluvio-centric [and more cheerful] currents of river history », *in* Maja Fowkes et Reuben Fowkes [éd.] *River Ecologies. Contemporary Art and Environmental Humanities on the Danube*, Translocal Institute, Budapest, 2015, p. 28.

5. Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Livre I, Chap. 2, 1905.

6. Publié en 1864, le livre de Marsh s'intitule *Man and Nature. Physical Geography as Modified by Human Action*. Cinq ans plus tard, la seconde édition adopte un nouveau sous-titre, *The Earth as Modified by Human Action*. C'est la lecture de Marsh qui incite Reclus à abandonner sa vision prométhéenne des modifications anthropiques de la terre. Cf. Yves-François Le Lay, « Le Mississippi d'Élisée Reclus : donner du sens aux eaux courantes », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n°146, 2008, p. 221.

7. Pour une présentation détaillée des travaux de Marsh, cf. Donald Worster, *Shrinking the Earth. The Rise and Decline of American Abundance*, Oxford University Press, New York, 2016, p. 77 sq.

Comment arriver à *penser comme une rivière*, pour paraphraser John Muir ?[8] À la différence du paysage de montagne, le paysage-fleuve est un paysage cinématique. À tel point d'ailleurs qu'il tient une place singulière dans l'archéologie des médias qui mène au cinéma, la plupart des « panoramas mobiles » ayant roulé sur cette illusion d'un grand paysage qui se déplie sous les yeux de spectateurs transportés imaginairement sur le ponton d'un bateau descendant la rivière.[9] Mais cette continuité du flux, depuis toujours métaphore du temps qui s'écoule et de son irréversibilité, n'abolit pas l'histoire ni l'archéologie d'un « passé fluide » sédimenté. À un Américain qui moquait en 1921 la taille pathétique de la Tamise comparée aux grands fleuves tels que le Mississippi, l'historien John Burns répliqua « nous ne l'appelons pas un fleuve, nous l'appelons de l'histoire liquide.[10] »

Le photographe britannique John Davies a réalisé plusieurs travaux qui suivent le cours de rivières ou de fleuves (par exemple : *Through fire and water. River Taff*, 1997 ; *Seine Valley*, 2002). Dans la série *Hidden River*, en 2013, il documente le parcours, partiel-

8. Dans son *Almanach* [1949], John Muir appelait à « penser comme une montagne ». C'est l'historien de l'environnement Donald Worster qui utilise en 1984 l'expression « penser comme une rivière » dans son recueil d'essais *The Wealth of Nature. Environmental History and the Ecological Imagination*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 123-134.

9. Au début du XIXe siècle, les panoramas mobiles étaient très prisés aux États-Unis. Ils décrivaient un territoire aventureux, une frontière mouvante qui était celle de la civilisation américaine naissante rencontrant ce qui demeurait encore la *wilderness* des grands espaces. Le premier panorama du Mississippi est attribué à Samuel Adams Hudson, en 1838. Dans ce genre de spectacle sous chapiteau ou en salle obscure, un narrateur commente le défilement de la peinture grand format, et chaque scène fait l'objet d'un récit accompagné au piano. Plus célèbre que celui de Hudson, le panorama de John Banvard [1846], en trente-neuf scènes, a longtemps tourné, y compris auprès de la Cour d'Angleterre, comme étant « The Largest Painting in the World ». Il revendiquait trois miles alors que la toile mesurait en fait trois-cent-soixante-neuf mètres. Si Banvard, par sa personnalité de conteur, est reconnu comme le maître de ces paysages à dérouler, il y eût d'autres artistes à raconter le grand fleuve américain. Henry Lewis y dépeignait surtout les scènes de nature et d'échanges commerciaux entre occidentaux et Indiens. John Egan illustrait pour sa part l'histoire de la rivière et son archéologie. C'est le seul panorama mobile du Mississippi qui soit aujourd'hui conservé, tous les autres ayant disparu. Cette histoire est précisément documentée par Erkki Huhtamo dans son livre *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, coll. « Leonardo book series », Cambridge, 2013. Dans le projet en cours *Mississippi Riverbook*, mené en collaboration avec le peintre Frédéric Malenfer, nous développons sur ce modèle du panorama mobile une fresque littéraire interactive et sonore du Mississippi actuel. Voir en ligne : www.urbain-trop-urbain.fr/mississippi-riverbook

10. Cité *in* John L. Gardiner [éd.], *River Projects and Conservation. A Manual for Holistic Appraisal*, New York, Chichester, 1991, p. 165 [nous traduisons].

lement enfoui de la Tiretaine à Clermont-Ferrand, utilisant la couleur lorsque la rivière est à l'air libre et le noir et blanc lorsque la rivière est enterrée.[11] Le livre parcourt en trente planches la vingtaine de kilomètres du cours d'eau artificialisé et se place sous le sceau d'une citation du peintre romantique Constable : « On ne voit vraiment quelque chose que si on le comprend » (*We see nothing truly till we understand it*).[12] L'enfouissement de ce cours d'eau, comme bien d'autres en Europe (la Seyne à Bruxelles par exemple) est pour partie la conséquence de la pollution industrielle, pour partie dû à la volonté de maîtrise urbanistique. La rivière apparaît comme une sculpture moderniste et une machine clandestine qui trouve son écho dans les grandes halles industrielles dont le train de production est inaccessible au public. La photographie, tournant entre les domaines public et privé de l'espace géographique humain, engage clairement ici un savoir de reconstitution du fait de la rivière, de son existence, à partir du refoulé d'un territoire marqué par la domination des usines Michelin.[13] De façon significative, la dernière image de la série, paradoxalement en couleur, est une trappe de regard sur le réseau souterrain, métaphore d'une *camera oscura*, comme si la souveraineté « scopique » du paysage ne suffisait plus à rassembler les pièces du récit.

Ce sentiment mérite qu'on s'y arrête. Depuis plus d'un demi-siècle on a en effet plébiscité au travers des « observatoires du paysage » une forme d'étude du changement et de l'altération, « fondée sur la réalisation de points de vue selon un cahier des charges précis et leur re-photographie régulière »[14] et donc sur une contrainte méthodologique principale qui est celle d'une reconduction. En dehors même de l'agenda institutionnel des « missions » d'innombrables projets artistiques se fondent sur la démarche d'un retour sur les lieux pour une « Second View », pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre consacré à une reprise de l'enquête topographique américaine des années 1870 effectuée par O'Sullivan, Jackson et consort.[15]

11. Cf. John Davies, *Hidden river*, Loco, Clermont-Ferrand, 2012.

12. Citation tirée d'une conférence de John Constable à la Royal Institution of Great Britain, « The History of Landscape Painting », Third lecture, 9 juin 1836.

13. Pour un commentaire détaillé, voir Danièle Méaux, « Enquête sur les traces d'une ligne partiellement enfouie », article à paraître en 2019.

14. Frédérique Mocquet, « Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales*, n°2, 2018, p. 2.

15. En 1977, le photographe Mark Klett lance un projet collectif de re-photographie des vues du paysage de l'Ouest réalisées cent ans plus tôt par O'Sullivan, Jackson, Hillers, Russell et Gardner. Le travail d'enquête a permis de retrouver 120 des sites originaux de la mission topographique américaine. Le livre publié regroupe ainsi 120 paires de photographies. Cf. Mark Klett, Ellen Manchester et JoAnn Verbürg. *Second View. The Rephotographic Survey Project*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984.

Peut-être retrouve-t-on ici l'un des points qui nous incite à maintenir une démarcation entre *survey* et *inquiry*.[16] Si l'observatoire photographique du paysage entendu en ce sens sensibilise bien à la morphologie changeante d'un territoire, il s'en tient toutefois à la tenue « à bonne distance » du paysage défini avant tout comme étendue spatiale, la ligne d'horizon y étant d'ailleurs une figure récurrente. Certes, de nombreuses autres stratégies de reconduction, plus ou moins radicales, existent. Edward Ruscha aurait repris plus d'une dizaine de fois l'itinéraire photographique d'*Every Building on the Sunset Strip* (1966) et s'est tourné vers l'outil numérique en 2004 afin de réaliser une vaste mise à jour de son *leporello* de plus de huit mètres de long (*Then & Now*, 2005).[17] À la suite de son expérience avec la Mission photographique de la DATAR, Gabriele Basilico défend pour sa part une méthode d'imprégnation, une étude environnementale plus synthétique qu'analytique qu'il nomme *métabolisation* : « métaboliser la ville ou un paysage revient à les connaître en les mangeant, en les digérant, en les comprenant par un geste physique pour, à la fin, les restituer sous forme symbolique. Mais ce projet de métabolisation est utopique et face à cette utopie, je cherche à concrétiser un projet en le rendant plus compact.[18] »

Cependant, bien que l'on puisse considérer les cours d'eau comme des entités paysagères, le schéma de comparaison avant/après propre à la logique diachronique de l'observatoire peut être le sujet d'une simplification hâtive, surtout si on le fait équivaloir à la partition naturel/non naturel ou domestiqué. C'est un problème qui se pose aussi au sujet des forêts dites primaires, comme les forêts amazoniennes, dont on a démontré l'historicité qu'elles devaient à des siècles de « jardinage » indigène.[19] Qu'en est-il alors si nous réfléchissons à une temporalité suggérée par l'image photographique qui ne repose pas sur une documentation diachronique et analytique du changement mais sur une appréhension synthétique de la durée ? Pour emprunter une image leibnizienne, si l'observatoire photographique répond par sa méthode de reconduction systématique à la question de *la variation dans l'identité*, la topographie du paysage-fleuve entreprend plutôt de saisir *l'identité dans la variation*. La stratégie photographique s'efforce alors de « performer » une échelle territoriale où s'entrelacent les temporalités de la nature et de l'histoire au travers de formes environnementales hybrides et contingentes.[20] Ce parti pris excède évidemment une définition purement « représentationnelle » du paysage puisqu'il est question d'incarner et d'illustrer des agentivités matérielles.[21]

16. Cf. *supra*, chapitre 1.3.

17. Cf. Alexandre Quoi, « Une vision dé[multi]pliée : panorama et *leporello* », *in* Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller [éd.], *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*, Flammarion, Paris, 2015, p. 142.

18. Jordi Ballesta, « " Métaboliser la ville ", entretien avec Gabriele Basilico », *Focales*, n°2, 2018, p. 9.

4.2.2 L'enquête comme limnologie

Peter Goin, célèbre pour sa série *Nuclear Landscapes* (1991), travaillant depuis toujours sur le paysage altéré au point de lui dédier le néologisme *Humanature* (1996), a récemment fait paraître un travail consacré à la Colorado River et plus précisément au Glen Canyon, un réservoir créé par un barrage mis en service en 1963 en Arizona.[22] À son niveau le plus haut, le lac artificiel s'étendait sur trois-cents kilomètres de long. Depuis le début des années 2000, le niveau n'a cessé de baisser et la sécheresse s'est imposée comme une « nouvelle normalité » selon Peter Goin, qui documente les lieux au travers de trois séries respectivement consacrées aux artefacts, à la flore et la faune et à la faible profondeur d'eau. Ce paysage de science-fiction (on y a tourné en 1967 *La planète des singes* avec Charlton Heston) inspire à Peter Goin des images très lyriques, souvent à la chambre mais non exclusivement, variant entre le cadrage intime et le panoramique. Les prises de vues s'échelonnent entre 1987 et 2014. Il s'agit d'une documentation environnementale au long cours qui est le fait d'un artiste qui peut se rendre sur lieux presqu'en voisin. Marinas asséchées, vestiges d'une société de loisir abandonnés, le photographe se mettant en scène comme seul être vivant d'un carnet de naturaliste morbide, *A New Form of Beauty* constitue un récit sans concession de la déroute de la volonté de puissance. Ainsi que l'écrit Peter Friederici dans son texte d'accompagnement, « la désolation est la nouvelle norme, du moins si l'on en juge à l'aune de ce que nous pensions autrefois être le donnant-donnant caractéristique d'un réservoir. (…) Mais le lac est une mémoire qui s'efface. Et cela devient incroyablement difficile de se rappeler à quoi ressemblait cet endroit lorsque l'eau arrivait plus haut.[23] » La Colorado River est devenue ici un « paysage de chagrin » (*landscape of grief*). Les panoramiques de Peter Goin soulignent impitoyablement la grande trace blanche sur les parois rocheuses qui indiquaient le niveau haut, ce que les locaux appellent les « marques de la baignoire ».

Peter Goin dit lui-même qu'il pratique une limnologie[24], c'est-à-dire une enquête sur les eaux continentales et stagnantes, sur les lacs, les étangs, les marais, les barrages, sur l'interface écologique des composants du système aquatique avec leur bassin ainsi

19. Cf. Philippe Descola, « Le sauvage et le domestique », *Communications*, vol. 76, n°1, 2004, p. 17-39.

20. Cf. Nathalie Blanc, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, Métis, Genève, 2016.

21. Cf. Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Actes sud, coll. « Paysage », Arles, 2009, p. 30.

22. Cf. Peter Goin et Peter Friederici, *A New Form of Beauty. Glen Canyon beyond Climate Change*, The University of Arizona Press, Tucson, 2016.

23. *Idem*, p. 86 [nous traduisons].

24. *Idem*, p. 143-144.

qu'avec la géochimie de l'atmosphère. Dans le vide de la forme de l'eau, sans doute l'objet principal de ce travail éloquent mais quelque peu démonstratif, qui se clôt sur des images de feux de camp, l'ambiguïté de la situation est que l'on pleure une disparition – celle d'un bien nécessaire aux jardins verdoyants des *Gated communities* de Phoenix, Arizona[25] – et que l'on célèbre à la fois le rappel fantomatique de la rivière originelle dans son canyon, issu de millions d'années de travail géologique. « Ne vérifier *que les faits rien que les faits* nous prive de notre héritage et de nos sens comme étant ensemble les processus d'enquête – le fait et la sensation (*fact and feeling*) sont intégrés bien qu'entre eux des limites soient définies ou défendues. C'est pourquoi je propose ce genre d'engagement, d'étude et d'acceptation : celui du *limnologue visuel*.[26] »

Dans un travail formellement antithétique à celui de Peter Goin, l'artiste Suzanne Hetzel recherche en Camargue une forme d'attention au territoire qui n'invoque pas immédiatement la notion de paysage.[27] La pratique du livre d'heures s'impose alors comme liturgie profane des cycles des saisons et des mouvements d'eau entre les rizières, les salins, le Rhône, petit et grand Rhône, et les lessivages des terres par la pluie. La photographie cède alors souvent l'espace au récit textuel qui dit les empêchements de parcours, les barrières, les passages réglementés, les digues, les roubines, les déversoirs, toutes ces modifications hydrauliques qui ont depuis Napoléon III réinventé la Camargue.[28]

Le temps s'écoule à enjamber des canaux, à observer le dispositif de crémaillère des portes martelières, à résoudre les inépuisables problèmes de robinet de la Camargue. Que se passe-t-il lorsque toute l'eau s'engorge dans ces terres fermées ? Où va le trop plein ? Comment les digues du Rhône réagissent-elles à la subsidence du territoire qu'elles traversent ? Par où crèveront-elles la prochaine fois ? La limnologie intervient ici aussi mais on en rencontre même les techniciens et porte-paroles. « Je ne soupçonnais pas que cette partie du delta était soumise à une minutieuse et continuelle observation, confie l'artiste à l'occasion d'une visite à l'étang du Grand Rascaillon. Par exemple, les limnigraphes sont des boîtiers dans un tube en plastique dotés d'une jauge. Ils enregistrent le niveau toutes les cinq minutes, et tous les quarts d'heures ils calculent la moyenne des mesures.[29] »

25. Cf. Éliane Liddell, « Phoenix : une métropole-oasis en péril ? », *L'Ordinaire des Amériques*, n°218, 2015.

26. Peter Goin [2016], *op. cit.*, p. 144 [nous traduisons].

27. Cf. Suzanne Hetzel, *7 saisons en Camargue*, Analogues, Arles, 2016.

28. Cf. Raphaël Mathevet, *Camargue incertaine. Sciences, usages et natures*, Buchet-Chastel, coll. « Écologie », Paris, 2004 ; Bernard Picon, *L'espace et le temps en Camargue*, Actes sud, Arles, 2008 ; Tristan Cabral, Alain Dervieux et Didier Leclerc, *Quand vient la mer… Au delta de Camargue*, Éditions Sansouire, Nîmes, 2014.

Suzanne Hetzel décrit les activités du delta comme autant de rituels et prélève des objets, coquillages, peigne brisé ou ailes de libellules, qu'elle range dans ses expositions comme autant de reliques ou de souvenirs entomologiques de ces saisons dont il faut accueillir la succession de couleurs et d'atmosphères pour faire émerger du pays fertile cette connaissance par corps qui est celle d'un « habitant ». À lire et à regarder les énumérations minutieuses du territoire parcouru l'on songe au compte-rendu géographique que fait Paul Klee des formes traversées lors d'une marche à la campagne. Le voyageur n'y fixe pas des entités qui vaudraient la peine d'être contemplées, ni des symboles romantiques d'un état intérieur. Le voyageur accompagne, simplement, le mouvement d'une métamorphose plastique, à moins qu'il ne l'organise avec talent :

« Les lignes les plus diverses. Taches. Touches estompées. Surfaces lisses. Estompées. Striées. Mouvement ondulant. Mouvement entravé. Articulé. Contre-mouvement. Tressage. Tissage. Maçonnage. Imbrication. Solo. Plusieurs voix. Ligne en train de se perdre. De reprendre vigueur (dynamisme).[30] »

Dans cette succession d'attributs, il y a sans doute une structure de fond, mais l'imagination doit y entrer pour nous la livrer. Le pays est « fertile » comme une composition musicale, on ne peut le réduire à la seule mécanique des matières. Devant le *Monument en pays fertile*, l'aquarelle de Paul Klee (1929), Pierre Boulez trouvait une métaphore de son travail de composition, lorsque la rigueur structurelle, au lieu de cloisonner l'intuition poétique, la pousse au-devant de terres inconnues.[31] Devant le paysage de Camargue qui prend naissance dans le récit de Suzanne Hetzel, on voit de manière analogue progresser les lignes « en promenade » qu'enseignait Klee aux étudiants du Bauhaus, et trouver leur chemin dans le quadrillage connecté des lignes qui ont des « délais à respecter ».[32] Il y a ces structures parcellaires de mémoire, les héritages des exploitations de marais salants, ou bien le quadrillage des rizières. Il y a les voies ombilicales ouvertes entre les étangs. Il y a le ventre herbeux de cet ourlet de la plaine de la Crau. Les lignes intermédiaires disparaissent en surfaces chromatiques, en formes géométriques tonales. On pourrait tout aussi bien y entendre les jeux de vagues de Debussy. Mais la sirène des usines du delta sonne depuis longtemps déjà les vêpres…

Le delta du Rhône tel qu'il est pratiqué par un autre photographe, François Deladerrière[33], ne laisse plus entrevoir que des états transitionnels d'occupation du

29. Suzanne Hetzel, *op. cit.*, p. 38.

30. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, traduit par Pierre-Henri Gonthier, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque des Médiations », Paris, 1964, p. 36.

31. Cf. Pierre Boulez, *Le Pays fertile. Paul Klee*, Gallimard, Paris, 1989.

32. Cf. Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus. Weimar 1921 - 1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, traduit par Claude Riehl, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2004, p. 36 sq.

33. Cf. François Deladerrière, *Delta*, Poursuite, Paris, 2014.

sol : des friches industrielles comme anti-monuments, des décharges sauvages, des chemins sans affectation particulière, des espaces qui ont perdu leur fonction, des bétons ornementaux en attente d'insertion, des langues de calcaire striées qui plongent dans l'eau calme des étangs… Au lieu de dominer majestueusement le fleuve dans la ville d'Arles, la statue de lion qui ouvre cette série photographique est le gardien improbable du cailloutis de la plaine de la Crau. Ces images sans indication de lieu ni légende auraient pu être prises « n'importe où », comme le concède l'auteur, et cependant elles forment ensemble un territoire cohérent. Sans repère iconique, sans définition d'un *topos*, l'étendue spatiale exhale comme seule profondeur la présence fantomatique des anciens cours du Rhône et de la Durance durant le Quaternaire. La durée n'est qu'accumulation de sable, de sel, de potasse et de poudingue, mais de cela on ne sait que peu de choses. Jusqu'à une date récente, le delta a toujours été changeant et il reste de ce souvenir du méandre le sentiment que l'occupation du sol par les humains est ici plus capricieuse, impromptue et superficielle qu'ailleurs : elle est réduite à une ambiance archéologique du présent. « François Deladerrière enregistre la formation de la couche superficielle des dépôts formés par les rebuts des activités contemporaines qui se mêlent à ceux de l'ère industrielle.[34] » Le paysage, s'il existe, se présente comme un inventaire d'arbres généalogiques tronqués.

4.2.3 Récits du Rhône et du Mississippi

Afin de formuler à nouveau les enjeux de connaissance et de construction esthétique du *riverscape*, nous pouvons nous arrêter sur deux enquêtes photographiques, l'une pour le Mississippi, l'œuvre du paysagiste américain Richard Misrach (*Petrochemical America*, 2012)[35], et l'autre pour le Rhône soit le travail de Bertrand Stofleth (*Rhodanie*, 2015).[36] Chacun à sa manière, ces deux photographes ont produit des embrayages narratifs qui reposent sur des référents disciplinaires étrangers, venus de la géologie, de la biologie, des sciences de l'environnement, de l'ingénierie paysagère, de la sociologie, etc., afin de matérialiser l'usure si caractéristique des paysages de l'Anthropocène.

Pourtant, tout oppose ces deux projets : technique de prise de vue, cadrage, référents esthétiques… et même la « fidélité » au fleuve : alors que Bertrand Stofleth suit les 812 kilomètres qui vont de la source du Rhône à son embouchure, l'unité choisie par Richard Misrach est *a priori* assez artificielle, le livre *Petrochemical America* ne portant

34. Pauline Jurado Barroso, « Les paysages cicatriciels du delta du Rhône », *in* Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier [éd.], *La France en albums [XIXe-XXIe siècles]*, Hermann, Paris, 2017, p. 320.

35. Cf. Richard Misrach et Kate Orff, *Petrochemical America* [1ère éd. 2012], Aperture, New York, 2014.

36. Cf. Bertrand Stofleth, *Rhodanie*, Actes sud, Arles, 2015.

que sur la partie du bas Mississippi en Louisiane, de Baton Rouge, la capitale de l'État, à l'embouchure dans le Golfe du Mexique, soit les 349 derniers kilomètres d'un cours d'eau qui en fait 3 705. Cette unité d'environ 200 miles répond au nom de baptême controversé de « Cancer Alley », le sujet de Misrach étant bien de lier la chimie de l'altération géologique du Capitalocène à ses effets nécropolitiques (c'est-à-dire sanitaires, écologiques et d'injustice environnementale). Pour Bertrand Stofleth aussi il y a un acte de baptême, le sujet étant la « Rhodanie », territoire imaginaire, et non le Rhône. Les unités territoriales choisies sont avant tout des écoumènes. Mais alors que chez Stofleth l'on voit quasiment en permanence le fleuve dans la composition de l'image, chez Misrach la présence objective du Mississippi est plus que diffuse.[37] Beaucoup des images de Misrach pourraient être légendées « Near the river » ou « Almost at the Mississippi River », comme dans les prises de vues « démocratiques » de William Eggleston.[38]

Les photographies de Misrach ont pour l'essentiel été prises en 1998 à l'occasion d'une invitation du High Museum d'Atlanta pour un programme intitulé *Picturing the South*[39] qui a aussi commissionné Alec Soth en 2009, à la suite de son maître ouvrage, *Sleeping by the Mississippi* (2004).[40] Un « postscript » de cinq planches est ajouté en 2010, au moment de la catastrophe de Deepwater Horizon.[41] On présente alors au photographe Kate Orff, jeune architecte paysagiste fondatrice de l'agence new-yorkaise de paysage SCAPE. Celle-ci entend immédiatement le désir du photographe de prolonger son projet en « déballant » l'image. « L'idée de *déballage* est vraiment venue de ces photographies riches en narration de Richard, où je pouvais voir des histoires fantômes dans chaque image, ce qui reste une lecture de nature esthétique, mais je voulais en savoir davantage en termes de compréhension de ce réseau complexe d'histoires industrielles, écologiques et humaines qui donnèrent forme à cette image. (…) Les photographies de Richard captent un moment précis dans le temps et l'espace, mais si vous considérez le temps comme un continuum passé-présent-futur par rapport aux photographies, et à cette sorte de profondeur d'un lieu que vous pouvez explorer tant dans sa formation

37. Le Mississippi apparaît dans la composition de l'image sur les planches 21, 24, 25, 26, 27, 28, 39 et 44. On ne voit que les levées seules sur les planches 9, 13, 15 et 23.

38. Cf. William Eggleston, *The Democratic Forest*, Secker & Warburg, Londres, 1989.

39. Voir en ligne : www.high.org/highlights/picturing-the-south

40. Cf. Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi* [1ère éd. 2004], Mack, Londres, 2017.

41. Lors de son retour en Louisiane, en 2009-2010, Misrach réalise aussi un poignant relevé des inscriptions laissées sur les maisons en ruine de la Nouvelle Orléans suite à Katrina. De façon très singulière pour un photographe du paysage, toutes ses images sont alors des plans rapprochés. Cf. Richard Misrach, *Destroy this Memory*, Aperture, New York, 2010.

passée que dans son devenir, alors une seule photographie peut aborder de nombreuses questions et situations différentes.[42] » La collaboration qui se noue alors fait de *Petrochemical America* un ouvrage unique en son genre, grâce à l'atlas écologique qui fait mieux que compléter la série photographique de Misrach mais en propose surtout un développement graphique d'une invention et d'une qualité remarquables.

Chaque image de Misrach est d'une grande intensité narrative. Le travail de Kate Orff consiste à déployer cette narration selon un fil rouge (*a throughline*) qui articule plusieurs séquences tirées d'un processus documentaire fouillé. Chacune des sections de l'atlas – pétrole, infrastructure, déchets, déplacement, écologie, alimentation, paysage – ne se contente pas ainsi de placer en perspective les photographies mais d'en déployer l'histoire « fantôme ». La séquence intitulée « Déplacement » débute ainsi par la reprise d'une photographie prise à Plaquemine, sur le site de l'ancien village de Morrisonville, aujourd'hui occupé par une raffinerie de la Dow Chemical Corporation (planche 32). Le dessin de Kate Orff (pages 158-159), qui vient en partie en superposition, replace dans ce paysage les anciennes petites maisons de planches de la communauté noire. Le fil rouge nous emmène ensuite à une carte du Mississippi entre Baton Rouge et la Nouvelle Orléans où sont indiquées toutes les expropriations dues au développement industriel. L'explosion du nombre d'infrastructures chimiques le long de River Road, dans les années 1950-1960, a nécessité des terres, largement prises sur les anciennes plantations dont la forme de foncier était perpendiculaire au fleuve, en lanière. C'était à l'origine pour embarquer le coton ou la canne sur les vapeurs. Aujourd'hui ce sont des chimiquiers et des barges industrielles qui accostent. Les grandes plantations appartenant à des familles blanches ont été facilement achetées. C'est ainsi que Dow Chemical a acquis à Plaquemine une plantation de cannes à sucre de quelque sept-cents hectares. Mais les petites villes noires composées à très haut pourcentage de petits propriétaires – un héritage du remembrement foncier arbitré par le Bureau fédéral des afro-américains, après la guerre de Sécession –, n'étaient pas achetables de la même façon. Les entreprises ont donc pour l'essentiel renoncé à acquérir de petites parcelles et se sont construites en grande proximité des habitations noires, lesquelles subissent ou déménagent. La cartographie établie par Kate Orff montre comment le tissu communautaire du bord du Mississippi est remplacé par la trame des industries pétrochimiques, et comment tout cela se fait dans le temps et dans une certaine économie foncière. Après un zoom dans la carte, le fil rouge nous emmène à Taft, illustré aux pages 164-165 par la reprise de la planche 34 de Misrach. Très marquante, la photographie représente le petit cimetière

42. Kate Orff *in* « Richard Misrach and Kate Orff Discuss Petrochemical America », *Aperture Foundation*, 2012, en ligne : https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/ [nous traduisons].

163 • Holy Rosary Cemetery, Taft [sur les traces de Richard Misrach en Louisiane, août 2015].

d'Holy Rosary, qui est « possédé » et cerné par une raffinerie appartenant à Dow Chemical. Il y avait autrefois en cet endroit un village de planteurs qui a été rayé de la carte par l'industrie. Seule son église a été démontée, planche par planche, pierre par pierre, et réassemblée plus loin, à Hahnville, en 1963. Dans le cimetière, la statue du Christ est entourée des fumées de fabrication de solvants, de plastiques, d'insecticides, d'antigel, de liquide de frein, de peintures, d'adhésifs, de textiles, de lubrifiants, de produits pharmaceutiques, de savons, de détergents, de compléments alimentaires pour animaux…

Je suis moi-même revenu sur ce lieu de prise de vue (**fig. 121 & fig 163**) et sur la plupart des autres le long de River Road. J'ai pu alors confronter mes sensations à ce que je ressentais devant la photographie de Misrach. Par cette opération de « vérification » en quelque sorte, j'ai pu mesurer la justesse de cette image qui place le spectateur dans une intrication de réseaux qui sont à son échelle de perception, au ras du sol, où il a sa place dans de complexes assemblages de matières et d'agents dont l'Immaculée Conception n'est plus le principal mystère… Comme devant la photographie, je me suis lové dans ces boucles de rétroaction qui affectent jusqu'à l'air que je respire. L'atlas de Kate Orff apporte un complément essentiel à ce cocktail chimique d'impressions en bord de Mississippi. On y apprend qu'il y avait autrefois à Taft le plus gros chêne virginien de

164 • Christ face à la levée du Mississippi, Edgard [sur les traces de Richard Misrach en Louisiane, août 2015].

l'État de Louisiane, le Locke Breaux Oak, planté en 1657. Les familles Breaux et Locke étaient apparentées au philosophe anglais John Locke, plus célèbre pour sa théorie de la connaissance que pour sa défense politique de l'esclavage… sauf dans les États sudistes. Le chêne avait admirablement survécu à la guerre de Sécession. Ses branches moussues, sinueuses et basses s'étalaient en couronne sur plus de cinquante mètres. Locke Breaux Oak était si haut, si ample et vénérable qu'il fut élu « président » de la « Société des chênes ». La Société des chênes est un club fondé en 1934 et toujours actif. Leur président est nommé à vie. Les statuts stipulent que « pour devenir membre de la Société, un chêne doit avoir une circonférence au moins égale à deux mètres et demi ». Toutefois, Locke Breaux Oak n'a pas survécu à l'implantation voisine de Dow Chemical. La pollution de l'air et de la nappe phréatique ont eu rapidement raison de lui et l'arbre a été dynamité en 1968. On lui a donc trouvé aussitôt un successeur.[43] L'histoire du Locke Breaux Oak ajoutée à la puissance narrative de la photographie de Misrach nous permet

43. L'actuel président est toujours le Seven Sisters Oak à Lewisburg, au bord du lac Pontchartrain, face à la Nouvelle Orléans. On lui prête mille-cinq-cent ans. À ce qu'il semble, il n'y a guère d'usine chimique sur des kilomètres à la ronde.

ainsi d'entrer dans la profondeur historique, sédimentaire, du *riverscape* que compose le bas Mississippi. Tout au long du parcours de *Petrochemical America*, qui est une sorte d'anamnèse de notre condition pétrochimique, nous comprenons que ces personnes qui habitent cet écoumène, « les gens et les communautés qui sont le long de la rivière resteront notre zone de sacrifice, jusqu'à ce que le pétrole et les autres industries qui dépendent de la rivière s'en aillent.[44] » Leur absence objective dans les compositions de Misrach n'est pas un manquement au propos que viendrait compenser l'atlas écologique, au contraire, elle est au service de la présentation des refoulés du territoire. « Ces anciennes communautés sont tragiquement absentes dans la poétique spectrale de Misrach, dans ses mises en scène des disparus fantomatiques, images qui prêtent attention aux invisibilités des zones façonnées par l'enchevêtrement des violences raciales, économiques et environnementales. À cet égard, si l'on était obligé de conserver le terme *Anthropocène*, on pourrait envisager de le qualifier, au regard de la violence de ses effets différentiels, de son inégalité et de son injustice, comme *Misanthropocene*, ce qui semblera plus descriptif et plus précis.[45] »

Avant *Petrochemical America*, la série *Sleeping by the Mississippi* d'Alec Soth (2004) dressait en 46 planches le portrait éclectique d'habitants d'une Amérique déclassée que la rive du fleuve rassemblait dans une fresque sociale réalisée dans le style documentaire de Walker Evans, où émergeaient pêle-mêle les questions raciales, sanitaires, religieuses, la musique, le sexe et la mort.[46] L'univers d'Alec Soth est un monde chaviré de fenêtres cassées, de cabanes brinquebalantes, de banquettes auto posées sur la rive d'un bayou. Quinze ans plus tard, on ne peut que songer au diagnostic beaucoup plus sombre que la sociologue Arlie Hochschild formule dans son ouvrage *Strangers in Their Own Land*, une enquête sur l'influence du Tea Party et sur ces États « rouges » du Sud qui vont voter massivement pour Donald Trump contre leur intérêt social et écologique.[47] La durée du *riverscape* ne permet pas d'arbitrer sommairement un jeu des sept différences entre un après et un avant : elle est cumulative au même sens qu'un contaminant chimique devient « biodisponible » pour la terre ou qu'une sombre idée identitaire pèse de plus en plus lourd dans les représentations qu'une nation se fait sur son compte.

44. Richard Misrach *in* « Richard Misrach and Kate Orff Discuss Petrochemical America », *Aperture Foundation*, 2012, en ligne : https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/ [nous traduisons].

45. T. J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Santa Monica, 2017, p. 75 [nous traduisons].

46. Cf. Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*, op. cit..

47. C'est d'ailleurs une photographie tirée de *Petrochemical America* qui orne la couverture du livre d'Hochschild. Cf. Arlie Russell Hochschild, *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*, New Press, New York, 2016.

4.2.4 Une Arcadie lointaine

Changement de décor… La première image de *Rhodanie* nous présente un voyageur qui contemple le glacier du Rhône dans le massif alpin du Saint-Gothard. C'est une *Rückenfigur* de Caspar David Friedrich digérée par Armin Linke[48], sauf que le sac du shopping-mall des Émirats Arabes est remplacé ici par une valise à roulette. La seconde puis la troisième images de la série opèrent un zoom dans la scène : on y voit une partie du glacier emmailloté de linge blanc afin de ralentir sa fonte et une passerelle de bois qui permet aux touristes de s'y enfoncer sans danger. D'emblée, avec un certain humour, la construction « Potemkine » du paysage est mise à bas au profit d'une image du fleuve plus complexe et ambigüe à la fois. Si l'on ne s'intéressait qu'à la stricte géographie fluviale, on serait toutefois tenté de dire que Misrach se place là où Stofleth a considéré qu'il était trop facile d'aller : la Vallée de la Chimie, totalement absente de *Rhodanie*. Mais Misrach se défie pareillement du « sublime toxique », *Cancer Alley* étant l'occasion pour lui de poser des questions de justice environnementale par les moyens de l'art. Plus que chez Misrach, on voit en revanche chez Stofleth l'appareillage technique du fleuve, les signes de son exploitation intensive et de sa domestication, les ouvrages hydroélectriques, les gravières, les digues de protection, les canaux de raccordement, les marinas, les pompes de ressuyage ou d'irrigation, etc. Sommes-nous pour autant face à une machine « naturée » ? Rien n'est moins sûr. La ligne du fleuve se rigidifiant ne signifie pas une simplification des matérialités à l'œuvre.

Travaillant sur le tronçon de la Vallée de la Chimie au port de Valence, Andrea Carretto et Raffaella Spagna ont ainsi étudié les effets de la canalisation du Rhône à grande échelle et son doublement, à partir des années 1950 par tout un réseau d'infrastructures et de voies de circulation (*On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve*, 2010-2011). Le « système de forces » qui en résulte invite à passer de l'échelle du grand paysage à des objets plus circonscrits, mais surtout aux différents modes d'inscription d'une relation au fleuve par la diversité des usages qui captent, sous leurs modalités respectives, l'énergie et le flux de matières du Rhône. L'enquête pose alors nécessairement la question du rôle que l'artiste prétend assumer dans cette morphogenèse. Doit-il être simplement critique vis-à-vis des aménagements modernes du fleuve ? Ou bien proposer des remédiations orientées par une représentation de ce qu'est ou devrait être un écosystème fluvial complexe ? Ou alors inscrire l'œuvre dans le champ relationnel des forces et matières en présence, délégant au milieu un potentiel sculptural ? La posture minimaliste et essentialiste d'un Giuseppe Penone qui s'incline devant les éclosions de formes d'un fleuve sculpteur et polisseur de galets (*Essere fiume*, 1981) n'est toutefois plus satisfaisante. Dans le cas des artistes Andrea Carretto et Raffaella Spagna, la collecte de matériaux est agencée dans une constellation grammaticale, le dispositif d'exposition

48. Voir *supra* chapitre 2.4.

165 • Port-Saint-Louis-du-Rhône, canal du Rhône à Fos [sur les traces de Bertrand Stofleth dans les Bouches-du-Rhône, janvier 2016].

articulant les vocabulaires du travail, de l'artefact, de l'imitation ou de la falsification, de la rectitude, de l'empreinte, etc. Une pièce est par exemple constituée de longs volumes cylindriques pleins réalisés en terre et en paille, selon la technique du pisé, dont la forme rectiligne est celle d'un tuyau. « Les maisons en terre crue [de la vallée du Rhône et de l'Isère] nous sont apparues comme des agrégations verticales temporaires du sol, des bourgeonnements du sol qui se décomposent au fil du temps et avec lequel elles se fondent à nouveau si elles ne sont pas constamment soignées. Le tuyau est le correspondant positif des vides dans le sous-sol de la vallée du Rhône représentés par les pipelines qui couvrent toute la vallée, de la mer jusqu'à Lyon, un paysage souterrain des flux de matière qui coulent en permanence sous terre (par exemple, l'oléoduc, etc.).[49] »

Pour le photographe, dont les moyens sont différents, la série photographique, dans le livre ou sur les murs de l'exposition, se doit d'interpréter les forces et matières de

49. Andrea Carretto et Raffaella Spagna, « Matériaux et forces », *in* Roberto Barbanti et Lorraine Verner [éd.], *Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2016, p. 300.

l'espace-temps du fleuve dans le cadre circonscrit et hérité de la culture du paysage, ici en l'occurrence la grammaire visuelle diffusée par le mouvement *New Topographics*.[50] Pour Bertrand Stofleth, « la photographie peut servir à faire émerger des visibilités et, par ce biais, le photographe peut articuler des espaces. Grâce à l'usage qu'on fait du médium, on fait ré-émerger des niveaux de visibilité qui avaient disparu. La construction du récit d'une exploration visuelle du territoire crée un lien et donne une interprétation. Par la sélection et l'organisation des images en un nombre restreint, on pointe certaines visibilités et on fait remonter des niveaux de compréhension et de savoir.[51] » Bertrand Stofleth ne prétend pas photographier le fleuve « pour lui-même », mais une triade qui est toujours en relation dialectique : le fleuve, le territoire, ses habitants.[52] *Rhodanie* égraine ainsi « une suite de petits drames humains, de saynètes grotesques et sérieuses, de contes bizarres et d'histoires étranges et pourtant si ordinaires dans un décor où s'entend, plus ou moins proche, la rumeur du fleuve.[53] » Ces saynètes ont pour vocation d'embrayer sur ce que le photographe appelle « la mise en paysage » du fleuve. Suivant la leçon de Michel de Certeau, Bertrand Stofleth ne considère pas l'ordre spatial indépendamment de sa pratique, les habitants d'un lieu contribuant à sa *réalisation* spatiale, activant certains possibles, plus ou moins licites d'ailleurs.[54] De sorte que « l'idée est moins de rendre compte du territoire que d'en révéler les qualités. Ces paysages du fleuve constituent la diégèse d'un récit auquel nous assistons comme spectateurs et qui pour partie nous échapperait.[55] » Cette approche diégétique ne perd cependant jamais de vue l'ambition de délivrer une identité paysagère. Ainsi, *Rhodanie* est une « pièce-paysage » au sens du théâtre de Gertrude Stein[56] car le « il y a » de la présence paysagère relie tous les éléments de la fable, mais ceux-ci ne sont pas linéairement liés comme dans un régime d'action causal. L'action n'est pas « machinée », elle intervient plutôt dans le paysage par « reptation aléatoire ».[57]

50. Voir *supra*, chapitre 1.3.

51. Bertrand Stofleth *in* Pauline Jurado Barroso, « Entretien avec Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth. *La vallée*, une archéologie photographique », *Focales*, n°1, 2017, p. 9.

52. Cf. Bertrand Stofleth [2015], *op. cit.*, p. 144.

53. Gilles A. Tiberghien, « Secrets », *in* Bertrand Stofleth, *op. cit.*, p. 139.

54. Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1990, p. 147 sq.

55. Bertrand Stofleth, *op. cit.*, p. 146.

56. Gertrude Stein emploie cette expression lors d'une conférence en 1936. Cf. « Pièce-paysage » *in* Jean Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette [éd.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé, coll. « Poche », Belval, 2005, p. 156-158.

57. *Idem*, p. 159.

Dans le belvédère où Bertrand Stofleth place le spectateur avec ses prises de vues depuis un camion-nacelle, nous sommes comme au balcon d'un théâtre à l'italienne[58], conscients de ce dispositif et du même coup dispensés du faux débat entre document et mise en scène.

Quelles sont alors les qualités du paysage-fleuve ? « Plus le paysage fluvial est simple, peut-on lire chez Élisée Reclus, plus il domine l'esprit comme le seul possible à concevoir. Ceux qui résident près de la berge du Mississippi, un des fleuves qui maintiennent le mieux leur individualité dans l'ensemble du cours par la longueur du lit, la régularité du flot, l'uniformité des rivages et le mur sombre de la forêt lointaine ou "cyprière", ont quelque peine à ne pas faire de cette masse liquide, descendant avec une irrésistible puissance, l'axe central de tout le monde habitable.[59] » Telle est la promesse du fleuve, une certaine forme d'unité géographique qui fait monde, et qui organise même le monde à partir de sa masse en mouvement. Quelle que soit l'altération que cette identité ait subie, demeure la trace primitive de cette puissance d'agencement qui fait du paysage-fleuve, d'une certaine manière, un paysage-omphalos. L'*omphalos*, le lieu d'origine, sert depuis la naissance de la cartographie occidentale de point central à la représentation du monde habité.[60] Le monde s'ordonne à la représentation d'un centre, et cela vaut pour l'histoire de la cartographie comme celle de la planification des villes et des infrastructures. Non conçus dans l'ontologie naturaliste, les lieux médiévaux fonctionnaient cependant comme des cellules indépendantes, à l'aune des histoires de la *Chanson de Roland* dont Auerbach a montré qu'elles avaient une dynamique paratactique, sans lien logique ni syntaxique de l'une à l'autre (*Mimesis*, 1946). La « vision concaténée » de l'espace viendra plus tard. Ce qui veut dire, par conséquent, que la notion du *voyage* était toute différente de ce qu'elle deviendra dans la modernité, car l'espace n'était pas en soi un concept *spatial* au sens de l'étendue cartésienne : c'était plutôt une durée, un espace-temps, et le voyage un *itinerarium*, un cheminement. « L'itinéraire/cheminement est le propre d'une vision géographique fondée sur une accumulation raisonnée de lieux.[61] » Ce n'est sans doute pas le moindre paradoxe des fleuves de l'Anthropocène que de nous ramener à cette vision non concaténée du paysage, qu'on l'appelle cyniquement *Junkspace* avec Rem Koolhaas[62] ou péjorativement « espace foutoir » avec Augustin Berque.[63] Loin de

58. Bertrand Stofleth, *op. cit.*, p. 146.

59. Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Livre I, Chap. 2, 1905.

60. Cf. Bertrand Westphal, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Éditions de Minuit, coll. « .Paradoxe », Paris, 2011.

61. *Idem*, p.151-152.

62. Cf. Rem Koolhaas, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, traduit par Jean Attali, Payot, Paris, 2011.

63. Cf. Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Éditions éoliennes, Bastia, 2016.

verser dans la critique, Bertrand Stofleth montre le morcellement de l'unité mythique du fleuve par les logiques d'aménagement énergétique, urbanistique, économique ou productiviste, et cependant, la durée du paysage s'installe tout de même dans l'image, au sens où « il subsiste un enchantement ».[64]

On retrouve exactement la même nuance dans l'*Arcadie revisitée* de John Pfahl, un travail photographique des années 1980 sur la Niagara River, du lac Erie au lac Ontario.[65] Pfahl conçoit cette série au travers d'un profond et érudit dialogue avec le *picturesque* des chutes du Niagara élaboré un siècle auparavant. Nombre de gravures et de photographies anciennes sont ainsi référées dans les mises en scènes à la chambre photographique extrêmement maîtrisées de Pfahl. Mais un autre dialogue plus secret se noue avec l'ingénierie du spectaculaire. Les chutes du Niagara ont ainsi fait l'objet d'un premier aménagement au XIX^{e} siècle, avec notamment l'intervention de l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted, le créateur de Central Park, qui contribue à l'extension considérable de la vue panoramique sur les chutes pour les touristes en proposant en 1879 un parc accessible à Goat Island, île située à l'intersection des territoires canadien et américain. Un second type d'aménagement est réalisé dans les années 1950 au travers d'un partenariat technique entre les États-Unis et le Canada : il s'agit rien moins que ne détourner les trois-quarts du débit de la rivière pour de la production hydroélectrique tout en magnifiant les chutes, remaniant leur architecture hydrologique pour qu'elles paraissent encore plus spectaculaires qu'elles ne l'étaient en dépit de cette réduction drastique de débit.[66] Il en résulte une infrastructure faite de canalisations souterraines, de réservoirs, de pompes, d'usines hydroélectriques qui entourent le site touristique des chutes et connectent la partie canadienne (vers le lac Ontario) et la partie américaine (vers le lac Erie) de la Niagara River. Mais le *waterscape* des cascades lui-même a été physiquement modifié par ce chantier binational, où l'on a considéré au travers de nombreuses études qui s'étalent de 1929 aux années 1950 tous les aspects scéniques des Niagara Falls, le volume, l'impression de poids et même la « télécolorimétrie » des chutes, la couleur « désirable » bleu-vert du voile des cascades.[67] Le contexte d'exception de la Seconde Guerre mondiale, avec ses besoins énergétiques pour l'effort de guerre, puis l'industrialisation croissante de la péninsule du Niagara, baptisée la « Ruhr cana-

64. Bertrand Stofleth, *op. cit.*, p. 145.

65. Cf. John Pfahl, Estelle Jussim, et Anthony Bannon, *Arcadia Revisited. Niagara River & Falls from Lake Erie to Lake Ontario*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988.

66. Cf. Daniel Macfarlane, « "A Completely Man-Made and Artificial Cataract": The Transnational Manipulation of Niagara Falls », *Environmental History*, vol. 18, n°4, 2013, p. 759-784.

67. *Idem*, p. 765.

dienne », vont faire primer tous les projets de diversion hydroélectriques sur les considérations écologiques, ce d'autant que le « patrimoine visuel » des chutes du Niagara attise aussi l'hybris de l'ingénierie moderne. Ainsi s'impose notamment l'idée de créer un rideau continu de chute de « couleur plaisante » en modifiant la ligne de crête (*crest-line*) du massif rocheux.[68] En fait de merveille de la nature, les chutes sont fabriquées et scénarisées selon la logique d'un film IMAX, la puissance hydraulique est détournée, le lit de la rivière remodelé, les sols stabilisés et le paysage entièrement repensé. Niagara River est bien une « machine organique » (Richard White) et un hybride, un « paysage entre-deux ».[69] L'itinéraire photographique de Pfahl se déploie précisément dans cette zone d'intervention que circonscrit l'accord international d'exploitation de la Niagara River, insérant dans les scènes idylliques les ponts, barrages hydroélectriques et usines pétrochimiques au même niveau que les aménagements plus anciens de Goat Island mais sans jamais prêter à cette intrusion davantage d'effets que la construction culturelle du panorama. Pfahl concède d'ailleurs une certaine impuissance, selon lui, de l'art photographique à saisir l'ensemble des altérations anthropiques du paysage et notamment la pollution chimique :

« La Niagara River est bien connue pour être l'une des voies navigables les plus toxiques du continent. Ses rives suintent d'infiltrations manifestes et secrètes de la plus meurtrière des persuasions. Il y a une ironie presque insurmontable au fait de saisir le mariage intensément romantique d'une forêt ombragée et de l'eau scintillante tout en étant submergé par la puanteur insoutenable des eaux usées se déversant à proximité. La joie d'apercevoir par hasard un saumon de quinze kilos sauter depuis le bassin de Cripp's Eddy se voit considérablement atténuée par le fait de savoir que sa chair est imprégnée de biphényles polychlorés. Peut-être ces problèmes dévastateurs restent-ils en périphérie de ce travail [photographique] et ont de meilleures garanties d'être traités ailleurs qu'ici, mais des pensées inquiètes figureront inéluctablement dans la signification ultime de ces images. Il y a encore des endroits le long de la rivière où l'on peut oublier momentanément les problèmes actuels, oublier même le siècle passé et toute la panoplie du temps historique. Perché près de Lewiston sur l'escarpement érodé par les vagues du lac Ontario, on abandonne ses pensées aux gigantesques mers intérieures et aux retraites et avancées des glaciers. La lenteur imperceptible du mouvement de la cataracte, née à cet endroit et suivant son chemin à travers des kilomètres de schiste et de grès durant des milliers d'années, nourrit un récit qui éclipse tous les autres. Et se tenir trempé et stupéfait aujourd'hui sur les rochers qui sont en contrebas de ces chutes tonnantes, c'est faire face de nouveau, de façon extrêmement vive, à l'immense puissance

68. *Ibid*, p. 772.

69. Selon l'expression de Ginger Gail Strand, *Inventing Niagara. Beauty, Power, and Lies*, Simon & Schuster, New York, 2009.

naturelle du Niagara, celle qui imposait sa loi autant à l'esthétique du paysage américain du XIX[e] siècle qu'au territoire qui s'étend du lac Érié au lac Ontario.[70] »

Pfahl exprime donc *in fine* cette innocence résiduelle que l'on retrouve dans la *Rhodanie* de Bertrand Stofleth : « il subsiste un enchantement ». Le fleuve de l'Anthropocène nous place dans cette ambivalence, qui est profondément celle de l'Arcadie altérée. L'artiste en revendique d'ailleurs explicitement le motif :

« Dès l'ouverture du livre, je voulais poser ce mouvement de déconstruction du fantasme d'un paysage. En intitulant le projet *Rhodanie*, je désigne aussi cette Arcadie lointaine, cette idée d'un endroit fantasmé, d'une relation perdue au commencement entre l'homme et la nature. Tout le projet est dans cet écart. (…) En un sens, j'essaie de produire une image actualisée du fleuve. Dans cette extrême banalisation du fleuve, on réalise qu'il reste des zones de liberté où l'homme se remet face à cette nature, tout se passe comme s'il y avait une constante reconstitution du mythe.[71] »

70. John Pfahl [1988], *op. cit.*, p. 54 [nous traduisons].

71. Bertrand Stofleth [2015], *op. cit.*, p. 147.

166 • Port industriel depuis la plage de Piémanson, Salin-de-Giraud [janvier 2016].

4.3 PAYSAGE FÉRAL ET PAYSAGE SENTINELLE

4.3.1 L'enseignement du lichen

Comme ceux qui vivent le long de Cancer Alley[1], les habitants de Fos-sur-Mer et Port-Saint-Louis-du-Rhône (**fig. 166 & 167**) pâtissent de leur proximité avec les usines. Les maladies chroniques respiratoires, les diabètes et les cancers des poumons, de la plèvre et de la vessie y sont plus fréquents qu'ailleurs. L'épidémiologie alimente des inférences statistiques.[2] On s'interroge ici sur le respect des valeurs de seuil d'émission des pollutions toxiques, on arbitre là-bas sur l'acceptation sanitaire d'une production industrielle stratégique.[3]

1. Cf. Thom Davies, « Toxic Space and Time: Slow Violence, Necropolitics, and Petrochemical Pollution », *Annals of the American Association of Geographers*, n°0, 2018, p. 1-17.

2. Pour ces différents maux et leur épidémiologie, voir la synthèse récente de Rémy Slama, *Le mal du dehors. L'influence de l'environnement sur la santé*, Éditions Quæ, Versailles, 2017.

3. Pour une description succincte de ce territoire industriel, cf. Franck Pourcel et Jean-Louis Fabiani, *La petite mer des oubliés. Étang de Berre, paradoxe méditerranéen*, Le Bec en l'air, Manosque, 2006.

167 • Plage de Ponteau, raffinerie de Lavéra, Martigues [janvier 2016].

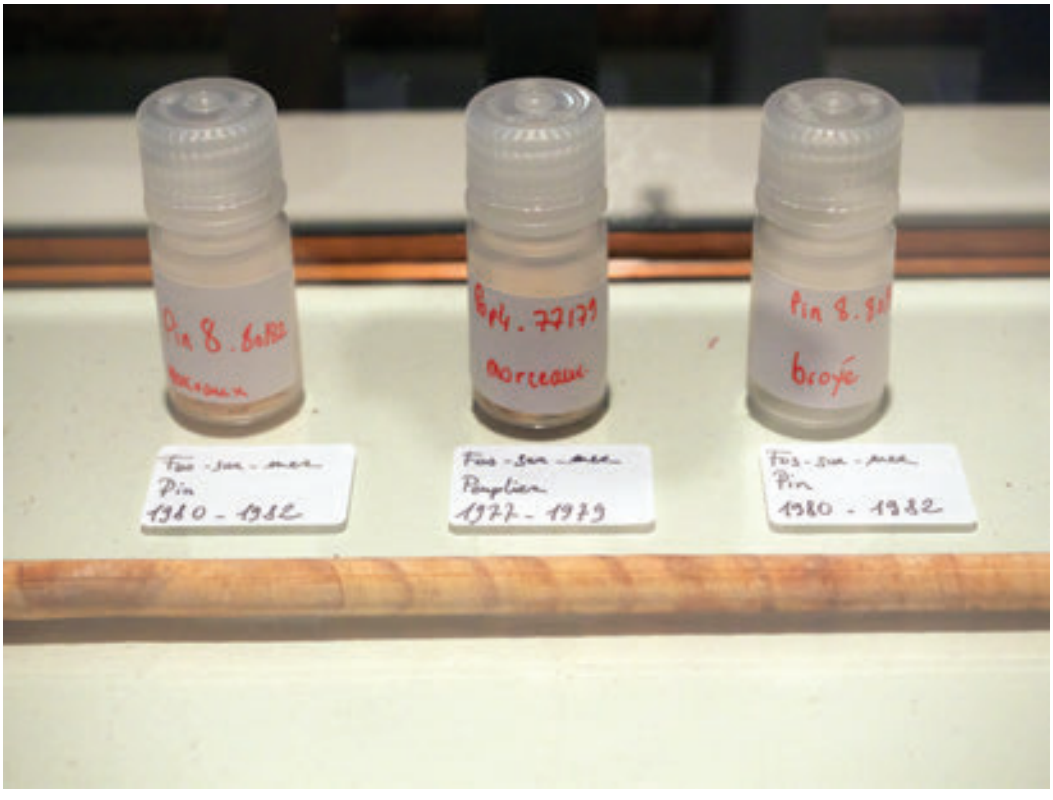
En rencontrant en 2016 les scientifiques qui s'intéressent à la composition des sols sur ce territoire[4], je découvre un vocabulaire à la fois plastique et musical ; il y est question de bruit de fond et d'horizons, de surface ou profonds. La pollution environnementale manque de matérialisation sensible. Quel est ce milieu de vie, quel est ce sol que je foule, cet air que je respire ? Qu'est-ce qui est diffus, « disponible » pour les vivants ? Qu'est-ce qui se dépose, s'accumule, s'agrège ou se compacte ? Comment puis-je m'en faire une représentation ? Ici les humains ont depuis longtemps pris l'habitude d'interpréter les dégradés chromatiques dans le ciel et de les mettre en corrélation avec Shell, Total, Evéré ou ArcelorMittal, comme dans les calanques (**fig. 61**), les habitués – « ceux qui savent » – se méfient de certaines colorations d'eau.[5] Pour augmenter le nombre d'observateurs et de témoins, les scientifiques élisent à l'interface des hommes et de leurs milieux de nouvelles sentinelles du territoire.

4. Institut écocitoyen pour la connaissance des pollutions, voir en ligne : www.institut-ecocitoyen.fr

5. Cf Xavier Daumalin et Isabelle Laffont-Schwob [éd.], *Les calanques industrielles de Marseille et leurs pollutions. Une histoire au présent*, REF.2C éditions, Aix-en-Provence, 2016.

168 • Restes d'incendie de forêt, Istres [février 2018]

Ce sont les congres pêchés dans le bassin de Fos dont on mesure la concentration en métaux lourds dans la chair et la graisse (les congres sont sédentaires). Ce sont les arbres dans lesquels on pratique un carottage avec une tarière pour analyser la chimie fixée dans l'aubier, cerne après cerne, année après année (**fig. 169**). Ce sont certaines plantes dont on observe la réponse métabolique, les pétunias des jardins par exemple, dont on décrit l'activité photosynthétique et les échanges gazeux au niveau des feuilles. Les chercheurs de l'Institut écocitoyen prélèvent aussi régulièrement des « horizons » du sol et en examinent les teneurs naturelles en métaux et en hydrocarbures pour identifier les apports anthropiques. Les échantillons de cinq-cents centimètres cube sont séchés à température ambiante ou en étuve. On en lyophilise aussi, car pour les hydrocarbures et les dioxines, les températures d'évaporation ne sont pas les mêmes. La laborantine me décrit les étapes. *Le sol séché, on peut commencer à travailler en définissant une granulométrie précise, inférieure à deux millimètres. Plus la particule est métallique, plus on peut attaquer l'*échantillon à l'*acide. Lorsqu'on travaille sur les polluants organiques, on fonctionne par solvants, avec des composés d'absorption dans une solution. Mais pour les métaux, on extrait les composants à l'aide d'acides nitrique et chlorhydrique. On chauffe ensuite avec une progression bien définie et ça permet d'extraire à la fin du cycle de chauffage, et de ne pas perdre des com-*



169 • Dendrochimie de l'Institut écocitoyen pour la connaissance des pollutions, exposition *La sardine, le romarin et la torchère* [Port-de-Bouc, 2016].

posés volatils tels le mercure et l'arsenic. On peut aussi ne travailler que sur certaines fractions métalliques. Les métaux sont alors adsorbés par l'oxyde de fer et d'aluminium, avec de l'acide acétique. La matière organique demande un acide plus fort. La partie résiduelle, les minéraux, sont les plus durs.[6] C'est une enquête méticuleuse, longue et coûteuse que celle par laquelle les sols livrent leurs archives. D'ailleurs, comme pour les écrits qui ont quelque valeur patrimoniale, il y a un endroit en France, à Orléans précisément, où l'on conserve à titre conservatoire des échantillons de sol.[7] La banque des bruits de fond et des horizons profonds ou de surface occupe tout un immeuble.

Dans la région de Fos, un autre type d'enquête a été mis en place. Il s'agit de surveiller collectivement – quatre-vingt habitants participent à des relevés réguliers – la

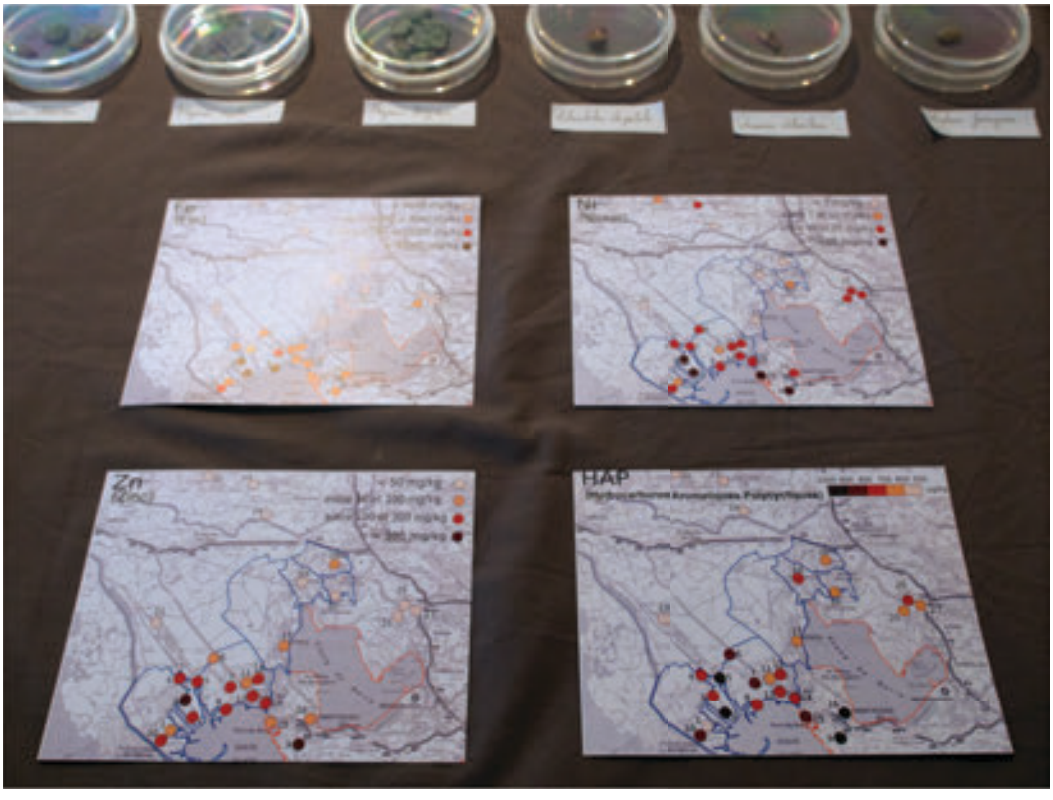
6. Synthèse d'un entretien avec Annabelle Austruy, chargée de mission « sols et écotoxicité ». Entretien réalisé le 3 février 2016 dans les locaux de l'Institut écocitoyen pour la connaissance des pollutions, Fos-Sur-Mer.

7. Il s'agit du Conservatoire des sols, voir en ligne : www.gissol.fr/le-gis/conservatoire-des-sols-992

170 • Lichens [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

flore lichénique.[8] Comme les coraux qui filtrent l'océan, les lichens (**fig. 170**) ne se nourrissent pas de leur support, de l'arbre ou du rocher, mais de l'atmosphère ambiante. Ils sont donc très bien placés pour mesurer l'exposition aux contaminants de l'air. Plus l'air est sain, plus on trouvera dans l'environnement une grande diversité d'espèces de lichen, certaines étant plus tolérantes que d'autres aux pollutions (**fig. 171**). Le lichen *Xanthoria parietina* est de celles-là, un champignon orange vif crouteux qu'on trouve un peu partout en plaques sur les troncs. Il n'y aurait que sur le continent Antarctique qu'on ne le voit pas. Alors, on prélève ici annuellement de grands échantillons de cette parmélie des murailles et puis on les envoie en laboratoire pour en mesurer la concentration en métaux, en dioxines et en hydrocarbures aromatiques polycycliques. Toute l'année, des volontaires formés par l'Institut observent, dans la zone industrielle et en dehors, la diversité des lichens et leur distribution. Une quarantaine d'espèces sont proposées dans le tableau d'enquête. Mais on n'en trouve qu'une dizaine dans le territoire

8. Pour une description sociologique voir Christelle Gramaglia et Charles-Enzo Dauphin, « Toucher la pollution industrielle du doigt grâce aux lichens », *Techniques & Culture*, vol. 68, n°2, 2017.



171 • Relevé des pollutions dans le bassin de Fos-sur-Mer par prélèvements lichéniques, Institut écocitoyen pour la connaissance des pollutions, exposition *La sardine, le romarin et la torchère* [Port-de-Bouc, 2016].

du complexe industrialo-portuaire et même à dix kilomètres alentour. C'est à côté du complexe pétrochimique de Lavéra (**fig. 105 & 167**) que la biodiversité est la plus faible, où seulement cinq espèces survivent. Comme l'écrit le directeur de l'Institut écocitoyen, « cette qualité bio-indicatrice est utilisée, en complément des mesures réglementaires, pour suivre l'évolution des surexpositions en polluants atmosphériques au voisinage des sites industriels. (…) Le panorama du golfe de Fos [**fig. 123**] raconte l'existence de ces déchets impalpables et révèle leurs liens avec les milieux environnants. Une réalité dont les habitants de ces territoires technologiques sont les témoins quotidiens.[9] »

Dans l'entre-deux de la « condition atmosphérique »[10] que je partage – à raison de mes quinze-mille litres d'air ventilés par jour – avec les animés bio-indicateurs du territoire, êtres banals et casaniers, le paysage s'appréhende sous un nouveau jour, il de-

9. Philippe Chamaret, « Panorama industriel et déchets », in Denis Chevallier et Yann-Philippe Tastevin [éd.], *Vies d'ordures. De l'économie des déchets*, Éditions Artlys, Marseille, 2017, p. 70.

10. Cf. *supra*, chapitre 3.2.

172 • Collectif Safi et Matthieu Duperrex, *L'exploration d'un mirage*, 2018 [Port-de-Bouc, mars 2018]

vient paysage « sentinelle ». J'élargis ici à certains paysages l'acception que l'anthropologue Frédéric Keck a donné de la sentinelle dans le cadre de la prévention des zoonoses par des interactions spécifiques entre humains et non-humains, grâce à un dispositif de veille et d'alerte, comme dans le cas de la grippe aviaire et de l'Association des observateurs d'oiseaux de Hong Kong.[11] On retrouve sensiblement ici la problématique de l'appareil sensoriel et des capteurs ainsi que toutes les formes de « *Sensory Art* » qui explorent savamment et poétiquement l'environnement au moyen de nouveaux épidermes : Rasa Smite & Raitis Smits (*Fluctuations of Microworlds*, 2017), Aline Veillat (*Pas de deux en vert et contre*, 2009-2012), Pinar Yoldas (*An Ecosystem of Excess*, 2014), Ivan Henriques (*Symbiotic Machine*, 2014), etc.[12]

Toutefois, il s'agit cette fois-ci de l'ouverture par l'enquête d'une intensification de l'expérience d'un tout autre ordre, celui de la cosmophanie d'un paysage. Certains territoires sont « mieux équipés » que d'autres – l'expression peut sembler en l'occurrence

11. Cf. Frédéric Keck, « Une sentinelle sanitaire aux frontières du vivant. Les experts de la grippe aviaire à Hong Kong », *Terrain*, n°54, 2010, p. 26-41.

12. Cf. *supra*, chapitre 2.3.

quelque peu cynique – pour devenir sentinelles et offrir une sémiotique de la catastrophe en cours. D'après ce que nous en dit l'ethnographie des sentinelles sanitaires[13], celles-ci se situent dans un espace de *friction* avec l'ontologie naturaliste de la Modernité. En effet, les sentinelles répondent d'une part à une logique « pastorale » selon laquelle le territoire est à préserver en dépit des risques qu'il affronte, elles sont sacrifiées au bénéfice de l'alerte et de l'ordre collectif[14], et d'autre part, les sentinelles impliquent des humains qu'ils puissent adopter le point de vue des non-humains pour décoder les signes avant-coureurs d'un aléa. Cette sémiotique est au croisement des ontologies analogiste et animiste.[15] Un être vivant, un « animé », peut donc tenir lieu de figure de tout un territoire, représentant exemplaire du savoir de soi par soi d'un écoumène. Lorsque l'artiste Theunis Karelse, du collectif arts-sciences FoAM, réalise une migration assistée de lichens (*Assisted migration*, 2013), il crée un événement qui, du point de vue analogiste, « rectifie » une cosmologie régulée : en greffant dans une réserve naturelle de la péninsule baltique des variétés de lichen collectées en Espagne, il inverse la question de l'adaptabilité des territoires au réchauffement climatique et suscite la controverse avec un acte « colonial » qui va à rebours des pratiques de conservation écologique. Quant au schème animiste, il revient à appréhender les aléas en couplant le registre technique et le registre axiologique.[16] Ainsi, explorer l'entre-deux du paysage sentinelle conduit à incorporer dans son engagement spatial des processus tiers, au travers d'une entente inter-espèces qui participe d'un choix de « devenir avec », selon l'expression de Donna Haraway[17], de « composer avec » ceux qui parmi nous sont liés à cette terre (*Earthbound*

13. Voir notamment le dossier de la revue *Limn*, n°3, coordonné par Frédéric Keck et Andrew Lakoff en 2013, « Sentinel Devices » : https://limn.it/issues/sentinel-devices/

14. La vulnérabilité redécouverte comme intrinsèque à l'habitat moderne [l'ingénierie ayant fait croire que la maîtrise technique éliminait la vulnérabilité], est un projet éthique : comment fonder une politique nouvelle de l'habitation à l'époque de l'Anthropocène, qui soit fondée sur une « éthique de l'écoumène » ? Selon la professeure de théorie politique Joan Tronto, le *care* est « une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer, réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie. » [Joan Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care* [1ère éd. 1993], traduit par Hervé Maury, La Découverte, Paris, 2009, p. 142.]

15. Cf. Frédéric Keck, *Relations hommes-animaux et rationalités du risque*, HDR d'anthropologie, Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris, 2017.

16. Cf. Yoann Moreau, *Vivre avec les catastrophes*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017, p. 356.

17. Cf. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, coll. « Experimental futures », Durham, 2016.

selon Latour).[18] Prenons par exemple la randonnée d'exploration collective qu'organise l'anthropologue Jennifer Gabrys pour aller à la rencontre des bryophytes[19] de Londres (*Moss-eye view*, 2010) : « la marche de la mousse s'intéressait aux modes par lesquels les mousses sont des êtres sensibles, des échangeurs plus qu'humains et des acteurs des énergies urbaines.[20] » Une telle perspective, nécessairement hodologique (fondée sur la marche), est très éloignée de la vue d'œil d'oiseau sur le paysage, elle implique ce corps-à-corps de la pratique d'espace que Michel de Certeau appelait « l'énonciation piétonnière ».[21] Adopter le point de vue de la mousse dans l'environnement urbain de Londres, « ce n'est pas une façon de dire que les mousses ont des yeux, mais plutôt qu'elles sont expressives *de* et sensibles à leur situation urbaine.[22] »

4.3.2 Lectures paysagères

De cette expressivité du rythme et du marquage de la situation limite il ressort que les paysages sentinelles requièrent de nous des activités de transcodage, ainsi que le *territoire* défini par Deleuze et Guattari comme étant avant tout *un acte* : « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise". Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes.[23] » Selon Deleuze et Guattari, cette territorialisation, l'expression du territoire par la sentinelle, est profondément art, elle est un « brut esthétique ».[24] Dans *Marcher avec les dragons*, Tim Ingold contredit la thèse selon laquelle le castor ne serait pas un architecte, un être de l'art, car l'architecte concevrait d'abord dans son esprit sa cabane – ou bien l'ingénieur concevrait d'abord dans son esprit son barrage sur la rivière –, tandis que la hutte du castor ferait partie de son « phénotype étendu ». Bien évidemment, cette attitude d'architecte amé-

18. Cf. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2015.

19. Les bryophytes regroupent les mousses, les hépatiques et les sphaignes. Ce sont des plantes sans fleurs, n'ayant ni racines, ni système vasculaire pour la conduction de la sève. Les mousses notamment dépendent pour vivre des nutriments apportés par l'eau de pluie et les aérosols. Elles sont donc un bio-indicateur de l'acidification de l'air, des pollutions atmosphériques et de l'eutrophisation des milieux.

20. Jennifer Gabrys, « Becoming Urban: Sitework from a Moss-Eye View », *Environment and Planning A*, vol. 44, n°12, 2012, p. 2923 [nous traduisons].

21. Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1990, p. 148.

22. Jennifer Gabrys, *op. cit.*, p. 2929 [nous traduisons].

23. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris: 1980, p. 386.

24. *Idem*, p. 395.

nageur d'environnement (modèle/exécution) existe en tant que disposition pratique humaine, mais pour Ingold, elle est loin de résumer la façon dont les hommes perçoivent leur milieu dans la vie quotidienne. L'histoire d'un environnement est en effet l'histoire de toutes les activités sédimentées de tous les organismes, humains et non humains. « Les personnes sont enveloppées dans les histoires de leurs relations environnementales, et l'environnement est indissociable des histoires des activités des personnes.[25] » D'où la conviction qu'habiter le monde n'est certainement pas possible au sens d'une substance pensée, maîtresse des prédicats étendus d'un corps, mais dans l'ouverture relationnelle d'une « perspective résidentielle » où éclate notamment la séparation entre sciences biologiques et sciences humaines. Les formes ne surgissent pas selon un schéma hylémorphique, mais dans des contextes relationnels spécifiques où les hommes sont engagés de façon pratique. Filles de la relation ontologique, les formes émergent et se cristallisent. Dans la perspective résidentielle, les formes naissent toujours dans un environnement spécifique, un lieu, et le castor « sédimente », il a comme l'humain un environnement modifié par ses ancêtres dans lequel il construit à son tour. En fait, « ce n'est pas dans leur capacité à construire des mondes significatifs que réside la singularité des êtres humains, mais plutôt dans leurs aperçus occasionnels d'un monde qui perd sa signification lorsqu'il est dissocié de l'action.[26] »

Si la biosphère est « sémiosphère »[27], les sentinelles d'un territoire en organisent d'une certaine façon la sémiose, ou du moins les partages à interpréter entre résonances et dissonances. Aussi, toute ambition de « terrestrialisation », de prise écouménale et de réévaluation esthétique du « tue-paysage » implique-t-elle une stratégie d'*interprétation*. C'est d'ailleurs souvent en écrasant par le symbolique l'écologie sémiotique du territoire que l'art manque son objet, et c'est selon nous l'une des raisons qui rend la théorie de l'artialisation du paysage[28] caduque à l'âge de l'Anthropocène, incapable d'arbitrer entre les régimes de visibilité qui se présentent à elle. L'ambivalence de la production artistique autour du pétro-paysage, que nous avons déjà évoquée[29], en est symptomatique. Par exemple, le photographe canadien Louis Helbig rejoint l'esthétique de son

25. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit par Pierre Madelin, Zones sensibles, Bruxelles, 2013, p. 144.

26. *Idem*, p.187.

27. La sémiosphère est un mot valise inventé par Youri Lotman sur la conjonction du mot *sémiotique* et du mot *sphère*, en analogie à la biosphère définie par Vladimir Vernadsky. Cf. Youri Lotman, *La sémiosphère*, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », Limoges, 1999.

28. Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage* [1ère éd. 1997], Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2017.

29. Cf. *supra*, notamment chapitres 3.3 et 3.4.

compatriote Burtynsky avec sa série aérienne sur l'exploitation des sables bitumineux d'Alberta, intitulée sans ambages *Beautiful Destruction* (2014).[30] Chaque photographie y est légendée, en plus de l'Américain, en deux langues indigènes du Saskatcheyan et de l'Alberta du Nord, le Cree et le Denesuline. Cela pourrait laisser l'impression au premier abord d'une prise en compte de codes interprétatifs et topologiques non naturalistes. Mais l'on doute que cette appropriation culturelle ait une quelconque portée d'éthique environnementale puisque prime le sublime pétro-industriel ; d'autant que le catalogue de *Beautiful Destruction*, soucieux d'une mise en débat des points de vue, inclut en face des textes à portée critique des essais de pro-pétroles, l'un des auteurs, l'avocat conservateur Ezra Levant, soutenant même la « supériorité éthique » indéniable de l'industrie pétrolière canadienne, née dans une « société démocratique libérale et pacifique », par rapport aux autres producteurs de brut tels que l'Arabie saoudite, la Libye, le Nigéria et le Venezuela.[31] À l'opposé du travail de Richard Misrach, celui de Louis Helbig « isole l'exploitation industrielle toxique de son environnement socio-économique et plus largement, politico-culturel. (…) La perspective désorientée, recadrée et inclinée, produit une sensation de plaisir visuel abstrait qui correspond à la conviction que l'industrie fait ce qu'il faut en Alberta, parce que les images aériennes d'Helbig détachent la scène de toute référence à la misère de ceux qui vivent à l'intérieur ou à proximité de cette apocalypse industrielle. (…) Contrairement au pictorialisme de Burtynsky et à l'esthétisation aérienne de la destruction par Helbig – et à l'opposé de l'imagerie de la télédétection satellite qui tend à fétichiser la maîtrise du champ visuel comme manœuvre compensatoire à la reconnaissance des échecs techno-scientifiques de la géoingénierie – [l'œuvre de Richard Misrach avec *Petrochemical America*] rejette les tromperies terminologiques de l'Anthropocène et le désaveu de culpabilité. Elle montre sur le terrain ses coûts environnementaux et humains.[32] »

Lors de la COP21 à Paris (2015), la journaliste Jade Lindgaard et la philosophe Émilie Hache ont organisé des « Toxic tours » en Seine-Saint-Denis[33], s'inscrivant alors dans une longue tradition de randonnées militantes qui visent à dévoiler aux participants les pollutions invisibles du territoire vécu. Des *Toxic tours* sont notamment organisés

30. Cf. Louis Helbig, *Beautiful Destruction*, Rocky Mountain Books, Victoria, 2014.

31. Ezra Levant, « This Is What Ethical Oil Looks Like » *in* Louis Helbig [2014], *op. cit.*, p. 57.

32. T. J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Santa Monica, 2017, p. 69-71 [nous traduisons].

33. Voir en ligne : https://toxictourdetox93.wordpress.com

depuis les années 1990 en Louisiane le long de Mississippi Road.[34] Lorsqu'elle initie son enquête *Toxic Tour of Texas* (1988-1992), la photographe Sharon Stewart part d'un fait simple, quasiment anecdotique : elle s'était rendue compte que la fréquentation de sa chambre noire lui occasionnait de terribles maux de gorge. Elle commença alors à s'intéresser à la chimie des révélateurs et autres produits qu'elle utilisait. Cette sensibilité nouvelle s'est rapidement élargie au dehors du laboratoire. Stewart se munit de son appareil photo et d'un magnétophone à bande et entreprend de visiter son état, le Texas, en rencontrant des habitants qui luttent contre les empoisonnements toxiques et les dépôts de déchets dangereux à proximité de leurs lieux de vie. Les images de paysages altérés réalisées par Stewart viennent ainsi toujours combinées au texte, à un jeu de doubles citations tirées d'entretiens qui disent d'un côté les vomissements, l'odeur subie, le cancer des habitants et de l'autre, les voix des porte-parole de l'industrie ou des commissions de sécurité et de régulation d'où se dégage surtout le déni de la crise sanitaire et environnementale.[35]

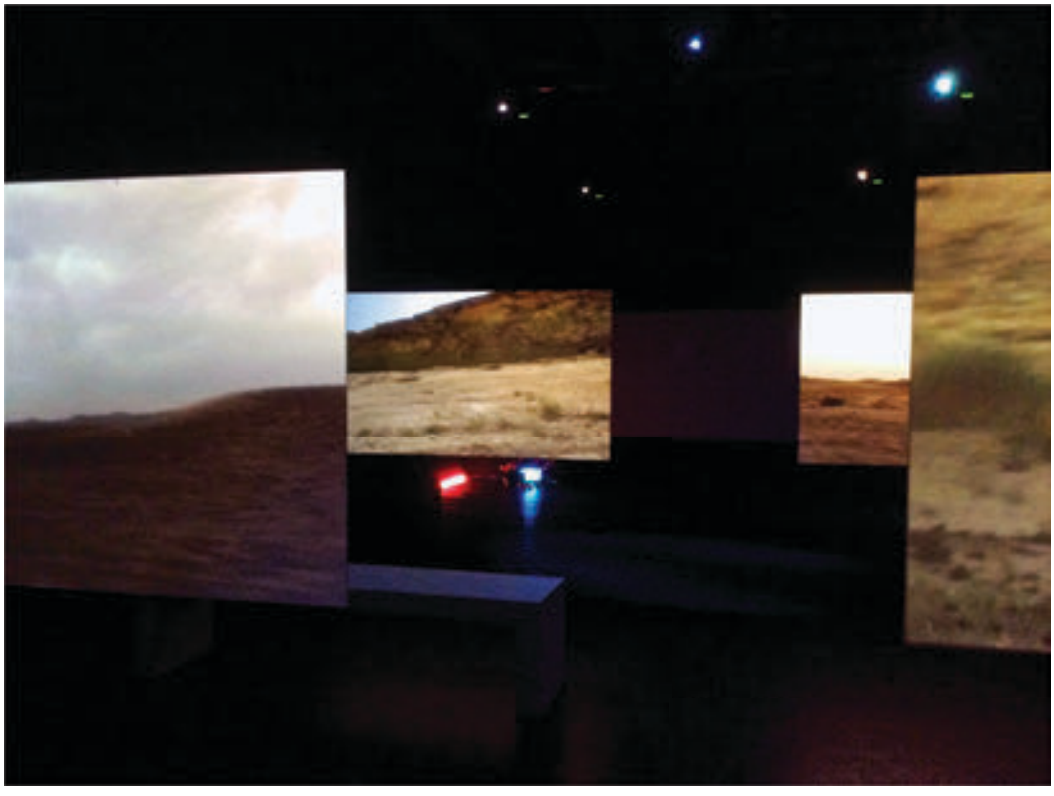
Soit que des artistes accompagnent ces tours de lecture du paysage quotidien soit qu'ils s'en inspirent comme modèle de création (**fig. 172**), un transect signifiant est dessiné dans le paysage, reliant des forces constitutives, pour l'essentiel invisibles. « L'artiste authentique ne peut se détourner des contradictions qui font partie intégrante de notre paysage.[36] » Environ vingt ans après la mort de Robert Smithson, Matthew Coolidge fonde à Los Angeles le Center for Land Use Interpretation (1994)[37], qui depuis lors s'est imposé comme une source critique majeure de la compréhension du paysage altéré comme « inscription culturelle ». Le collectif organise des visites guidées, des expositions, des programmes de résidence d'artistes, des conférences, des publications et anime une base de données en ligne, tout cela au service de l'apprentissage du langage de l'occupation du sol (*the language of land use*). Le Center for Land Use Interpretation explore

34. Cf. Phaedra Pezzullo, *Toxic Tourism. Rhetorics of Pollution, Travel, and Environmental Justice*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2009.

35. L'artiste Andrea Geyer adopte sensiblement le même procédé que Sharon Stewart dans le premier chapitre de *Spiral Lands* [2007], dix-neuf panneaux qui associent photographies noir et blanc de paysages et citations – proclamations coloniales, traités, manifestes de l'American Indian Movement, textes anthropologiques, carnets de voyage, histoires orales – témoignant de la dépossession des terres des Amérindiens par la colonisation, et offrant une représentation de l'Amérique du Nord comme territoire disputé que recouvre le régime scopique de la photographie du grand paysage.

36. Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage comme dialectique » [1973], traduction *in* Gilles A. Tiberghien, *Land Art*. [1ère éd. 1993], Dominique Carré, Paris, 2012, p. 328.

37. Voir en ligne : http://clui.org



173 • Chantal Akerman, *Now*, 2015 [installation vidéo multicanal, Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015].

les frontières intérieures du paysage quotidien américain, celui que Jackson nomme le paysage « vernaculaire », pour décrire ce qui nous raccorde aux centres d'enfouissement, aux plateformes logistiques, aux mines, aux infrastructures hydrauliques, etc. Matthew Coolidge laisse au spectateur le soin de savoir s'il faut qualifier d'*art* ces rencontres signifiantes avec des situations parfois ésotériques ou d'inquiétante étrangeté, mais selon lui, « l'art est l'expérience de la vérité qui résonne d'une manière telle qu'elle ne peut être transmise efficacement qu'à travers encore plus d'art.[38] » S'éloignant de la littéralité de la découverte des lieux et monuments de la Modernité, c'est cette dimension surérogatoire, souvent ponctuée de réalisme magique ou de fiction spéculative, qu'orchestrent à notre avis les investigations du collectif *Nogovoyages*[39] fondé en France par les artistes Stéphane Dégoutin et Gwenola Wagon, qu'il s'agisse d'étudier les relations entre les

38. Matthew Coolidge *in* LuLing Osofsky, « Interview with Matthew Coolidge of the Center for Land Use Interpretation », *The Center for Creative Ecologies*, 2017 : https://creativeecologies.ucsc.edu/extraction-clui-interview/ [nous traduisons].

39. Voir en ligne : www.nogovoyages.com

174 • Gal Weinstein, *Jezreel Valley in the Dark*, 2017 [Pavillon d'Israël, Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

Data Centers et les églises baptistes à Saint-Denis[40] ou, plus récemment, d'organiser une visite guidée clandestine d'un aéroport international.[41]

L'excursion que propose Amy Balkin le long de l'autoroute Interstate 5, entre San Francisco et Los Angeles, consiste pour sa part en un enregistrement audio, distribué en CD ou en MP3, qui accompagne le trajet automobile avec les histoires des communautés qui luttent contre des injustices environnementales dans des paysages traversés par le corridor de transport *(Invisible-5*, 2006). Bien que l'enregistrement ne soit pas synchronisé par GPS, la critique d'art Emily Eliza Scott relate les puissants effets de réel qui s'ensuivent à l'écoute : « À un moment, une piste sonore a débuté avec des bruits de cliquetis non identifiés. J'ai regardé par la fenêtre de la voiture pour découvrir un petit ensemble de derricks pompant du pétrole à côté de l'autoroute… Plus tard, pendant

40. Une affinité partagée avec l'écrivain Philippe Vasset. Cf. Philippe Vasset, *La conjuration*, Fayard, Paris, 2013.

41. Cf. Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, *Psychanalyse de l'aéroport international*, 369 éditions, Paris, 2018.

175 • Doug Aitken, *Sonic Fountain II*, 2013-2015 [Biennale d'art contemporain de Lyon, 2017].

que Teresa de Anda, une résidente, décrivait le problème de l'épandage des pesticides dans sa communauté, un petit avion bourdonnait à basse altitude au-dessus du sol pour pulvériser les récoltes.[42] » La mise à l'échelle artistique du paysage, ici par le montage sonore, en exhausse de nouveaux attributs vernaculaires.

De la même façon, dans l'installation vidéo *Now* (2015, **fig. 173**), Chantal Akerman nous immerge dans des travellings sillonnant des paysages désertiques – Israël, plateau du Golan, Nouveau Mexique… on ne sait pas ce qui défile sur ces cinq écrans – et la bande son nous ramène malgré nous à des considérations confuses sur la frontière, la violence d'État ou les conflits géopolitiques au Moyen-Orient, de sorte que la relation sensorielle au désert s'accompagne d'un sentiment de crise de l'éternel présent, d'une oppression du bruit, du fracas et des remords dans l'exil et la mort… Ainsi, même les confins du monde seraient privés du silence ? L'image héroïque du paysage fertile de la Galilée n'est plus qu'un monument résiduel à une domestication du sol qui ne promet plus en gage la

42. Emily Eliza Scott, « Field Effects: *Invisible-5*'s Illumination of Peripheral Geographies », *Art Journal*, vol. 69, n°4, 2010, p. 39 [nous traduisons].

terre ni le ciel (**fig. 174**). Le sentiment de dépossession appelle des cosmologies de reterritorialisation plus modestes, le développement de lignes d'interrogation politique[43] ou de suspension parafictionnelle (**fig. 175**) à partir desquelles réordonner nos démarcations territoriales. En introduction à une exposition consacrée à une décennie de ce type de questionnement sur l'occupation du sol dans la création contemporaine (*Nobody's Property. Art, Land, Space, 2000-2010*, 2010), la commissaire d'art Kelly Baum se demandait : « Où l'antagonisme se manifeste-t-il aujourd'hui, dans quels sites terrestres et par quelles spatialisations ? Comment vivre parmi les autres alors que nous partageons autant d'*en dehors* du commun que d'*en* commun ? Comment négocier une coexistence à une époque où les ressources naturelles s'amenuisent et où les populations croissent de façon exponentielle ? Comment concilier les exigences pratiques et éthiques de la solidarité avec les revendications légitimes d'autodétermination ? Enfin, quel rôle l'art pourrait-il jouer dans tout cela ? Quelle est la nature de son engagement face aux dilemmes auxquels il s'affronte ?[44] »

4.3.3 Pellicules et frictions

L'*anesthétique* de l'Anthropocène, selon l'expression du théoricien en culture visuelle Nicholas Mirzoeff, est le produit paradoxal d'un apprentissage esthétique lié à la visualisation de la conquête de la nature corrélé à une incapacité croissante de percevoir ce qui nous lie à cette nature.[45] Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut[46], la pollution industrielle a été « anesthétisée » par la Modernité. Pour Nicholas Mirzoeff, qui recourt dans son article à des exemples picturaux représentant Paris, Londres et New York à l'apogée de l'impérialisme économique, « un complexe de visualisation comprend généralement trois étapes : classification, séparation et esthétisation. Dans ce cas, cependant, les deux premières étapes sont essentiellement redondantes : l'Anthropocène définit la planète entière, que cela nous plaise ou non. Le dernier moment de l'agentivité humaine advient dans la traduction de ce phénomène au travers d'une esthétique, qui comprend à la fois l'ancien concept de perception corporelle et le sens moderne du beau. De manière surprenante peut-être, visualiser l'Anthropocène, c'est invoquer l'esthétique.[47] »

43. Comme par exemple lorsque Francis Alÿs essaye les 4 et 5 juin 2004 de matérialiser le tracé de la « Ligne verte » des accords de 1967 dans les territoires occupés palestiniens [*The Green Line: Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, 2007].

44. Kelly Baum [éd.], *Nobody's Property. Art, Land, Space, 2000-2010*, Princeton University Art Museum, Princeton, 2010, p. 31 [nous traduisons].

45. Cf. Nicholas Mirzoeff, « Visualizing the Anthropocene », *Public Culture*, vol. 26, n°2, 2014, p. 220.

46. Cf. *supra*, chapitre 3.2.

47. Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 213 [nous traduisons].

Si le régime de visibilité de l'Anthropocène est souvent décevant ou tout simplement nuisible[48], c'est qu'il ne nous permet pas d'engager des prises écouménales par lesquelles habiter et interpréter nos milieux de vie actuels.

« Lorsque je réalise un terrain et crée de la connaissance, explique l'artiste Ursula Biemann, cela fait partie intégrante de la production écologique, mais un artiste devient aussi un lien entre différents systèmes. (…) Vivant à l'âge de l'Anthropocène, j'aime à penser que le monde est un vaste système, une entité englobante, et cela m'intéresse énormément de considérer l'ensemble de la terre comme vivante, ce qui diffère beaucoup de la pensée selon laquelle il y aurait de la nature autour de nous, que nous pouvons éventuellement exploiter. C'est un complet renversement de conscience lorsque vous commencez à penser à la planète entière, en raison de la densité, en raison de la biodiversité, en raison de cet énorme poids.[49] »

Mais ce « complet renversement » implique, pour ne pas s'en tenir à une idéalité, que la tournure du réel ne soit pas la même *après* comme *avant* l'engagement esthétique. C'était en substance le sens de l'hommage rendu à Frederick Law Olmsted par Smithson dans son dernier article publié de son vivant, cette nécessité d'une « dialectique du paysage » comme seule écologie conséquente.[50] Cette dialectique doit pouvoir contribuer à la mise en place d'un contre-régime de visibilité de l'Anthropocène. Selon Mirzoeff toujours, l'histoire nous enseigne que « le contre-régime de visibilité (*countervisuality*) a eu trois aspects constituants : une revendication de libérer l'espace occupé par l'héritier hégémonique, une revendication de démocratie au nom de ceux qui n'ont pas voix au chapitre, et un moyen de soutenir ces revendications au-delà du moment spontané du soulèvement.[51] » « Comme toutes les autres formes de contre-régime de visibilité, ajoute-t-il, contester le régime de visibilité (*visuality*) de l'Anthropocène est une politique décoloniale qui revendique le droit de voir ce qu'il y a à voir et de le nommer comme tel : une déstabilisation planétaire des conditions favorables à la vie, nécessitant une décolonisation de la biosphère elle-même, afin de créer un nouveau mode de vie soutenable et démocratique qui a été préparé par des siècles de résistance.[52] »

48. Cf. Jean-Baptiste Fressoz, « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements*, 2016, en ligne : http://mouvements.info/sublime-anthropocene/

49. Ursula Biemann, « Conversation with frogs », *in* Maja Fowkes et Reuben Fowkes [éd.], *River Ecologies. Contemporary Art and Environmental Humanities on the Danube*, Translocal Institute, Budapest, 2015, p. 38-39 [nous traduisons].

50. Cf. Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage comme dialectique » [1973], *op. cit.*

51. Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 226 [nous traduisons].

52. *Idem*, p. 230.

Le paysage sentinelle est selon nous un motif dialectique, un acte esthétique qui est l'occasion de mesurer l'existence transitoire des milieux dans le territoire.[53] Dans son enquête sur la « Big Science » du Large Hadron Collider, l'accélérateur de particules situé à la frontière de la Suisse et de la France, l'ethnologue Sophie Houdart ne cesse de se demander où elle se trouve exactement – question loin d'être rhétorique, « parce que force est de reconnaître que ça bouge tout le temps : des sangliers qui creusent, une cheminée qui vacille, des directives européennes qui évoluent, des nucléides qui se déplacent suivant des parcours improbables mais néanmoins attendus… Sans qu'il soit possible d'instaurer entre elles une quelconque hiérarchie, ces entités et leurs manières, pour chacune, de se comporter, *comptent* et concernent bel et bien les faisceaux de particules, la physique théorique et l'origine de l'univers.[54] » Rien ne traduit peut-être mieux cette fine pellicule d'interface entre les milieux où « tout compte » et tout se chevauche que les écotones photographiques d'Isabelle Hayeur, ces *Underworlds* débutés en 2008 qui se placent à l'entre-deux du paysage terrestre et des eaux turbides d'un paysage aquatique fortement altéré par les pollutions.[55] Lorsqu'en 2013, à l'occasion d'une résidence d'artiste (Studio In The Woods / Tulane University), Isabelle Hayeur placarde quatre de ses photographies d'écosystèmes troubles sur d'immenses panneaux publicitaires à la Nouvelle Orléans, elle réindexe ce territoire de la Louisiane aux avant-postes du réchauffement climatique comme zone critique[56] et surtout comme zone *liminale*.

On trouve dans l'évolutionnisme technique d'André Leroi-Gourhan le concept de « pellicule », à la fois friction et interface entre deux milieux, lequel mérite d'être rappelé ici. Les produits du contact entre un milieu intérieur (la technique) et un milieu extérieur (l'environnement) seraient « autant de solutions individuelles à des problèmes forcément différents.[57] » Dans cette *friction* ou interpénétration des deux milieux, une « matérialisation » donnée d'une « pellicule d'objets » survient dans le système des objets techniques en fonction d'une « tendance » portée par le milieu intérieur. À l'intérieur

53. Ce motif est proche de la ritournelle de Deleuze et Guattari : « La ritournelle va vers l'agencement territorial, s'y installe ou en sort. En un sens général, *on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux* [il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.]. » [Gilles Deleuze et Félix Guattari [1980], *op. cit.*, p. 397]

54. Sophie Houdart, *Les incommensurables*, Zones sensibles, Bruxelles, 2015, p. 106.

55. Pour une présentation de ce travail, voir par exemple Bénédicte Ramade [éd.], *The Edge of the Earth. Climate Change in Photography and Video*, Black dog publishing, Londres, 2016.

56. Cf. *supra*, chapitre 2.3.

57. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques* [1ère éd. 1945], Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », Paris, 1973, p. 336.

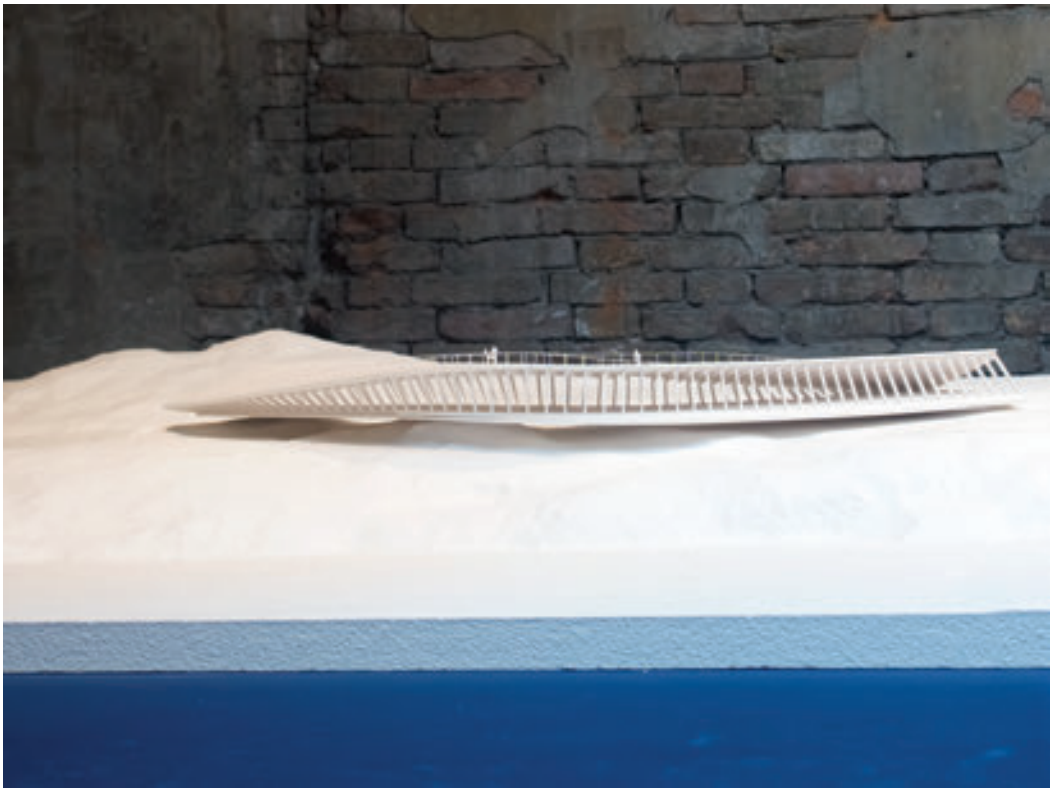
du milieu technique il y aurait donc selon Leroi-Gourhan une tendance générale qui porterait tous les possibles techniques, comme, selon la philosophie de Bergson, une forme d'élan vital qui s'incarnera dans tous les êtres vivants.[58] À l'intérieur du milieu technique, il y a aussi une continuité des éléments techniques, qui réagissent les uns sur les autres. La continuité explique que les inventions *ex nihilo* sont rares : « le moteur à explosion est sorti des machines hydrauliques du XVII^e^ siècle, du rouet, de la marmite de Papin. (…) Il semble qu'il faille la transformation d'un élément du milieu technique pour créer la condition suffisante à un pas général en avant.[59] » Cette transformation peut être minime et avoir de grands effets à condition qu'un « groupe technique », une association d'objets, soit présent et mobilisable pour une matérialisation : le rouet à filer n'apparaîtra pas chez les aborigènes australiens, le milieu intérieur ne le permet pas, il n'a pas constitué le groupe technique idoine. Mais inversement, un emprunt technique peut se traduire par une modification relativement étendue du milieu intérieur et affecter les structures profondes d'une société.

Leroi-Gourhan donne un exemple remarquable de ce phénomène, qui nous intéresse tout particulièrement ici pour sa conclusion riche d'enseignements : l'introduction des rennes d'élevage chez les Esquimaux d'Alaska. « De 1890 à 1900, rapporte Leroi-Gourhan, le gouvernement américain a importé chez les Eskimo d'Alaska des rennes et quelques pasteurs lapons pour développer l'élevage dans les groupes de chasseurs décimés par la disparition des cétacés, les compagnies de chasse et de pêche et la Ruée vers l'Or.[60] » Les Esquimaux connaissaient les rennes sauvages, qu'ils chassaient, mais n'élevaient pas les rennes comme les Lapons (plus précisément, les Saamis qui étaient au Nord de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et dans le Nord de la presqu'île de Kola en Russie). En quelques pages profondément troublantes auxquelles il ne manquerait peut-être que le mot d'*Anthropocène*, Leroi-Gourhan démontre comment l'introduction de la technique d'élevage du renne gagne et affecte tout le « milieu intérieur » des sociétés esquimaux, y compris les relations de genre, la saisonnalité des activités, l'artisanat, l'équipement et l'habillement, les pratiques d'espace et la perception de l'environnement, les relations inter-espèces, la requalification des ressources naturelles, etc. On voit que le concept de milieu est ambigu : d'un côté, il désigne une périphérie, un environnement extérieur pour un organisme ou une société, de l'autre, il désigne

58. Cf. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 444 : « Si la Biologie peut hésiter à prêter à la Vie des plans prédéterminés, nous pouvons attribuer à cette mince pellicule matérielle qui s'interpose entre l'Homme et le Milieu, des tendances, des intentions, un but, parce qu'elle est création humaine et parce que l'homme est apte à désirer. »

59. *Idem*, p. 344.

60. *Ibid.*, p. 364.



176 • Dorte Mandrup, maquette du Icefjord Centre, *Conditions*, 2018 [Arsenal, Biennale internationale d'architecture de Venise 2018].

une intériorité, l'expression d'une tendance qui va transformer l'environnement. Mais se dégage de façon plus intéressante un troisième sens qui est celui de l'interface et de la friction de ces deux premiers milieux, la pellicule ou l'enveloppe où émergent par exemple un nouveau « rideau d'objets »[61], auquel se consacre de façon privilégiée l'anthropologue de la technique, mais où naissent aussi les épiphanies de l'Anthropocène qui animent le paysage sentinelle. *Les âmes sauvages* de Nasstassja Martin débute avec la description de ce caribou d'Alaska dont le ventre est pourri et qui signifie aux indigènes Gwich'in le bouleversement de leur monde par le réchauffement climatique et les pluies acides sur la toundra, le « brouillage des champs » devenant une nouvelle normalité de l'écoumène.[62] C'est dans le paysage sentinelle que surgissent des « êtres de la métamorphose », anomalies plus connues des mondes animistes que naturalistes, mais que l'Anthropocène a tendance à imposer en norme de nos écoumènes.[63]

61. *Idem*, p. 332.

62. Cf. Nastassja Martin, *Les âmes sauvages. Face à l'Occident, la résistance d'un peuple d'Alaska*, La Découverte, Paris, 2016, p. 17.

177 • Henrik Saxgren, *Ultima Thule*, 2015, partie de l'installation *Conditions* par Dorte Mandrup [Arsenal, Biennale internationale d'architecture de Venise 2018].

Icefjord Centre (**fig. 176**), qui sera construit en 2019 par l'architecte danoise Dorte Mandrup (1961) près de la ville d'Ilulissat sur la côte ouest du Groenland, est un centre d'interprétation paysager ainsi qu'un lieu d'exposition qui fait face au majestueux glacier Jakobshavn (localement nommé Sermeq Kujalleq), l'un des lieux d'observation du changement climatique à l'intérieur du cercle Arctique, étudié depuis plus de deux-cent-cinquante ans. Le bâtiment en ossature bois dont le toit est une plate-forme accessible adopte un élégant profil de boomerang. À la Biennale internationale d'architecture de Venise de 2018, l'installation intitulée *Conditions* comprend une maquette à l'échelle 1/12 plongée dans une ambiance sonore et lumineuse dynamique qui interprète les variations météorologiques du Groenland (**fig. 178 & 179**).

63. Nastassja Martin et Baptiste Morizot développent actuellement un programme de recherche sur ces êtres de la métamorphose, comme par exemple le Coywolf, hybride fécond du coyote et du loup. Voir deux articles de Nastassja Martin qui répondent à cette intuition : « L'ours métamorphique », *Billebaude*, n°9, 2016, p. 33-37 ; « Sur les traces des invisibles », *Billebaude*, n°10, 2017, p. 22-27.

Non seulement le glacier Jakobshavn est l'un des plus actifs au monde mais le lieu d'implantation du Icefjord Centre a connu la rencontre entre les Inuits et les Européens du Nord (les Norses), vers l'an 1200. Comme le dit Dorte Mandrup, c'est sans doute l'une des plus significatives « réunions de famille » qu'ait connue Homo Sapiens, puisque ces deux branches de l'humanité, toutes deux issues du bassin africain, avaient vécu isolées l'une de l'autre durant pas moins de deux-cent-mille ans ! « Comment habite-t-on un territoire censé être inhabitable ? Quelles représentations s'en fait-on ? Pour les Inuit, par exemple, le Grand Nord n'est pas un espace des confins, il forme le territoire dans lequel ils vivent ; par contre, la ville ou le désert constituent pour eux les confins. Ils ont évolué jusqu'à récemment dans une culture basée sur la tradition orale et relativement fermée sur elle-même, ce qui fait que les échanges avec les autres sémiosphères étaient assez réduits. C'est l'une des raisons pour lesquelles il a fallu attendre si longtemps avant de connaître la manière dont les Inuit perçoivent l'espace nordique.[64] » Architecture, et donc « enveloppe » qui rend possible des communs, Icefjord Centre pourrait être aussi bien interprété comme l'un de ces avant-postes touristiques qui prolifèrent aux anciens confins nordiques, que comme lieu d'énonciation d'une sémiosphère de ces multiples Nords[65] métamorphiques que sont les paysages sentinelles.

Les Nords ne sont pas que des paysages de la métamorphose biologique accélérée. La cryosphère y est en intense mouvement, comme le montre l'hallucinant travail documentaire du photographe « chasseur de glace » James Balog, l'Extreme Ice Survey qui cristallise la catastrophe du temps présent (*Chasing Ice*, 2012). Mais la roche y est aussi métamorphique. La série photographique que la sculptrice tchèque Magdalena Jetelovà réalise en Islande (*Iceland Project*, 1992) repose sur l'utilisation d'un puissant faisceau laser projeté sur un sol désertique, le plus souvent rocheux. Cette ligne de démarcation lumineuse désigne en fait très précisément une faille tectonique, la transition entre les plaques continentales nord-américaine et eurasiatique. Ce point de contact (la dorsale médio-atlantique) mesure soixante-dix-mille kilomètres dans l'ensemble du système Terre, et quinze-mille kilomètres en Islande. L'Amérique du Nord s'écarte ainsi de l'Afrique d'un peu plus de deux millimètres par an. Ce mouvement crée une zone de divergence particulièrement visible à certains endroits en Islande, où la séparation des deux plaques est attestée en surface sous forme de rift au milieu des sols volcaniques. C'est notamment le cas de la faille de l'Almannagja, au sud-ouest de Reykjavik, qui est aussi un site historique important, lieu de formation de l'État islandais et de la

64. Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet [éd.], *Géopoétique des confins*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2018, p. 8-9.

65. Pour les « multiples Nords » du Canada, nous renvoyons à l'enquête des architectes Lola Sheppard et Mason White, *Many Norths. Spatial Practice in a Polar Territory*, Actar, New York, 2017.

178 & 179 • Dorte Mandrup, *Conditions*, 2018 [Arsenal, Biennale internationale d'architecture de Venise 2018].

proclamation de sa constitution. L'usage de la photographie noir & blanc renforce la dramatisation chthonienne de ces lieux désertiques traversés par le rayon blanc, lequel, mu selon une logique toute géométrique, fait fi du relief. Le mystère technique redouble le contre-romantisme paysager de cet entre-deux, démarcation et coupure dont l'obstination rectiligne rappelle le Land Art de Walter de Maria. Magdalena Jetelovà met en scène dans une autre œuvre une ligne de démarcation, celle des bunkers du mur de l'Atlantique : *Atlantic Wall* (1995) utilise encore le laser pour projeter sur les bunkers des phrases tirées de l'ouvrage de Paul Virilio, *Bunker Archéologie* (1975). Ces deux œuvres peuvent être mises en miroir, l'une reposant sur le partage géologique et l'autre sur les fêlures guerrières de l'histoire.[66] Ce sont ces sédimentations et recouvrements de référents – techniques, géologiques, végétaux, animaux, humains – à l'intérieur de la pellicule éco-techno-symbolique des écoumènes altérés qui permettent peut-être de sortir de l'impasse sanction du « tue-paysage », à jamais exclu d'un potentiel exhaussement esthétique ou bien éthique[67], et d'ouvrir de nouvelles cosmophanies susceptibles de contester le régime de visibilité de l'Anthropocène.

4.3.4 Le devenir féral du paysage

Le devenir féral (du latin *ferus*, *ferasticus*) est l'un des éléments dialectiques du paysage sentinelle. Il y a évidemment plusieurs ententes de la féralité, littéralement la condition d'animaux domestiques qui « retournent » à l'état sauvage. La révolution du tiers-paysage qu'appelle le paysagiste Gilles Clément (*Manifeste du Tiers Paysage*, 2004) place par exemple une certaine confiance dans la féralité et le réensauvagement.[68] Pour le journaliste George Monbiot, la féralité est une expression positive d'éveil écologique qui manifeste le besoin d'une vie plus sauvage : « bien que le réensauvagement ne devrait pas se substituer à la protection des lieux et des espèces menacés, l'histoire [que mon livre] raconte est que les changements écologiques n'ont pas toujours besoin d'aller dans une direction unique.[69] » De façon plus conséquente, le philosophe Baptiste Morizot propose d'élire le processus féral comme terrain possible d'une « diplomatie » qui desserrerait la partition naturaliste sauvage/domestique au profit d'une « interdépendance

66. L'installation *Shibboleth* [2007] de Doris Salcedo, une crevasse pratiquée dans l'immense rez-de-chaussée de la Tate Modern de Londres, développe ce même registre de la faille dont on ne sait si elle est géologique ou géopolitique.

67. Cf. Augustin Berque, *La pensée paysagère* [1ère éd. 2008], Éditions éoliennes, Bastia, 2016, p. 75 sq.

68. Cf. Julien Delord, « Pour une esthétique écologique du paysage », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 17, n°1, 2016, p. 55.

69. George Monbiot, *Feral. Rewilding the Land, the Sea, and Human Life*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, p. 35 [nous traduisons].

équilibrée » à l'intérieur des communautés biotiques.[70] Nous allons nous référer plutôt à l'anthropologue Anna Tsing.

Anna Tsing s'est intéressée aux enchevêtrements entre humains et non-humains propres à l'Holocène, ces écologies que l'exploitation industrielle et l'impérialisme économique détruisent. Face à cette emprise, en étudiant un tout petit objet, le champignon matsutake, elle a montré la survivance de patchs qui rendent favorable une vie au-delà de l'humain.[71] C'est selon nous une acception anthropologique satisfaisante de l'Arcadie altérée. Les « écologies férales » ne procèdent pas d'un réensauvagement *a priori* positif de l'Anthropocène, ce sont des paysages ruinés par des agents pathogènes non-humains, qui produisent de l'inhabitable ou de l'invivable pour un fort contingent des espèces liées à l'écologie antérieure. Parmi ces agents pathogènes et proliférants, il y a des bactéries, des virus, des champignons. Par exemple, il y a la phytophthora et sa centaine de variétés que les activités humaines ont contribué à propager, une maladie racinaire s'attaquant à de nombreux arbres et végétaux cultivés. « Là où le matsutake favorise des bois anthropogéniques, compagnons de l'homme tout au long de l'Holocène, le nouveau phytophthora les détruit.[72] » En s'intéressant à ces agents pathogènes, Anna Tsing explore à présent une valence du vivant inverse à celle des matsutake dans les forêts de pins rouges, porteurs d'un certain espoir dans les ruines.[73] Quelles leçons sur le capitalisme et la Modernité peuvent nous donner ces agents pathogènes ? Comme nombre d'espèces dites invasives, la phytophthora a développé de nombreux hybrides en étant importée dans de nouveaux sols et en rencontrant de nouvelles espèces, grâce aux échanges économiques de produits agricoles ou horticoles favorisés par le marché mondial et les plantations capitalistes (les pépinières industrielles). « La virulence hybride de

70. Cf. Baptiste Morizot, « Le devenir du sauvage à l'Anthropocène », *in* Rémi Beau et Catherine Larrère [éd.], *Penser l'Anthropocène*, Les Presses SciencesPo, coll. « Développement durable », Paris, 2018, p. 249-264.

71. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017.

72. Anna Lowenhaupt Tsing, « Getting by in terrifying times », *Dialogues in Human Geography*, vol. 8, n°1, 2018, p. 74 [nous traduisons].

73. Il ne faudrait pas minimiser la précarité qu'implique cette condition de la vie dans les ruines du capitalisme. Anna Tsing s'est étonnée d'une réception de son livre qui avait tendance à idéaliser cette situation voire à la considérer comme souhaitable. Le terrain abordé par l'anthropologue avec les touchants récits de vie qu'il comporte était sans doute de nature à provoquer cette appréciation excessivement positive, mais ce terrain est avant tout un lieu d'étude des traductions économiques du capitalisme et de certains points d'exception à l'appropriation qui peuvent se rencontrer dans une chaîne de valeur capitaliste.

l'émergence de la phytophthora a bénéficié de la plate-forme impériale du capitalisme mondial, et elle a développé sa capacité à se mouvoir à travers cette plate-forme.[74] » C'est une « créature de l'Empire », un monstre qui induit des effets et appelle des actions politiques au même titre que des alliés non-humains et des espèces compagnons interpellent le champ politique. De façon générale, l'Anthropocène est le « désentrelacement » des formes de vie de l'Holocène qui ne laisse plus que des fantômes pour hanter un paysage de ruines.[75]

Selon les termes de l'écriture toujours riche en métaphores d'Anna Tsing, « nous vivons dans un monde de mauvaises herbes – un monde de perturbations écologiques anthropiques qui s'étend tout autour de la planète.[76] » Il n'est pas anodin que dans « l'atlas féral » qu'ont débuté Tsing et ses collègues d'Aarhus[77] figure toujours en aussi bonne place le mot de *paysage* plutôt que celui d'*environnement*. Les paysages anthropogéniques, les paysages ruinés, les paysages hantés, les paysages multi-espèces… Cette récurrence peut paraître étrange ou déplacée, ce d'autant que le paysage est souvent défini en termes d'écologie et non de représentation esthétique : les paysages seraient « des agencements feuilletés des espaces de vie humains et non humains.[78] » Et cependant, la traque des fantômes et des monstres de l'Anthropocène ou bien des écologies férales passe par des exercices d'admiration et par une sollicitude constante pour l'habitabilité du sol ou encore ce que celui-ci comporte de traces passées d'un enchevêtrement inter-espèces avec lesquelles se raccorder. « Admirer un paysage et ses enchevêtrements biologiques implique souvent d'en oublier beaucoup d'autres. Oublier, en soi, c'est refaire des paysages, car on privilégie certains assemblages par rapport à d'autres. Pourtant, les fantômes nous les rappellent. Les fantômes nous font remarquer notre oubli, nous indiquant comment les paysages vivants sont imprégnés d'empreintes et de traces plus anciennes.[79] »

74. *Idem*, p. 75 [nous traduisons].

75. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.], *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, vol. 1, p. 4 : « Au fur et à mesure que les enchevêtrements qui améliorent la vie disparaissent de nos paysages, les fantômes prennent leur place. » [nous traduisons]

76. Anna Lowenhaupt Tsing, « The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some unexpected weeds of the Anthropocene », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 42, n°1, 2017, p. 3 [nous traduisons].

77. Cf. Maija Lassila, « Interview with Anna Tsing », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 42, n°1, 2017, p. 28.

78. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.], *op. cit.*, p. 1.

79. *Idem*, p. 6 [nous traduisons].

180 • Lucy + Jorge Orta, *Unité de purification d'eau*, 2005-2017 [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

Cette orientation sur le passé ou la mémoire du territoire, ce que nous avons appelé plus haut le « romantisme recourbé », procède certes négativement d'une défiance vis-à-vis des futurs modernes qui ont fabriqué l'Anthropocène, mais elle a trait aussi au primat anthropologique des narrations territorialisées sur les « grands récits » de l'Anthropocène, « *the big picture* ». Les paysages hantés « troublent résolument les récits du Progrès et nous poussent à imaginer radicalement des mondes qui sont possibles parce qu'ils sont déjà là.[80] »

La thèse de l'Anthropocène signifie qu'un changement radical de point de vue est à l'œuvre au sens où la Modernité rêvait de futur(s), alors qu'avec l'Anthropocène, c'est depuis le futur que nous rêvons le présent, ce qui implique une nécropolitique, c'est-à-dire faire avec les fossiles en suspens que nous sommes et faire avec les fantômes qui hantent nos paysages, apprendre à concilier les vivants et les morts, et apprendre à vivre avec des résurgences. Le devenir féral signifie justement qu'il y a résurgence d'enchevêtrements propices à l'habitabilité du paysage mais que celle-ci est hors contrôle, pour

80. *Ibid.*, p. 12 [nous traduisons].

l'essentiel, de l'empire des humains. Or, pour que des agencements non-humains et humains entrent à nouveau en coalescence dans le paysage altéré, la référence anhistorique au sauvage, à la *wilderness*, n'est d'aucun secours, à l'opposé des « diplomaties »[81] induites par la féralité. De par sa généalogie picturale, le terme de « paysage » a longtemps tenu à distance des approches historiques, matérialistes, écologiques, et sans doute est-ce encore le cas. Mais si l'on accepte de laisser en arrière-plan le régime esthétique scopique et statique du paysage – ce en quoi il tient généralement lieu de fond et d'arrière-plan dans la culture visuelle –, le terme de « paysage » a toute sa pertinence pour qualifier les métamorphoses à l'œuvre dans le territoire, qui engagent des designs de matières et des imaginaires productifs, des régimes d'engagements politiques comme esthétiques, et pour envelopper aussi les associations multi-espèces en devenir. Les paysages ont une histoire irréductible aux desseins naturalistes de l'artialisation. « Mes paysages sont des assemblées auxquelles prennent part de nombreux êtres vivants et des choses non vivantes aussi, telles que les roches et l'eau. Ils viennent ensemble pour négocier une survie collaborative, les partages du "qui vit et qui meurt" et du "qui reste et qui s'en va". Ils peuvent ne pas se reconnaître les uns les autres en personne. Ils peuvent s'ignorer (…). Mais chacun décline ou bien s'épanouit du fait des projets de faire-monde qui sont initiés et entretenus par les autres. Les paysages sont donc des rassemblements de manières d'être en devenir. Comme le soutiennent les écologistes, ce sont des unités d'hétérogénéité : un paysage peut exister à n'importe quelle échelle pourvu qu'il englobe des patchs hétérogènes.[82] »

81. Cf. Baptiste Morizot, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », Paris, 2016.

82. Anna Lowenhaupt Tsing, « The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some unexpected weeds of the Anthropocene », *op. cit.*, p. 7 [nous traduisons].

181 • Serena Carone, Lièvre chasseur, 2016 [exposition *Beau doublé, Monsieur le marquis !*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 2017].

182 • Sophie Calle recouvre le grand ours blanc d'Alaska [2,70 m de haut] d'un drap blanc, afin de lui donner une présence fantôme [exposition *Beau doublé, Monsieur le marquis !*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 2017].

183 • *Man's best friend* [exposition *Welcome to the Anthropocene,* Deutsches Museum, Munich, 2015].

184 • Marche anniversaire de l'ouragan Katrina, Nouvelle Orléans, 29 août 2015.

185 • Cérémonie de purification avec de la sauge, Vaour [avril 2018].

186 • Tomás Saraceno, *Hyperweb of the Present,* 2017 [Biennale d'art contemporain de Lyon, Mondes flottants, 2017].

187 • Cérémonie voodoo à la Nouvelle Orléans [août 2015].

188 • Elisabetta di Maggio, *Natura quasi transparente,* 2017 [Fondazione Querini Stampalia, Venise 2017].

Cinquième partie. Intensifications 3. Contaminer

« On peut prévoir le temps où la terre ne produira plus que des plantes cultivées et des animaux domestiques, où la sélection de l'homme aura supplanté la "sélection naturelle". »
Alfred R. Wallace, « The Origin of Human Races and the Antiquity of Man Deduced from the Theory of "Natural Selection" », 1864

5.1 RÉCITS DÉCOLONIAUX

5.1.1 Saccharum officinarum

Élisée Reclus avait pris pension dans une plantation en amont de la Nouvelle Orléans et de ses comptoirs de coton. Il vendait ses services comme précepteur et s'ennuyait ferme tout en bouillonnant intérieurement, lui que la foi chrétienne abandonnait, face à la condition qui était faite aux esclaves de la canne à sucre. C'était dix ans avant la guerre de Sécession. Il écrira à son frère Élie, resté à Londres, « depuis que j'ai vu les vagues dorées des tropiques, depuis que j'ai vu les oiseaux-mouches voler au milieu des lataniers, j'ai fait un paquet de toutes les hardes du vieil homme et je les ai jetées dans le Mississippi. Le Gulf Stream les rapportera sur les côtes de l'Angleterre et tu les repêcheras si tu as besoin de haillons de rechange.[1] »

Été 2015, depuis une levée au sud de Donaldsonville, j'observe silencieux un renard maigrelet sortir du champ de cannes à sucre. Il jette un regard sur la route, sur le fossé, puis oblique à nouveau sous le couvert des longues tiges uniformes. Je remonte dans ma voiture dont le plancher, côté passager, est jonché de canettes vides de sodas à l'aspartame. Un chemin de terre s'ouvre au milieu du champ, immense, que je décide de traverser. Un gros camion Kenworth à la benne bâchée de vert me double bientôt, soulevant une poussière rouge qui s'unit dans le ciel aux fumées noires des deux pots d'échappement rutilants. Un aigle là-haut tournoie. Au débouché du chemin je retrouve le camion et son conducteur, débarquant de lourds fûts de produits phytosanitaires à l'étiquetage sibyllin. Un avion biplan est là qui fait le plein, bientôt prêt à décoller pour répandre ses nuages empoisonnés. On ne nomme pas la substance, les sigles sur le baril suffisent. Les cannes à sucre de Louisiane ne se nomment pas non plus. Leur identité consiste en une suite de lettres et de chiffres : LCP 85-384, HoCP 85-845, CP 89-2143, HoCP 96-540, L 99-226, L 99-233, HoCP 00-950, L 01-283, L 01-299, L 03-371, HoCP 04-838, Ho 02-113… La dernière variété est destinée à la production de biocarburants de type éthanol. Admirablement, le génie végétal a su compartimenter la plante en fonction des filières économiques et des procédés de raffinage. Quant aux esclaves, ils n'appartiennent plus à ce monde mais je me suis *affranchi* de toute considération romantique sur le sujet. Labourer, planter, moissonner ou sarcler se pratique désormais avec d'énormes engins jaunes et rouges sur lesquels pourraient être apposés le logo des banques tant ils exhibent leur poids d'endettement. Le sucre est une industrie moribonde qui ne tient

1. Élisée Reclus à Elie Reclus, La Nouvelle-Orléans, 1852.

que par d'intenses lobbies à Washington, une régulation « soviétique » des prix et des barrières protectionnistes à l'importation. Le biplan épandant ses pesticides perpétue cette étrange manière d'être hors sol qu'on appelle le « mode de vie » américain, celui qui « n'est pas négociable ».

La canne qui a été cultivée dans le Nouveau Monde provient d'un seul « cultivar ». En d'autres termes, c'est un clone, originaire d'Inde. Tous les plants furent créés en coupant une section de la canne et en la repiquant dans la terre. Les Européens ne savaient pas faire autrement et ignoraient comment produire des variétés. Un clonage de grande échelle allait ainsi gagner une large partie des régions chaudes de la planète. L'île de Madère a connu, au quinzième siècle, les premiers essais de culture intensive, avec l'emploi de moulins à sucre hydrauliques, une irrigation mécanisée et des terrassements pour obtenir des sols plans. Christophe Colomb introduisit à son tour la canne à Haïti puis à Porto Rico. Il envoyait au Roi d'Espagne des nouvelles régulières sur la progression des plantations. Quant à l'art de raffiner, c'est en Martinique qu'on y développa les procédés les plus efficaces, jalousement gardés, ainsi que la proportion qui s'est partout vérifiée, selon laquelle il fallait environ deux-cents esclaves par unité de production. C'est ce système au complet qui a été cloné des Antilles jusqu'en Louisiane, en passant par le Brésil : un paysage de monoculture asphyxiant toute autre végétation – la canne clonée n'entretient aucune relation interspécifique – et la double exploitation des esclaves et du sol dégradé.

La plantation sudiste est loin d'être une institution archaïque. C'est au contraire un laboratoire du vivant, des pratiques spatiales et de la gestion des hommes qui a joué un rôle immense dans le développement du capitalisme industriel moderne. Car ce qui est fascinant avec la plantation de cannes à sucre, c'est sa reproductibilité parfaite quels que soient le sol, le site d'implantation, la surface de développement, les liens sociaux de la main d'œuvre… L'uniformité de cette écologie de mise à l'échelle est par définition la plus grande tentation de prolifération sans gêne qui anime l'économie moderne.[2]

J'arrive à un carrefour. Je prends à droite pour New Orleans. La jauge d'essence flirte avec le rouge. Il faut que je fasse le plein sur la route et que je rachète des sodas…

2. Sources d'information pour cette histoire de la plantation de canne à sucre : Élisée Reclus, *Fragment d'un voyage à la Nouvelle-Orléans*, Éditions du Sextant, Paris, 2013 ; Charlotte Radt, « Aperçu sur l'Histoire de la Canne à sucre », *Journal d'agriculture tropicale et de botanique appliquée*, vol. 17, n°1, 1970, p. 141-147 ; Jacques Barrau, « Canna mellis : croquis historique et biogéographique de la canne à sucre, Saccharum officinarum L. graminées-andropogonées », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, vol. 35, n°1, 1988, p. 159-173 ; Alfred W. Crosby, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge University Press, coll. « Studies in environment and history », Cambridge, 2004 ; Britt M. Rusert, « Black Nature. The Question of Race in the Age of Ecology », Polygraph, n°22, 2010, p. 149-166 ; Anna Lowenhaupt Tsing, « On Nonscability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales », *Common Knowledge*, vol. 18, n°3, 2012, p. 505-524.

5.1.2 Botanique indigène

Dans le parc arboré du Storm King Art Center (état de New York), dédié au Land Art, l'artiste sino-américaine Maya Lin a fiché dans le sol trois tubes PVC transparents d'une hauteur de trois mètres (*The Secret Life of Grasses*, 2018). Emplis de terre, l'on remarque à leur sommet dépasser des tiges d'herbes vivaces, inaccessibles au toucher. Maya Lin a travaillé avec le Land Institute de Salina (Kansas) pour sélectionner les plans, trois essences « indigènes », antérieures à la colonisation occidentale, dont la structure racinaire stocke efficacement le carbone : *Andropogon gerardii*, *Panicum virgatum*, *Thinopyrum intermedium*. « En restaurant nos sols et nos prairies et en réformant nos pratiques d'élevage et agricoles, déclare Maya Lin, nous pourrions non seulement améliorer la production alimentaire, rendre nos sols plus résilients et capables de supporter de plus longues périodes de sécheresse, mais nous pourrions aussi réduire considérablement les émissions climatiques et restaurer la biodiversité.[3] » En Louisiane, Monique Verdin, originaire de la nation indigène Houma, mène depuis 2015 un projet expérimental autour de la collecte des plantes et graines indigènes, *The Land Memory Bank & Seed Exchange*. Ses installations itinérantes sous forme de dômes lui permettent d'organiser des conférences, des cercles de parole et des happenings autour de la connaissance locale des essences indigènes. L'artiste et activiste Winona LaDuke, de la tribu Anishinaabe, a permis la réintroduction des usages du riz sauvage dans les lacs du Minnesota et du Wisconsin et s'oppose depuis 2002 à la brevetabilité par Monsanto de cette essence, plante sacrée dont la culture s'accompagne de rituels, notamment lors de la lune d'automne.[4] Linda Tegg réintroduit à Victoria (Australie) des plantes vivaces (*Grasslands*, 2014) qui composaient les vastes plaines avant l'implantation des occidentaux. Quelque dix-mille essences ont été utilisées pour cette installation. En 2018, en entrant dans le pavillon australien de la Biennale internationale d'architecture de Venise, l'on est accueilli par des plantations recomposant un écosystème indigène (*Repair*, **fig. 189**). Aucune maquette, aucune image d'architecture si ce n'est en fond d'une chorégraphie filmée… Que des herbes… À l'invitation des architectes Mauro Baracco et Louise Wright, Linda Tegg a acclimaté dans le pavillon, en partenariat avec des chercheurs en botanique, près d'une centaine de variétés d'Italie du Nord. Le titre de la proposition se réfère aux dégradations endurées par le paysage australien en deux siècles avec la quasi disparition des plaines herbeuses, notamment sous l'effet de l'étalement pavillonnaire.

« Au moment des invasions européennes, les peuples indigènes avaient occupé et façonné toutes les régions des Amériques. Ils avaient créé des réseaux commerciaux

3. Maya Lin, « Artist Statement », Storm King Art Center, 2018 [nous traduisons].

4. Cf. Winona LaDuke, *Recovering the Sacred. The Power of Naming and Claiming*, South End Press, Cambridge, 2005, p. 167 sq.

étendus, construit des routes et nourri leurs populations en s'adaptant à des environnements naturels spécifiques. Ils avaient adapté la nature à leurs desseins. (…) Des troupeaux de bisons vagabondaient dans l'est, de New York jusqu'à la Géorgie (ce n'est pas un hasard si une ville coloniale de l'ouest de l'État de New York se nomme Buffalo). Originaire des plaines septentrionales et méridionales de l'Amérique du Nord, le bison n'était pas chez lui dans l'est. Les peuples premiers l'y avaient importé tout au long d'un chemin de feu : ils avaient transformé la forêt en jachère herbeuse pour permettre au bison de survivre loin de son habitat d'origine. L'historien William Cronon écrit que lorsque les Haudenosaunees chassaient le bison, ils "récoltaient un produit qu'ils avaient consciemment et activement semé". Quant au "grand désert américain", comme les Anglo-Américains nommèrent les Grandes Plaines, ses occupants le transformèrent aussi en d'immenses terrains de chasse. Ils étendirent par le feu les gigantesques prairies et en assurèrent l'entretien. L'ethnologue Dale Lott observe que lorsque Lewis et Clark commencèrent leur expédition sur la rivière Missouri en 1804, ils ne contemplèrent "pas une contrée sauvage [*wilderness*] mais un vaste pâturage que les Amérindiens administraient pour leur usage". Les Amérindiens ont créé les plus vastes jardins et pâtures du monde, y ont vécu et y ont prospéré.[5] »

Cette longue citation de l'historienne Roxanne Dunbar-Ortiz permet d'apprécier le contrepied à l'héritage colonial qu'induisent ces interventions botaniques et agricoles, principalement le fait de femmes. Le réinvestissement des savoirs indigènes par l'écoféminisme[6] ne se réduit pas aux alliances doucereuses de la féminité et de la Terre-Mère auxquelles on assimile souvent à tort ce courant. L'on voit clairement que l'idée de nature ici défendue partage peu de choses avec celle des conservationnistes[7] et que le coin est politiquement enfoncé dans le naturalisme, avec le refus de se laisser identifier à une notion de nature inventée par la domination occidentale. Le processus « décolonial »[8] signifie une déconstruction de ce schème d'opposition nature/culture comme ayant servi les intérêts de l'empire du colonialisme sur les peuples colonisés. C'est pourquoi y prévaut dans l'investigation artistique une esthétique de la *contamination* : il s'agit d'investir le trouble de la situation dans laquelle se trouve la Modernité pour y développer des « diversités contaminées ».[9] Dans les récits écoféministes, il s'agit de « devenir capables d'habiter à nouveau les zones d'expérience dévastées.[10] » Aussi, la « revendication » portée au travers de différents mouvements militants *grassroots* est-elle aussi bien reconquête du sol que réappropriation d'une expérience sensible à lui.

5. Roxanne Dunbar-Ortiz, *Contre-histoire des États-Unis*, traduit par Pascal Ménoret, Wildproject, Marseille, 2018, p. 62-63.

6. La traduction française des écrits de Starhawk, sorcière néopaïenne et militante écologique, est accompagnée d'une frise chronologique dépliable sur le mouvement écoféministe. Cf. Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Éditions Cambourakis, Paris, 2015.

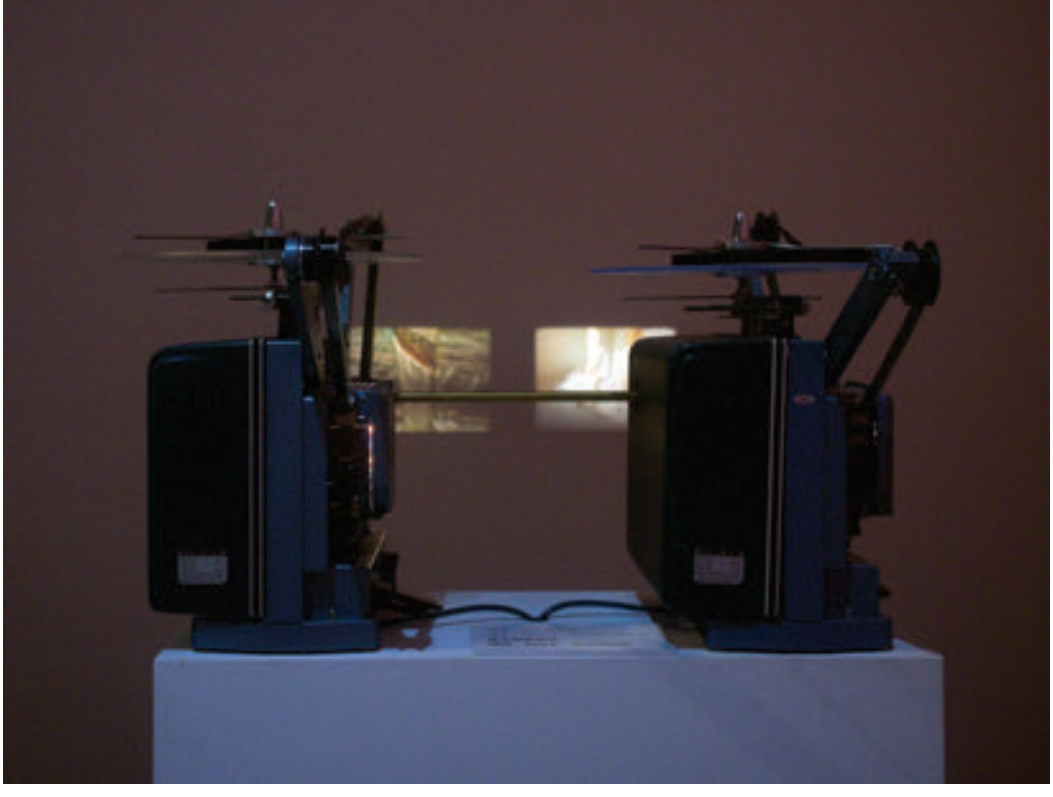
189 • Baracco + Wright et Linda Tegg, *Repair*, 2018 [Pavillon de l'Australie, 16e Biennale internationale d'architecture de Venise].

7. Cf. Nathalie Blanc et Jacques Lolive, « La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? », *Cybergeo : European Journal of Geography*, 2009, en ligne : https://doi.org/10.4000/cybergeo.22806 & Catherine Larrère, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », *Multitudes*, vol. 67, n°2, 2017, p. 29-36.

8. Aucune expression n'est réellement satisfaisante, surtout dans l'état du débat français et de son « carnaval académique » [Jean-François Bayart] autour des Postcolonial Studies. Je privilégie « décolonial » sur « postcolonial » pour insister davantage sur la dynamique d'un travail de déconstruction d'une hégémonie culturelle [c'est-à-dire le récit moderniste] que sur une épistémologie politique de la constitution des savoirs dominants/dominés. Dans le champ académique, les études postcoloniales procèdent d'un courant de pensée anglophone, tandis que les études décoloniales sont principalement le fait de penseurs latino-américains et caribéens.

9. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Contaminated Diversity in "Slow Disturbance": Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, n°9, 2012, p. 96.

10. Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris, 2005, p. 185.



« *Reclaim* est un terme difficilement traduisible, que les écoféministes empruntent au lexique écologique, signifiant "défricher", "assainir", "reconvertir", et qu'elles utilisent au sens figuré de "réhabiliter quelque chose d'abîmé, de dénié, et être transformé par cela, se réapproprier quelque chose et (en) guérir".[11] » Il y a dans toutes ces traductions de *Reclaim* autant de modalités d'intervention plastique du projet décolonial.

Le projet d'habiter à nouveau la « zone d'expérience dévastée », selon l'expression de Pignarre et Stengers, nous semble significatif dans nombre de développements d'« utopies de proximité » (Nicolas Bourriaud)[12] à l'initiative d'artistes, qui sont fondées sur la permaculture, la communauté jardinée et le biorégionalisme.[13] On peut citer la microarchitecture que propose Nicolas Floc'h à l'occasion d'une saisine des Nouveaux Commanditaires par un groupe de jardiniers participatifs de Rennes (*La Patate chaude*, 2012)[14] ou l'*Edible Park* (2010) de Nils Norman à La Hague, « anti-master plan » low-tech opposé à la grandiloquence d'un renouvellement urbain dessiné par Rem Koolhaas et OMA.[15] En 1998, Rirkrit Tiravanija, artiste international naviguant perpétuellement entre ses trois ateliers de New York, Bangkok et Berlin, achète une rizière près de Chiang Mai au nord de la Thaïlande. Il fonde ainsi *The Land*, aujourd'hui une fondation accueillant des résidences d'artistes.[16] De nombreux amis de Tiravanija appartenant comme lui au « circuit mondial » de l'art contemporain – Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, François Roche, le collectif danois Superflex, etc. – sont accueillis dans ce jardin et y construisent pour certains des sculptures habitables. Si l'esprit de *The Land* a peu en commun avec les *Earthworks* du Land Art, adoptant le langage de la soutenabilité environnementale et de l'auto-suffisance, son principal intérêt selon nous réside dans la reprise du jeu dialectique smithsonien entre *site* et *non-site*. En effet, le projet de Tiravanija induit un décalage vis-à-vis de la conception habituelle de l'utopie, retrait topologique *a priori* définitif à l'égard des contraintes mondaines, puisque *The Land* est une société partagée par une petite communauté ayant de forts attache-

11. Émilie Hache, « "Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour!" Écrivaines, philosophes, activistes et sorcières écoféministes face au dérèglement climatique », *in* Rémi Beau et Catherine Larrère [éd.], *Penser l'Anthropocène*, Les Presses SciencesPo, coll. « Développement durable », Paris, 2018, p. 120.

12. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 1998, p. 8.

13. Cf. Alberto Magnaghi, *La biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun*, traduit par Emmanuelle Bonneau, Eterotopia France, Paris, 2014.

14. Voir Nicolas Floc'h, Éric Foucault, Anastassia Makridou-Bretonneau et Estelle Zhong-Mengual, *Trois commandes*, Les Presses du réel, Dijon, 2015.

15. Voir T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin, 2016, p. 120-124.

16. Voir en ligne : www.thelandfoundation.org

190 & 191 • Thu-Van Tran, *The perfection of the Stain*, 2017 [Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

ments dans une société hyper connectée. C'est par cette effectivité de l'interrelation que la retraite artistique peut ensuite essaimer des « micro-utopies » conversationnelles dans le réseau global de l'art contemporain, créer des archipels conviviaux, de nouveaux espace-temps à habiter lors des grands événements de l'art contemporain, comme par exemple *Do We Dream Under the Same Sky*, pavillon végétal où discuter, cuisiner et plus encore proposé par Rirkrit Tiravanija, Nikolaus Hirsch et Michel Müller lors de la triennale d'Aarhus, *The Garden* (2017).[17]

5.1.3 Auscultations de la souillure

Toutefois, l'enquête décoloniale a moins pour ambition de restaurer des motifs de proximité à la terre et autres valeurs indigènes, que d'engager de patients exercices de décomposition du corps des savoirs du *proche* et du *lointain* dans la modernité coloniale, et cela, par un retour au point de « contact », entre hostilité et hospitalité. Ce mouvement est d'ailleurs de nature selon nous à esquiver la critique du tournant ethnographique en art qu'avait remarquablement menée Hal Foster dans son « Portrait de l'artiste en ethnographe »[18], car, comme l'avait déjà souligné le commissaire d'art Okwui Enwezor, cette critique « ne rend pas compte de manière satisfaisante des pratiques distinctes de dissidence mises en œuvre par des artistes postcoloniaux travaillant à partir des sociétés colonisées, ni du rôle des arts visuels aujourd'hui, au-delà des espaces attendus de l'art contemporain de la métropole, dans l'effort continu de réécriture de la succession de réactions en chaîne générées par le contact.[19] » Pour commencer d'illustrer cela, prenons le cas de deux artistes récemment nommées pour le prix Marcel Duchamp 2018, Thu-Van Tran et Marie Voignier.

Née au Vietnam, Thu-Van Tran pratique des traductions plastiques de la mémoire coloniale. L'installation *The perfection of the Stain*, littéralement « la perfection de la souillure » (2017, **fig. 190**) se compose de murs blancs imprimés avec une mixture de caoutchouc et de pigments chimiques, de photogrammes (*Au coucher, au lever*), de moulages en caoutchouc (*Red Rubber*) et d'un film 16 mm dédoublé consacré à la récolte du caoutchouc au Vietnam (*Des Gestes Démesurément Contraints. De Récolte à Révolte*, **fig. 191**). Les subtils photogrammes de plantes tropicales, dont les feuilles de l'hévéa, rappellent les *Cosmogonies* d'Yves Klein (1960), récemment ré-exposées à Nice.[20]

17. Pour une analyse de *The Land*, voir Janet Kraynak, « The Land and the Economics of Sustainability », *in* Emily Eliza Scott et Kirsten Swenson [éd.], *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, University of California Press, Oakland, 2015, p. 203-217

18. Cf. *supra*, chapitre 1.1.

19. Okwui Enwezor [éd.], *Intense proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, Centre national des arts plastiques, Paris, 2012, p. 27.

20. Cf. Hélène Guénin [éd.], *Cosmogonies. Au gré des éléments*, Mamac, Nice, 2018.

Le travail de Thu-Van Tran procède d'une enquête sur les plantations de Michelin au Vietnam. Sur le même modèle que Fordlandia au Brésil[21] mais avec une plus grande longévité, Michelin a exploité des plantations de caoutchouc naturel jusqu'à la décolonisation, ne quittant le Vietnam qu'à la chute de Saigon en 1975. Vécues comme « un enfer sur terre » mais instituées comme un modèle de vertu par la France (un dispensaire avait été bâti pour lutter contre le paludisme), les plantations ont connu plusieurs révoltes de coolies dans les années 1930, les fauteurs de troubles étant enfermés par l'administration coloniale au bagne de Poulo Condor. Michelin garde jalousement ses archives coloniales et les historiens n'y ont que très rarement accès.[22] Dans le film conçu en partie à partir d'images d'archives, les mains qui scarifient les arbres au régime du travail forcé deviennent progressivement autonomes en langage et sculptent de nouvelles mains ouvertes en offrandes… Une matérialisation de l'autonomie dont il subsiste des traces mémorielles dans la matière, ainsi dans ces sculptures en caoutchouc, arbres couverts de cicatrices posés à l'horizontale sur leurs caisses de transport. « Pour moi, la perfection n'existe pas, c'est une quête, une idée. En revanche, la *contamination* est bien réelle, c'est une sorte de souillure. La couleur blanche quand elle est teintée, souillée d'une toute petite goûte de noir, suffisamment, devient impure à nos yeux. (…) Cette couleur blanche serait celle qui ne tolèrerait aucune autre couleur ? Tout simplement parce qu'elle n'est pas une couleur, elle n'est pas réelle ! Cette idée reflèterait notre fantasme de perfection, de pureté. J'utilise des encres ou alors ici un caoutchouc impur imbibé d'un matériau chimique parce que ces matériaux tachent. Ils sont signifiants car en accord avec eux-mêmes, puissants et indélébiles. Ils sont assassins pour la matière mais pour nos mémoires également, à l'image d'une opération d'épandage qui en un largage, en l'espace d'une chute, d'un impact, aura pulvérisé des millions d'arbres centenaires et mystiques.[23] »

C'est à la rencontre du caoutchouc que part aussi Marie Voignier pour son dernier film à dimension ethnographique, *Tinselwood* (2017), cette fois-ci au Cameroun, dans une forêt marquée par l'histoire coloniale (allemande à la fin du XIX^e^ siècle, puis française après 1918) mais dont ne subsiste que des traces éparpillées, de vieux cimetières qu'il faut dégager à la machette, et dont les spectres sont invités dans des sorcelleries bricolées. Dans le livre d'artiste *La piste rouge*, Marie Voignier collige des témoignages qui

21. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Earth Stalked by Man », *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 34, n°1, 2016, p. 8 sq.

22. Cf. Éric Panthou et Tu Binh Tran, *Les plantations Michelin au Viêt Nam. Le particularisme des plantations Michelin*, La Galipote, Vertaizon, 2013.

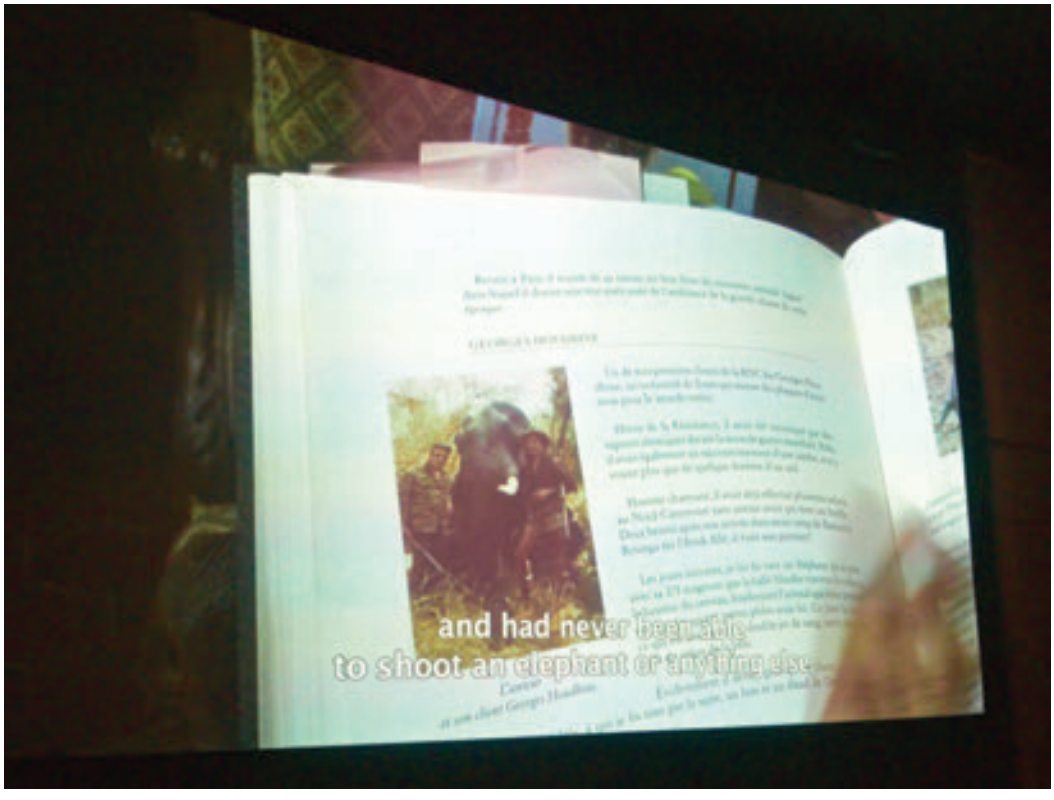
23. Thu-Van Tran *in* « The perfection of a Stain », un portrait vidéo de Pierre Limpens, 2016 [nous soulignons].

font écho à son film en forme d'énigme sédimentée.[24] La question initiale est simple « que faisaient les Français ici ? » Les récits permettent quelques éléments de réponse éclairant une histoire lacunaire, notamment sur le travail forcé pour des travaux d'infrastructure (la « piste rouge ») permettant d'accéder plus facilement à l'exploitation des ressources naturelles, sur la fermeture des écoles pour enrôler de la main-d'œuvre dans les plantations de caoutchouc, sur la destruction des villages Baka, seule ethnie experte de la vie au cœur de la forêt, sur la « colonisation de progrès » qui est discutée à l'Assemblée nationale (1952) autour de l'écriture d'un *Code du travail des territoires d'outre-mer*… Marie Voignier a l'art de trouver des interlocuteurs hors du commun comme un cryptozoologue à la recherche d'un animal préhistorique hybride imaginaire (*L'hypothèse du Mokélé-Mbembé*, 2011), ou bien ce sorcier planteur de cacao qui enseigne comment construire un « avion mystique » qui permet de voyager la nuit en Europe (*La piste rouge*, 2017). Pour *Les Immobiles* (2013, **fig. 192**), Marie Voignier se contente de filmer en plan fixe une main qui tourne les pages d'un livre. L'auteur commente les différentes photographies qui retracent des safaris qu'il a organisés dans les années 1970-1980. Le dispositif est limpide mais très frappant, tant le ton badin de l'homme tranche avec la violence de ces images de trophées gisant au sol, un monceau de cadavres au bénéfice d'industriels et d'aristocrates dont le chasseur confirme page après page la vacuité existentielle. Ces quinze minutes de parole décomplexée suffisent à comprendre pourquoi Marie Voignier répugne à fixer l'histoire coloniale. « Je n'utilise pas souvent le terme "postcolonial" pour parler de mon travail. Ce terme fonctionne comme un raccourci, avec tout ce que cela a de pratique, d'efficace et d'insuffisant.[25] »

L'artiste congolais Sammy Baloji a réalisé plusieurs reportages sur la culture du Katanga, sur des sites abandonnés de l'Union minière du Haut-Katanga (*Mémoire*, 2006) et sur l'héritage architectural de l'époque coloniale en République démocratique du Congo. Il recourt fréquemment aux archives photographiques coloniales, alliance du naturalisme, du sanitaire et de l'urbanisme colonial. À l'invitation de Vincent Meessen pour son exposition *Personne et les autres* (Pavillon de la Belgique, 56e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015), Sammy Baloji a présenté une œuvre issue d'une enquête sur la lutte contre le fléau infectieux des moustiques et des mouches dans les années 1920. Une photographie d'époque montre deux hommes noirs accroupis devant un panier en osier rempli d'un petit monticule de couleur noire. Seule la légende au dos, écrite à la main et datée de 1927, permet d'éclairer la scène : « chaque travailleur à la distribution quotidienne de la ration doit apporter 50 mouches ». *Essay on urban*

24. Cf. Marie Voignier, *La piste rouge. Colonisation, travail forcé et sorcellerie dans le Sud-Est camerounais*, B42, Paris, 2017.

25. Flora Moricet, « Entretien avec Marie Voignier », *Mouvement*, 2017, en ligne : www.mouvement.net/teteatete/entretiens/marie-voignier



192 • Marie Voignier, *Les Immobiles*, 2013 [57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

planning (2013, **fig. 193**) est surtout une composition en grille de douze photographies. Six vues aériennes de Lubumbashi y montrent les traces dans la structure urbaine du « cordon sanitaire », une zone de séparation, imposée par l'administration coloniale, entre la ville des noirs et celle des blancs. Six autres photographies présentent des collections de mouches et de moustiques appartenant au Musée National de Lubumbashi. Il s'avère que la largeur du « cordon sanitaire » avait été définie par le rayon de vol maximal des moustiques porteurs du paludisme… En grande proximité avec ce travail, Mathieu Kleyebe Abonnenc a proposé lors de sa participation à la 8e biennale de Berlin une installation autour de la mouche tsé-tsé et du découpage de l'Afrique centrale par les médecins pasteuriens en vingt-huit secteurs de prophylaxie (*Secteur IXB de la prophylaxie de la maladie du sommeil*, 2014) : photographies d'inventaires, larves en bouteilles posées sur une table, dessins entomologistes, instructions de collecte d'objets ethnographiques de l'époque de la Mission Dakar-Djibouti…[26]

26. Cf. Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou [éd.], *Le chercheur et ses doubles*, B42, Paris, 2015, p. 28 sq.

193 • Sammy Baloji, *Essay on urban planning*, 2013, détail [exposition *Personne et les autres*, pavillon de la Belgique, 56e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2015].

L'installation vidéo de l'artiste māori Lisa Reihana, *In Pursuit of Venus [infected]*, créée en 2015, a été substantiellement modifiée et augmentée en 2017 pour le pavillon de la Nouvelle Zélande lors de la 57e Biennale d'art contemporain de Venise. Rebaptisée pour l'occasion *Les Émissaires* (*Emissaries*, **fig. 194-197**), l'œuvre prend comme appui esthétique un papier-peint français de 1804 intitulé « Les sauvages de la mer Pacifique », réalisé par Joseph Dufour et Jean-Gabriel Charvet, et qu'on pourrait interpréter comme un pendant pictural au *Supplément au Voyage de Bougainville* de Denis Diderot (vers 1773) : « Placez-vous là ; soyez témoin, par pensée, de ce spectacle d'hospitalité ; et dites-moi comment vous trouvez l'espèce humaine. » Lisa Reihana conserve les stéréotypes occidentaux de ce moment du « premier contact » des expéditions de Bougainville, de La Pérouse et du capitaine Cook avec les populations des atolls du Pacifique et de la Nouvelle Zélande. Le long de l'écran continu en résolution 16K (23,5 m par 3,3 m), le panorama défile lentement et rejoue en boucle, avec de nouvelles variations, durant soixante-quatre minutes de la droite sur la gauche. Ce diorama déploie aussi le paysage fabuleux du papier-peint dans lequel se déroulent des scènes d'action qui mettent en présence les Māori et l'équipage anglais. Il y a des danses, de la parade amoureuse, des cérémonies et rituels, des scènes de pêche, du troc, de l'art traditionnel du combat et

194-197 • Lisa Reihana, *Emissaries*, 2017 [pavillon de la Nouvelle Zélande, 57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, 2017].

puis sensiblement, des nuances surgissent, plus sombres : railleries et soulographie de marins, viol, châtiments, application de la loi martiale, spoliation d'objets sacrés… La bande son est notamment ponctuée par le tic-tac de l'horloge du capitaine Cook, toujours conservée à la Royal Society de Londres. Le paysage utopique tahitien couronné par la philosophie des Lumières et sa théorie du bon sauvage se désagrège peu à peu et se retourne en critique du colonialisme. Le papier-peint vidéo de Lisa Reihana se termine avec l'illustration de la mort tragique du capitaine Cook dans la baie hawaïenne de Kealakekua, en 1779. Cette succession de saynètes est un prélude au changement de fond qui suit avec l'achèvement de la « pangée coloniale » qui avait débuté en 1492. Comme l'écrit l'historien de l'environnement Alfred Crosby, « Cook est venu comme un visiteur d'une autre planète, il a brisé l'isolement Māori pour toujours, il est resté plusieurs mois et a laissé derrière lui des idées et des organismes qui ont initié la transformation de la Nouvelle-Zélande en une Néo-Europe.[27] »

27. Alfred W. Crosby [2004], *op. cit.*, p. 228 [nous traduisons].

Plus qu'un jeu époustouflant de maîtrise technique sur la « panoramania » occidentale[28], cette œuvre décolonise depuis l'univers Māori contemporain la représentation exotique de l'Arcadie. Parmi les ruptures qu'introduit Reihana dans le récit colonial, il y a notamment le fait que Cook devienne transgenre, interprété dans la fresque par un personnage féminin puis un personnage masculin. Pourquoi ce titre, À la poursuite de Vénus ? Parce que la raison du premier voyage de Cook (1769) était d'observer le transit de la planète Vénus afin de mesurer précisément la distance de la Terre au Soleil.[29] Lorsque Cook débarque à Tahiti, il y construit un petit observatoire astronomique à un endroit depuis dénommé la Pointe de Vénus. C'est donc l'image de la science occidentale désintéressée à la recherche d'un bien commun de l'humanité qui est ici progressivement « infectée ». Mais l'on ne peut bien sûr s'empêcher de penser au thème des deux Vénus initié par le *Banquet* de Platon (180c) et glosé à la Renaissance[30] : la Vénus infectée est la *Venus vulgaris* (naturelle) et c'est à travers elle le corps de la femme indigène soumis au regard contaminant de l'homme occidental *inventeur* de territoires, producteur d'une invasion toponymique, d'un recouvrement du lieu par les noms, lesquels répondent à une grille de lecture intelligible pour les occidentaux contemporains, pas pour les indigènes.[31] « De même que dans la peinture de la Renaissance, Vénus dévoilée remplace la Mère des hommes, mystère de Marie ou d'Ève, et qu'en elle enfin la vérité toute nue est ce que l'œil *se permet de voir*, de même les Indiennes figurent le secret qu'un savoir transgresse et désensorcelle. Comme le corps nu de l'Indienne, le corps du monde devient une surface offerte aux inquisitions de la curiosité.[32] » Autre figure scientifique convoquée par l'œuvre de Reihana, le botaniste Joseph Banks (qui introduisit en Europe l'eucalyptus et le mimosa et fut le premier à ramener des spécimens de Kangourous) apparaît ici sous un jour méprisable, terrorisant les villageois. À son retour d'expédition à Londres, Banks est devenu président de la Royal Society, où il tourna le dos à la philosophie mathématique de Newton et contribua à faire de la Grande Bretagne une place centrale de l'étude agronomique et de l'exploitation économique de la flore mondiale.

28. Cf. Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller [éd.], *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*, Flammarion, Paris, 2015.

29. Cf. Lisa Reihana, Rhana Devenport et Alastair Carruthers [éd.], *Lisa Reihana: Emissaries*, Auckland Art Gallery, Auckland, 2017, p. 24.

30. Cf. *supra*, notre *Ouverture*.

31. Cf. Bertrand Westphal, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2011, p. 202-203 : « L'ouverture sur l'espace devait préluder à une couverture du lieu. Et cette couverture devait elle-même amorcer l'entreprise coloniale. »

32. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires » Paris, 1975, p. 245.

Ce qui fait l'objet d'une infection enfin, c'est la mémoire et la représentation de soi de l'ancien colonisé qui est hanté par les fantômes de la projection occidentale qu'est l'Arcadie sauvage. Comme l'écrit Nikos Papastergiadis dans le catalogue d'exposition, « l'Arcadie, vue depuis le Sud, est une invite à la double conscience de soi. Nous voyons l'appareil stéréotypé à travers lequel nous sommes vus, et nous voyons aussi notre personne telle que nous voudrions qu'elle soit vue dans toutes nos rencontres. Nous voyons de même la mise en scène historique qui est projetée sur le paysage, et les lignes de faille où l'image et la réalité se heurtent et saignent. C'est cette double conscience de soi qui est aussi une grâce métissée, c'est le sort qui nous permet de "croire à nouveau en ce que nous savons ne pas exister" (Ian Wedde). Cela inaugure l'opportunité de répéter un motif de croyance que nous savons être à la fois un faux souvenir et un commencement fructueux pour l'imagination.[33] »

5.1.4 Soulèvements

« Si les actuels contacts culturels sont vertigineusement "immédiats", une autre énorme plage temporelle se présente pourtant devant nous : c'est ce qu'il faudra pour équilibrer les situations particulières, désamorcer les oppressions, assembler les poétiques. Ce temps à venir paraît aussi infini que les espaces galactiques. En attendant, la violence contemporaine est une des logiques – organiques – de la turbulence du chaos-monde. Elle est ce qui s'oppose d'instinct à toute pensée qui prétendrait monolithiser ce chaos, le "comprendre" pour le diriger. Les écarts sont nécessaires à la Relation, et ils en sont tributaires.[34] »

Vieques est une île située à quelques kilomètres au sud de l'île principale de Porto Rico. Durant plus de soixante ans, l'armée américaine en a fait un camp d'entrainement et d'essai de missiles et autres armements. L'US Navy a déplacé la plupart des résidents et annihilé leur habitat. À Vieques, les pluies toxiques comprenaient du napalm, de l'agent orange, de l'uranium appauvri et sans doute des germes d'armement bactériologique. Les pêcheurs trouvaient parfois dans leurs filets d'étranges monstres marins. La fin du contrat de réquisition de l'île a été annoncée en 2003, ce qui a entraîné un boom de la spéculation de l'immobilier touristique sur les plages contaminées au plomb… Mais avant cela, le mouvement de désobéissance civile a toujours été vif au sein de la population portoricaine. Le 6 février 1978, par exemple, des pêcheurs parviennent à saboter des manœuvres navales avec leurs petits bateaux de pêche. Il y eut souvent des moments

33. Nikos Papastergiadis, « Arcadia and the imagined memories », *in* Lisa Reihana *et al.*, op. cit., p. 37 [nous traduisons].

34. Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990, p. 171.

d'escalade de la tension qui remplirent les geôles militaires américaines. Pour ajouter à ces protestations et désigner les blessures secrètes de leur territoire, les artistes portoricains Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla ont pris part à leur façon à ce mouvement de désobéissance civile. Leur projet, *Land Mark* (2001-2002), a procédé d'un programme de recherche participatif et de discussions pour mettre en scène une hypothétique table ronde de négociations entre l'US Navy et les résidents autour des futurs possibles de la démilitarisation et du retour à une vie normale. Symboliquement, Guillermo Calzadilla a fait le tour de l'île en retournant une table de bois et en l'équipant d'un moteur hors-bord. L'exploitation des plages en condominiums touristiques est-elle l'unique issue ? « Un pas a laissé comme empreinte une carte de Vieques sans la démarcation du camp militaire. Un autre décrit ce qui semble être un plan pour de nouveaux logements sur l'île. L'un propose un manifeste sur les droits territoriaux écrit en petits caractères ; un autre se contente de proclamer "Ni una bomba mas".[35] » Ces empreintes de pas dans le sable de la plage militaire ont été conçues avec les habitants souhaitant imprimer un message personnel de résistance, de refus ou bien de renouveau territorial. Dans la technosphère américaine, ces empreintes photographiées en plan rapproché font bien sûr immédiatement écho à celles laissées par l'astronaute Neil Armstrong dans la poussière de la Mer de la Tranquillité. L'artiste japonaise Sputniko! reprend à son tour ostensiblement ce thème de l'empreinte mais pour évoquer la domination de genre (*The Moonwalk Machine - Selena's step*, 2013, **fig. 198**).

Ces empreintes de pas jouent la chorégraphie d'un « monde dans lequel entrent plusieurs mondes »[36], à l'heure de l'Anthropocène qui, selon l'expression d'Anna Tsing, est un monde « moins qu'un et plus que plusieurs.[37] » Car en dépit d'une technosphère qui s'étend au-delà de l'atmosphère terrestre[38], l'homme ne règne pas sur un « vaisseau spatial Terre ».[39] Et cependant, à travers la planète, de nombreuses forces prolifèrent de biologies férales et de chimies incontrôlables autour des patchs d'Holocène, ces Ar-

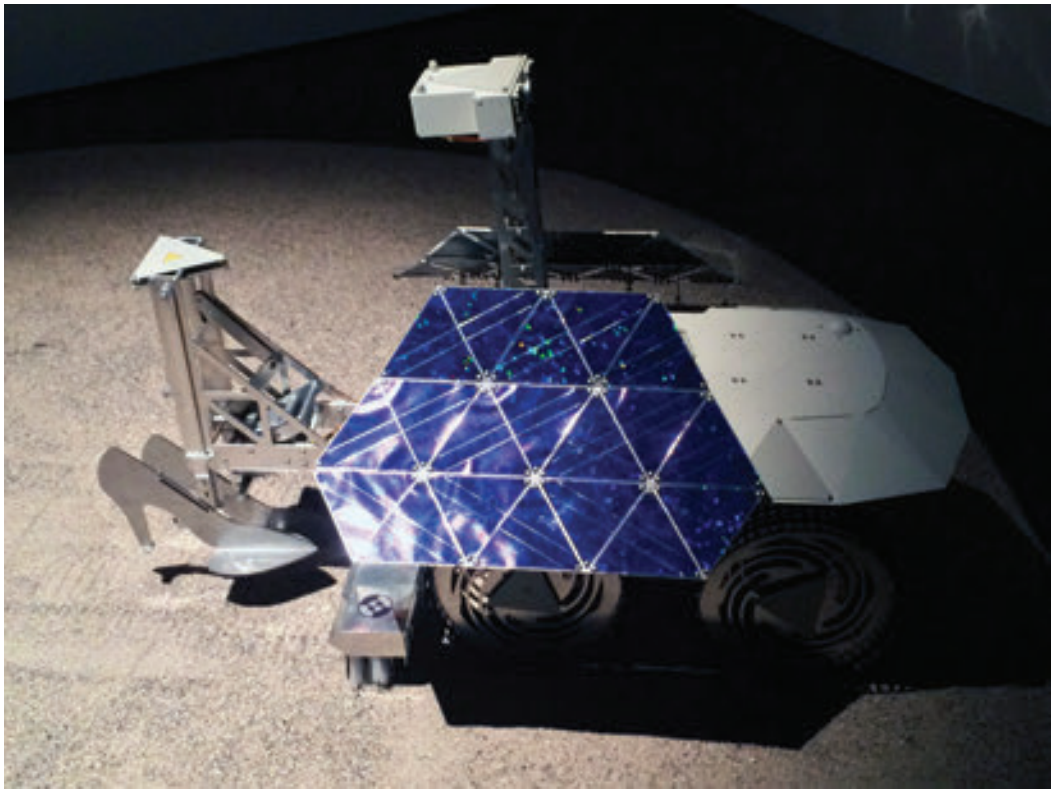
35. Aaron Bobrow-Strain, « On Allora & Calzadilla, *Land Mark* [Foot Prints] [2001-2] », in Emily Eliza Scott et Kirsten Swenson (éd.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, op. cit., p. 128 [nous traduisons].

36. Cf. Allora & Calzadilla, *Land Mark*, Palais de Tokyo, Paris, 2006. « One world in which many worlds fit » est une phrase prononcée par l'Allemand Silke Helfrich lors d'un discours sur les communs au Forum social économique de Porto Alegre, le 28 janvier 2010.

37. Anna Lowenhaupt Tsing, « Earth Stalked by Man », *op. cit.*, p. 14.

38. Cf. Jan Zalasiewicz *et al.*, « Scale and Diversity of the Physical Technosphere. A Geological Perspective », *The Anthropocene Review*, vol. 4, n°1, 2017, p. 9-22.

39. Cf. Richard Buckminster Fuller et Jaime Snyder, *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial « Terre »*, Lars Müller, Baden, 2010.



198 • Sputniko!, le rover de *The Moonwalk Machine*, 2013 [exposition *GLOBALE: New Sensorium*, ZKM de Karlsruhe, 2016].

cadies altérées avec leurs enchevêtrements de vie. Défendre ces patchs, c'est l'objet de nombre de soulèvements, de débordements de la pluralité des mondes sur l'univocité de l'Un impérialiste.

Qu'est-ce que l'empire ? C'était la question liminaire de Pierre Bélanger, architecte commissaire du pavillon du Canada lors de la 15e édition de la Biennale internationale d'architecture de Venise (2016). À l'heure du 150e anniversaire de la création du Canada par la Déclaration de Confédération de la reine Victoria, *EXTRACTION* obligeait les visiteurs des Giardini à s'agenouiller – y compris le premier ministre Justin Trudeau – afin de pouvoir approcher l'œil d'un tout petit lorgnon fiché dans le sol à l'intérieur duquel huit-cents images défilaient en huit-cents secondes : le temps accéléré des huit-cents ans écoulés depuis la *Magna Carta*, la Grande charte établissant les règles de légalité du royaume d'Angleterre, source lointaine de l'*Habeas corpus*. La proposition de Pierre Bélanger consiste ainsi à inscrire dans le temps long la genèse d'un État extractiviste, puisqu'en effet, plus de la moitié des projets miniers actifs dans le monde (environ 20 000) sont exploités, entretenus, financés ou aménagés par des Canadiens ; plus de 75 % des firmes minières sont immatriculées au Canada grâce aux conditions offertes par la bourse de Toronto. Toute l'imbrication matérielle des infrastructures territoriales

199 • Préparation de la restitution de *Make it Work, le Théâtre des négociations,* organisé par Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati [Théâtre des Amandiers, 31 mai 2015].

et technologiques reposant sur des ressources de l'extraction, la monarchie constitutionnelle du Canada fait de Sa Majesté la Reine la représentante, de loin la plus puissante, d'un empire extractiviste qui perpétue l'expansion de la frontière coloniale. « Situé entre les lignes légales de la plus grande monarchie constitutionnelle du monde, son pouvoir repose sur une force simple, subtile mais remarquablement violente sur le plan systémique : la séparation, imposée et appliquée, entre les droits de la surface et les droits souterrains. Bien que cette fracture régalienne soit imaginée comme légale, les répercussions territoriales de cette division simplifiée, lorsqu'elle est vue de côté, non seulement consacre la désincarnation du sol vis-à-vis de ce qui se trouve en dessous, mais enveloppe aussi la partition bureaucratique de l'eau et de la terre – les systèmes pourtant indivisibles des vallées fluviales, des fondrières, des aquifères, des estuaires, des atmosphères… Si le territoire de l'État est sa technologie suprême, alors la matière minérale souterraine ne porte pas seulement un message politique de démembrement, c'est le médium colonial en personne et l'ensemble de l'infrastructure impériale qu'elle contribue à bâtir et à étayer.[40] » Seul un soulèvement décolonial peut abroger la logique partitive de l'empire et inverser la progression de la Frontière.[41] Car, comme l'écrit Anna Tsing, « la plupart des descriptions des frontières des ressources (*resource frontiers*) tiennent pour acquise l'existence de ressources ; elles étiquettent et décomptent les ressources et nous

disent à qui appartient quoi. Le paysage lui-même semble inerte : prêt à être démembré et emballé pour l'export.[42] » La reviviscence du paysage implique que les frontières de l'empire soient débordées.

Forest Law (2014) d'Ursula Biemann et Paulo Tavares est une installation vidéo régulièrement exposée dans des formats variables. Tournées en Amazonie, les images s'intéressent au surgissement de la question d'un droit de la forêt au travers de la lutte des peuples indigènes contre l'extractivisme, notamment dans la province de Sarayaku en Équateur. Le point de vue des indigènes sur « la selva viviente » entre dans les tribunaux classiques à la faveur des différents procès menés autour de la progression des industries minières. Le film, écrit aussi en hommage à l'idée de « contrat naturel » développée par Michel Serres[43], pose la question d'une jurisprudence qui serait adossée à la cosmopolitique indigène. L'Équateur a introduit dans sa réforme constitutionnelle de 2008 un « droit de la nature » (article 71) : « La nature, ou Pacha Mama, là où la vie se réalise et se reproduit, a droit au respect de son existence, de même qu'au maintien et à la régénération de ses cycles vitaux, structures, fonctions et processus évolutifs. » En 2010, la Bolivie a proclamé à son tour la loi des « droits de la Madre Tierra » (Ley n°071). Ces avancées juridiques consacrent la Nature comme personne collective d'intérêt général et semblent inspirées par l'animisme amazonien, bien que les juristes aient démontré que les « fictions » du droit moderne occidental jouent exactement le même rôle et rendent envisageable l'idée d'une personnalité juridique de la nature. La juriste Sarah Vanuxem soutient par exemple que le fait de retrancher les choses de la nature du rang des objets librement manipulables n'est pas incompatible avec les cadres de la pensée juridique moderne, loin s'en faut, et ne se traduit pas qui plus est par davantage de protection écologique :

« Il se pourrait aussi que cette personnification au sens d'une représentation de la Nature ne puisse jamais avoir qu'une incidence limitée. Il se pourrait, en effet, que le doublement des choses de la nature par des personnes habilitées à parler et agir en leur nom, produise le même résultat que l'attribution aux communautés d'habitants d'une personnalité morale, c'est-à-dire les coiffe d'un nouveau masque qui bientôt les dissimulera et, chemin faisant, conduira au déni de leurs droits. Car les choses de la nature ne sauraient

40. Pierre Bélanger [éd.], *Extraction Empire. Undermining the Systems, States, and Scales of Canada's Global Resource Empire, 2017-1217*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 24 [nous traduisons].

41. Sur ce thème de la Frontière, essentiel à la compréhension des industries extractives, voir aussi *supra*, chapitre 3.3.

42. Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 29 [nous traduisons].

43. Cf. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris, 1990.

jamais être instituées en sujets de disposition, mais seulement en sujets de jouissance ou, pour reprendre les termes hobbesiens, en personnes fictives. Vouées à demeurer citoyennes non actives, mais seulement passives, ce sont des entités au nom desquelles d'autres peuvent s'exprimer, mais avec lesquelles on pourrait, par avance, se refuser à communiquer.[44] »

Bien qu'il relaye l'espoir porté par les innovations juridiques de l'Équateur et de la Bolivie, le travail d'Ursula Biemann et Paulo Tavares est parfaitement conscient de cette ambiguïté puisqu'il ne s'attache pas tant à dévoiler les conséquences sociales et géopolitiques de l'impérialisme extractiviste qu'à prendre appui sur les matières, les fluides, les processus physiques de « l'environnement » comme occupant le devant de la scène en tant que puissances de débordement des catégories naturalistes. « Dans ce renversement majeur de représentation, que l'on peut voir à l'œuvre dans les domaines plus larges du discours philosophique contemporain et de la pratique esthétique, une question particulièrement impérieuse a surgi : comment reconfigurer la relation entre l'artiste-auteur et le monde non-humain ? Dans le cinéma, il s'agit en grande partie d'une enquête sur notre implication directe dans la création de ce monde au travers des pratiques visuelles. En ce sens, j'aimerais considérer mes vidéos comme géomorphiques. Elles forment un monde dans lequel la relation homme-Terre est fragile, compliquée, poétique et intensément physique.[45] »

Dans *Forest Law*, comme dans *Deep Weather* (2013), des fils narratifs se présentent, des raccordements entre des temporalités et des entités multiples. Ils se déploient à mesure que des entretiens se déroulent dans la forêt : avec des juristes et des activistes qui conçoivent un nouveau cadre de reconnaissance légale pour les non-humains, avec un botaniste qui craint que son activité de défrichage de nouvelles espèces inconnues contribue à leur extinction progressive, avec un shaman ayant une prodigieuse connaissance de la pharmacopée de la forêt, avec l'anthropologue Eduardo Kohn qui dans son livre *Comment pensent les forêts* [46] propose d'étendre l'habileté de production sémiotique à tous les êtres animés.Aussi, l'écologie de la « loi de la forêt » repose sur cet entrelacement du juridique, du scientifique, du cosmologique et du sémiotique. Ce sont ces interrelations qui, ensemble, selon l'intuition d'Édouard Glissant, opposent la « turbulence du chaos-monde » au schème d'exploitation minière ou pétrolière et révèlent le conflit de juridiction d'un territoire disputé. Ce qu'il advient dans la forêt ne peut être compris qu'à partir des lois de la forêt, depuis ce paysage complexe à la matérialité située qui conteste l'interchangeabilité des ressources-marchan-

44. Sarah Vanuxem, *La propriété de la terre*, Wildproject, coll. « Le monde qui vient », Marseille, 2018, p. 92-93.

45. Ursula Biemann, « Geomorphic Video », *in* Jens Andermann, Lisa Blackmore, et Dayron Carrillo Morell [éd.], *Natura. Environmental Æsthetics after Landscape*, Diaphanes, coll. « Think Art », Zurich, 2018, p. 31 [nous traduisons].

46. Cf. Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduit par Grégory Delaplace, Zones sensibles, Bruxelles, 2017.

200 • Colère rouge », manifestation contre les déversements de l'usine de Gardanne dans les calanques [Marseille, 30 janvier 2016].

dises dans le marché global. « Ce qui passe à présent au premier plan de notre attention artistique et intellectuelle, ce sont les préoccupations les plus matérielles. Par exemple, la boue toxique, qui s'est répandue après le forage de Texaco et qui maintient sa présence discordante dans la forêt équatoriale trente ans plus tard, fait l'objet d'un examen médico-légal minutieux dans *Forest Law*. Le paysage, la nature et la matière eux-mêmes ne sont plus la toile de fond passive de l'histoire de l'humanité, mais deviennent l'objet de considérations esthétiques. Ici, l'acte de l'échantillonnage du sol est effectué comme une performance muette de manipulation des fioles, des pelles et des pipettes géantes des écochimistes. L'activiste incarne aussi une posture scientifique, non pas en quête de données cette fois-ci, pas dans une posture utilitaire, mais en faisant advenir une matière expressive et dérangeante, intensifiant la provocation politique de cette boue bitumineuse égarée. La preuve exhumée nous entretient de l'agonie des mondes vivants avec lesquels la loi n'a pas de relation et d'une matérialité active avec laquelle nous voulons nous reconnecter.[47] »

47. Ursula Biemann, « Geomorphic Video », *op. cit.*, p. 46 [nous traduisons].

De nombreuses enquêtes artistiques documentent le carcinome de la « zone extractive »[48] à travers le monde. Mabe Bethônico s'intéresse depuis 2008 aux archives de l'exploitation minière dans le Minas Gerais et à la captation de la mémoire ouvrière par de grands groupes miniers finançant des musées consacrés à leur activité, tel que le « Musée des mines et des métaux » à Belo Horizonte (*Museum of Public Concerns*). Ed Kashi photographie les raffineries clandestines et les pollutions dues à l'industrie pétrolière dans le delta du Niger (*Curse of the Black Gold*, 2008[49]). Nabil Ahmed enquête depuis 2013 en Papouasie et produit au travers d'un collectif des « contre-cartographies » remarquablement précises des exploitations minières, des écocides et des opérations de purification ethnique menées par l'armée indonésienne depuis les années 1970 (*Inter-Pacific Ring Tribunal-INTERPRT*).[50] Sutthirat Supaparinya montre en Thaïlande comment un barrage hydroélectrique et une mine de charbon sont installés à proximité d'une faille tellurique active et provoquent des micro-tremblements de terre d'origine anthropique (*When Need Moves the Earth*, 2013). Lise Autogena et Joshua Portway consacrent un film documentaire au conflit qui oppose, au sud du Groenland, une petite population autochtone de Narsaq, anciennement colonisée par les Danois, à un projet d'exploitation minière d'uranium et de terres rares conduit par des firmes australiennes et chinoises (*Kuannersuit ; Kvanefjeld*, 2016). Bodil Furu relate les effets délétères d'une mine de cuivre en République démocratique du Congo, la négociation des compromis et les contradictions insurmontables, pour la définition du sol, entre Code minier et Code forestier (*Mangeurs de Cuivre*, 2016).

Accordons simplement davantage d'attention à *Be Dammed* (2013), un projet toujours en cours de l'artiste Carolina Caycedo autour de la construction de barrages hydroélectriques dans le bassin amazonien (une centaine de projets sont en cours), notamment le barrage El Quimbo programmé en Colombie par la société espagnole Endesa, à la confluence du Río Páez et du Río Magdalena. Travaillant sur l'héritage colonial et sur les résistances écologiques, Caycedo documente la dialectique vivante de colonisation/décolonisation de la rivière en opposant aux grands projets une prolifération d'interventions plastiques. Tous les types de médias sont en effet convoqués dans cette œuvre paysage, de l'imagerie satellite aux moulages de poteries mayas, des « géochorégraphies » participatives à l'essai filmique… La vidéo *Yuma: Land of Friend* (2014) est construite sur

48. Cf. Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Duke University Press, coll. « Dissident acts », Durham, 2017.

49. Cf. Ed Kashi et Michael Watts, *Curse of the Black Gold. 50 Years of Oil in the Niger Delta*, PowerHouse Books, Brooklyn, 2010.

50. Cf. T. J. Demos, « West Papua Conflict: From Genocide to Ecocide. An Interview with Nabil Ahmed », *The Center for Creative Ecologies*, 2018, en ligne : https://creativeecologies.ucsc.edu/west-papua-conflict-from-genocide-to-ecocide/

un ensemble d'entretiens avec les indigènes vivant le long du Río Magdalena qui sont déplacés par le projet de barrage, ce dernier déforestant pas moins de cinq-mille hectares. « C'est aussi le fil d'or, murmure la voix-off, un lieu sacré où les ancêtres et les esprits habitent. Le détroit de Yuma est particulièrement magique. Nous avons tous nos propres rituels quotidiens, nos propres déesses et nos propres dieux. Ils sont parmi nous.[51] » Elle-même métisse originaire de cette région, Carolina Caycedo travaille conjointement avec des associations qui mènent des campagnes contre l'extractivisme et les gros projets hydroélectriques, cherchant des modes d'amplification de la mobilisation au travers de happenings ou de diffusions d'une archive visuelle sur les dégâts écologiques d'une énergie prétendument « propre ». D'un autre côté, les photogrammes « portraits d'eau » (2016) sur de longues laies dépliées sont des Rorschach sensuels et féminins des rivières dont la cosmogonie est rappelée au travers de pièces de théâtre ou dans des albums accordéons illustrés d'une grande sérénité (*Watu*, 2016). Le corps supplicié de la rivière (*Dammed Landscapes*, 2013) trouve toujours dans cette œuvre l'énergie de contourner l'appareil techno-administratif. Ainsi, les géochorégraphies rappellent les *Planetary Dances* d'Anna Halprin avec cette idée d'une incorporation, notamment par les femmes, de la puissance de connectivité de la rivière. « Ces itérations performatives [des géochorégraphies] sont essentielles à la production d'espaces de signification commune qui affirment l'expression d'une perte territoriale, et pour la recherche de formes communautaires qui atténuent la mélancolie de l'écocide ou la tristesse de vivre la mort de la rivière. Ce travail anti-barrage intersectionnel et collaboratif trouve ses ressources dans la production d'un art incarné qui s'interpose dans la vision normalisée de la zone extractive.[52] » Alors que la mortification et le sentiment d'impuissance nous abat à la vue de l'écrasante machinerie moderne, Carolina Caycedo semble montrer une voie par laquelle le micro local compte, en définitive… « Les peuples indigènes offrent des possibilités pour une vie après l'empire, possibilités qui n'effacent pas les crimes du colonialisme ni n'exigent que les peuples colonisés s'effacent pour être intégrés comme individus.[53] »

51. Carolina Caycedo, *Yuma: Land of Friend*, 2014 [nous traduisons].

52. Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, op. cit., p. 107-108 [nous traduisons].

53. Roxanne Dunbar-Ortiz, *Contre-histoire des États-Unis*, op. cit., p. 318.

5.2 LE VERSANT DES ANIMÉS

5.2.1 Deuil et Anthropocène

C'est le silence des animés qui nous cerne. Tout débute avec cette altération dans la clairière de nos ambiances de vie. La dysphonie étend son empire dans nombre d'habitats autrefois considérés comme naturels et proliférant de lignes de vie. De même que Charles David Keeling a fidèlement tenu la mesure du CO_2 atmosphérique à l'observatoire du volcan de Mauna Loa, Bernie Krause enregistre inlassablement depuis 1968 des biomes acoustiques, ayant collecté plus de deux-mille « paysages sonores », aussi bien marins que terrestres. Ses récits tiennent la chronique de la disparition de la ritournelle animale. Ainsi, lorsqu'il rapporte l'évolution du paysage sonore de Lincoln Meadow, une forêt de la Sierra Nevada au nord-est de San Francisco :

« J'enregistrais là depuis des années lorsqu'en 1988, une société forestière tenta de convaincre les résidents du coin que "l'exploitation forestière sélective" – soit l'abattage de quelques arbres sur un site, plutôt qu'une coupe claire n'aurait aucun impact environnemental. Suivant mon intuition, et avec l'autorisation d'enregistrer avant et après les opérations, je captai des échantillons représentatifs du paysage sonore avant le début de l'abattage. On entend et on voit clairement (en examinant un spectrogramme, qui est une visualisation des fréquences présentes) le ruisseau qui parcourt le pré et de nombreuses signatures d'oiseaux variés. Un an plus tard, après le passage de la société forestière, je revins sur le site et, utilisant les mêmes protocoles, captai de nouveaux échantillons. À l'écoute, on s'aperçoit que le bruit du ruisseau reste le même, mais que la riche biophonie, présente depuis si longtemps, s'est quasiment tue. Au cours des vingt-cinq dernières années, je suis retourné sur ce site à quinze reprises, mais la densité et la diversité biophoniques ne sont pas encore totalement revenues. À l'œil humain ou à travers l'objectif d'une caméra, le paysage paraît inchangé et semble corroborer l'affirmation de la société forestière, qui se déclarait respectueuse de l'environnement. Mais le paysage sonore nous raconte une tout autre histoire.[1] »

Lorsqu'on entre dans l'exposition de la Fondation Cartier, *Le grand orchestre des animaux* (2016), une symphonie nous accueille avec les sons mêlés mais distincts des oiseaux, des félins, des criquets.[2] Le dessin panoramique (18 mètres) à la poudre explosive réalisé par Cai Guo-Qiang (*White Tone*, 2016) représente un point d'eau où s'abreuvent les animaux, proies et prédateurs ensemble. « Comme dans un conte de fées, la scène illustrée constitue une vision belle et émouvante mais elle cache une facette bien plus obscure. Le point d'eau est calme et silencieux : c'est un vortex, un vide blanc qui aspire tout ce qui l'entoure et donne naissance à un néant silencieux, une image de laquelle tout bruit a disparu ou

1. Bernie Krause, *Chansons animales et cacophonie humaine. Manisfeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, traduit par Amanda Prat-Giral, Actes sud, Arles, 2016, p. 24-26.

2. Écouter en ligne : www.legrandorchestredesanimaux.com

s'apprête à disparaître, ce qui n'est pas sans lien avec la disparition des sons de la nature archivés par Bernie Krause.[3] » Les sonogrammes colorés en trois dimensions des installations immersives de Bernie Krause oscillent en effet autour de nous et reflètent sur les murs et le sol – pixels s'effaçant dans le diagramme – l'altération des paysages sonores. Les voix du monde sauvage s'éteignent, et dans l'évidence de cette disparition c'est comme une adresse à nous-même qui n'atteint plus son destinataire.

Les prospections acoustiques de Bernie Krause nous apprennent dans le même temps à nous défier de l'illusion d'une souveraineté perceptive de l'œil : l'oreille est au contraire l'embrayeur majeur du sensible.[4] L'écoute est une pro-tension perceptive, elle est un acte qui précède le voir. « La perception induit en nous la nécessité de répondre, cette réponse est la formulation d'un acte transformant engagé dans son face à face.[5] » Le versant des animés[6] n'est pas le lieu d'une « biodiversité » dont on produit des quantifications statistiques, mais celui d'une « éthologie propositionnelle »[7] qui interpelle notre capacité à dessiner avec les autres vivants un monde commun.

Si l'homme était, comme le soutient Heidegger, « configurateur de monde » (*weltbildend*)[8], l'aboutissement de l'anthropisation ne nous amènerait-il pas à une frontière, une lisière (*lichtung*) de l'existence où ce qui peut rendre le monde à l'homme, lui tendre un miroir de reconnaissance, c'est justement l'animal, la perspective du *soi* animal ? Qu'est-ce qu'un *soi* perspectiviste plutôt que substantialiste, que dit-il du corps ? Celui de l'homme, celui de l'animal, sans que nous devions abolir les frontières entre *nous* et *eux*, mais les « irréduire », comme dit Bruno Latour. « Que se passe-t-il lorsque le classifié devient classificateur ? Que se passe-t-il lorsqu'il ne s'agit plus d'ordonner les espèces dans lesquelles se divise la nature, mais de savoir comment ces espèces elles-mêmes entreprennent cette tâche ?[9] »

3. Cai Guo-Qiang *in* Bernie Krause *et al.* [éd.], *Le grand orchestre des animaux*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2016, p. 244.

4. Ce que confirme Alain Berthoz, professeur au Collège de France où il dirige le laboratoire de physiologie de la perception et de l'action. Cf. Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, coll. « Sciences », Paris, 1997.

5. Daniel Deshays, « Le "paysage sonore", une congélation du vivant ? », *in* Jean Mottet [éd.], *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », Ceyzérieu, 2017, p. 20.

6. Nous nous inspirons du titre de l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », Paris, 2007.

7. Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015, p. 125.

8. Cf. *supra*, chapitre 2.1.

9. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit par Oiara Bonilla, Presses universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS », Paris, 2009, p. 57.

Y a-t-il quelque chose comme une instance animale – un *soi* autre – au-delà de la frange d'hébétude à l'égard de la mondanité (*weltlichkeit*), dont la corporéité ouvre à une expérience du monde ? Dans son ouvrage intitulé *Comment pensent les forêts*, Eduardo Kohn décrit un pidgin trans-espèces fondé sur des signes iconiques, non symboliques.[10] S'appuyant sur Charles Sanders Pierce, Kohn fait sortir la sémiose du domaine saussurien du symbolisme classique. On note dans ce livre l'utilisation récurrente du mot anglais *self* > pluriel *selves* > les *sois* : des êtres qui sont pluriels en vertu de leur capacité d'interpréter des signes. Le puma, le chien, le macaque laineux ont des représentations du monde. Il ne s'agit pas d'unifier ces représentations dans l'unité d'un référent de connaissance, mais au contraire de multiplier les agentivités qui peuplent le monde. La reterrestrialisation passerait en ce sens nécessairement par une décolonisation de la pensée et une provincialisation du langage, qui deviendrait une partie seulement d'une pensée plus vaste que lui, la pensée des forêts, dans le cadre d'un animisme au-delà de l'humain. Dans l'anthropologie d'Eduardo Kohn, l'animisme n'est pas simplement un système de croyance humain, une ontologie ethnographique. L'animisme s'étend aux représentations qui sont « au-delà de l'humain », aux représentations du monde que se font les animaux. Les sois non-humains pensent.

Par cette inversion de la lettre de la philosophie heideggérienne, on ne gomme pas les discontinuités (comme chez le dernier Ingold), car « être c'est différer » (Gabriel Tarde). Le perspectivisme n'est pas un confusionnisme, il a une univocité de plan[11] qui place en évidence signifiante les différences expressives des animés à l'intérieur d'une « écologie des sois ». L'information animale infuse le monde et nous « interpelle ». Donna Haraway reprend cette expression althussérienne[12] dans son *Manifeste des espèces de compagnie* : « Aujourd'hui, ce sont les animaux qui, à travers les récits saturés d'idéologie que nous en faisons, nous "interpellent" pour demander des comptes quant aux régimes dans lesquels eux comme nous devons vivre.[13] » On pense à ces animaux « invisibilisés », sortis des planches naturalisées par Brandon Ballengée et assortis de la mention RIP pour « *rest in peace* » (*The Frameworks of Absence*, 2006-2018), ces silhouettes blanches qui sont tous ces morts que nous n'imaginions même pas être nôtres : RIP Jamaican Poorwill, RIP

10. Cf. Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduit par Grégory Delaplace, Zones sensibles, Bruxelles, 2017.

11. Sur l'usage de cette notion deleuzienne dans l'anthropologie au-delà de l'humain, voir encore l'éclairage de Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 176 sq.

12. Althusser développe l'idée selon laquelle « l'idéologie interpelle les individus en sujets » dans un article de la revue *La Pensée* [n°151, juin 1970] repris dans *Positions*, Éditions sociales, Paris, 1976.

13. Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, traduit par Jérôme Hansen, Éditions de l'éclat, coll. « Terra cognita », Paris, 2010, p. 24.

Hare-Indian Dog, RIP Eastern Wood Bison, RIP Charles Island Tortoise, etc. On pense à cet aquarium de Dmitry Bulnygin qui se vide devant nous, impuissants, les poissons s'entassant dans le fond, asphyxiés (*Aquarium*, 2015, **fig. 201**). On pense à la performance orchestrée par Lucy et Jorge Orta : des musiciens sur une scène affublés d'un masque de feutre représentant un animal iconique de la nature sauvage, le caribou, l'aigle, l'ours, etc. (*Symphony for Absent Wildlife*, 2014). On pense aussi aux punaises des zones radioactives que peint sans relâche Cornelia Hesse Honegger. La contamination est instanciée par les insectes, par leurs déformations monstrueuses, qui ne sont pas génétiques et héréditaires mais somatiques et liées à l'habitat contaminé, l'étonnement étant que ce patient relevé de sémiologie radioactive déjoue toute loi universelle. Au contraire, « chaque territoire, avec ses propres caractéristiques météorologiques et ses propres conditions topographiques, réagit de manière singulière.[14] »

Les diplomates de Baptiste Morizot décrit pour sa part de façon convaincante comment le retour du loup en France vient « interpeler » notre capacité à coexister avec la biodiversité « sauvage ». L'auteur définit ainsi la géopolitique inter-espèces à l'ère de l'Anthropocène : « le sauvage à l'ère actuelle, déparé des oripeaux de la sauvagerie et de l'isolement, émerge ainsi comme un *parmi nous par soi-même*. Tout ce qui est parmi nous par soi-même est féral, et appelle de notre part un autre regard et d'autres dispositifs de relations. C'est ce que j'appelle la *diplomatie*.[15] » Que signifie prendre en considération l'éthogramme du loup dans notre cosmogramme ? Cela renoue avec une entreprise de portée métaphysique. Ce qu'on découvre par exemple, c'est que notre pastoralisme, notre manière d'élever les brebis sans le loup revenait à croire que les vallées étaient sans montagnes (d'où vient aujourd'hui le danger de prédation). Toute vision pittoresque de la transhumance une fois écartée, des vallées sans montagnes sont une métaphore remarquable des arrangements ontologiques du productivisme avec le monde. Si le berger entre dans la « diplomatie garou », son regard sur le monde en devient métamorphosé : littéralement, le loup lui restitue les montagnes. Cette illustration résonne forcément lorsque nous revient en mémoire le célèbre passage de Descartes : « de ce que je ne puis concevoir une montagne sans une vallée, il ne s'ensuit pas qu'il y ait au monde aucune montagne ni aucune vallée, mais seulement que la montagne et la vallée, soit qu'il y en ait, soit qu'il n'y en ait point, sont inséparables l'une de l'autre.[16] » Rétrospectivement, cette phrase dit peut-être mieux qu'aucune autre le vertige solipsiste dans lequel la Modernité acosmique s'est engagée, perdant toute attache à la terre…

14. Hugh Raffles, *Insectopédie*, traduit par Matthieu Dumont, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », Marseille, 2015, p. 46.

15. Baptiste Morizot, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », Marseille, 2016, p. 88.

16. Descartes, *Méditations métaphysiques*, V.

201 • Dmitry Bulnygin, *Aquarium*, 2015 [exposition *Man as Bird: Images of Journeys*, Palazzo Soranzo Van Axel, Venise, juin 2017].

5.2.2 Exposer quelqu'un à quelque chose

« L'art contemporain oscille sans cesse entre la réification (la transformation du vivant en chose) et la prosopopée (une figure du discours consistant à prêter une voix à une chose). (…) Ce qui se donne à voir dans les œuvres d'art du début du XXIe siècle, c'est le circuit du vivant, mais sous un angle politique : toutes les choses et tous les êtres y sont présentés comme des convecteurs d'énergie, des catalyseurs ou des messagers. L'animisme est unidirectionnel, se contentant de prêter une âme à l'inanimé ; à l'inverse, l'art contemporain emprunte toutes les directions du vivant.[17] »

Le film d'Ariane Michel intitulé *Les hommes* (2006), tourné à l'occasion d'une résidence art-science sur la goélette du Tara, nous invite à nous placer du côté des animés et même des galets d'une île du Groenland où débarquent les scientifiques en mission. Les humains viennent mais leur présence sera fragile, ténue et ils s'effaceront bientôt du paysage. D'ailleurs, ils étaient déjà venus autrefois, au Pléistocène, puis ont mystérieusement disparu de là. Comme si ces hommes jouaient la chorégraphie de leur disparition…

17. Nicolas Bourriaud, « Coactivités. Notes pour "The Great Acceleration", biennale de Taipei 2014 », *STREAM*, n°3, 2014, p. 148.

L'idée d'Ariane Michel est de multiplier les « centres du monde », en une formule qui fait référence à l'*Umwelt* de von Uexküll. Et cette désanthropisation du monde est d'autant plus perturbante que les longs plans du film installent un espace-temps différent de celui des scientifiques affairés par leurs dispositifs d'observation. « Pour ce qui est de la relation humaine avec les scientifiques et les frottements entre nos différentes positions, c'est peut-être moi qui ai été la plus surprise, confie l'artiste. Certes, mon parti pris reposant sur une forme de mutisme et sur une totale absence de questions a pu les dérouter au début, parce qu'ils étaient accoutumés aux reporters-interviewers cherchant à saisir les détails de leur pensée. Mais ils ont vite constaté que je posais comme eux des pièges réguliers et systématiques de cadres pour capter le moindre de leur gestes.[18] » Dans l'installation vidéo *The Screening* (2007), d'Ariane Michel toujours, le premier acteur est cette fois-ci une forêt. Plus précisément, le film met en scène une performance dont il est lui-même l'objet : des spectateurs entrent dans une forêt pour assister à une projection, mais ce sont leurs silhouettes floues et leurs lampes torches telles que vues par les animaux de la forêt qui apparaissent sur l'écran. Les humains sont pris dans l'œil chamanique du hibou…

Après avoir entendu parler de deux singes dressés qui servaient et divertissaient les clients d'une maison de saké traditionnelle au Japon (la *Kayabukiya Tavern* de Tokyo), Pierre Huyghe a conçu *Untitled (Human Mask)* (2014), un film tourné dans un village détruit par le tsunami de mars 2011. Dans une première séquence, captée par drone, on survole un paysage de désolation. L'autre séquence, plus longue, nous entraîne dans une maison traditionnelle abandonnée, habitée par une étrange créature portant un masque de théâtre Nô et un uniforme d'écolière. Gros plans sur les poils, les membres… Le singe s'adonne aux tâches mécaniques du service : poser une serviette, placer une bouteille d'eau sur une table et même réaliser des pirouettes en l'absence de spectateur pour l'applaudir et le gratifier. Autour de lui tout est détruit, les seuls autres signes de vie sont donnés par un chat furtif et par des asticots qui grouillent dans un sac de nourriture abandonné. Le défaut d'expression du masque humain sur ce singe soustrait encore davantage de vie au monde. Dehors, une voix féminine mécanique diffusée par des haut-parleurs répète les messages d'alerte au tsunami. « Le sentiment d'une fin imminente et absolue – l'obsolescence de tout – est si clair, si incontestable, qu'on peut à peine le qualifier d'allégorique.[19] »

Lors de la manifestation du *Skulptur Projekte* de Münster, en 2017, Pierre Huyghe défonce le sol d'une ancienne patinoire « pour atteindre le sable du sous-sol datant de l'ère glaciaire et y guetter l'apparition d'algues et de bactéries dans les affleurements

18. « Révéler d'autres présences. Entretien avec Ariane Michel », *STREAM*, n°4, 2017, p.170.

19. Maria Stavrinaki, « All in the time of the World », *Artforum*, vol. 56, n°7, 2018, p. 210.

phréatiques (*After ALife Ahead*). L'eau et la lumière nécessaires à leur développement s'infiltrent ensuite par les trappes du plafond, dont l'ouverture dépend de signaux émis par un coquillage conservé dans un aquarium placé au centre du site. Paradoxalement, bien qu'il soit connu pour son poison mortel, le *Conus textile* gouverne ici aux conditions d'apparition de la vie. Simultanément, la même ambiguïté vitalité/létalité agit dans un incubateur, où se divisent à l'infini des cellules cancéreuses, régissant pour leur part la programmation d'une réalité augmentée.[20] » Les visiteurs munis d'un smartphone disposaient en effet, avec une application développée *ad hoc*, de la possibilité de multiplier virtuellement les trappes du plafond… Au Technologiepark de Münster, l'ancienne patinoire est ravagée, le paysage *indoor* rendu à une végétation sauvage éparse, aussi inquiétant que les friches de la « zone » que traversent les personnages de Tarkovski dans *Stalker* (1979). Mais le sol ouvre par endroits des sortes de canyon qui ne rappellent pas tant un abandon postindustriel qu'une entaille géologique au fond de laquelle, d'une soupe primordiale trouble, pourrait émerger une vie. L'ambiance d'*After ALife Ahead* – qui pourrait vouloir dire « après la vie » si n'était l'étrange *A* supplémentaire – est très proche des décors filmés par Nikolaus Geyrhalter dans *Homo Sapiens* (2016), surprenant adieu au langage et à la présence humaine. À rebours de l'imaginaire convenu du catastrophisme, *Homo Sapiens* nous installait dans une invisibilité de la menace (notamment grâce à son très beau paysage sonore épuré de tout bruit humain) dans le temps long et ennuyeux de ses plans fixes. Il se passe quelque chose quand il ne se passe rien, on *expérimente* alors que la catastrophe ne peut faire l'objet d'aucune expérience… Dans l'*Earthwork* de Pierre Huyghe, Homo Sapiens a aussi disparu, il est en creux, mais un régime symbolique existe toutefois à travers cette relation magique entre les triangles des auvents du plafond et les triangles de la coquille du mollusque *Conus textile*. Définie comme « système temporel bio-technique », l'œuvre est un incubateur pour une fragile symbiose.[21]

L'usage du vivant dans les installations de Pierre Huyghe procède souvent de cette recherche d'un régime symbolique autonome dont il ne subsiste que quelques codes fragmentaires qui rendent impossible l'établissement d'une communauté intégrée. L'animal demeure « une autre existence », comme le dit Merleau-Ponty.[22] Un peu comme les araignées de Tomás Saraceno (**fig. 186**), les écosystèmes de Pierre Huyghe, souvent en aquarium comme la série des *Zoodrams*, ont leur rythme de développement

20. Hélène Meisel, « L'alternative métabolique », *in* Hélène Guénin [éd.], *Cosmogonies. Au gré des éléments*, Mamac, Nice, 2018, p. 137.

21. Cf. Kasper König, Britta Peters et Marianne Wagner [éd.], *Skulptur Projekte* Münster 2017, Spector Books, Leipzig, 2017, p. 209-214.

22. Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement* [1ère éd. 1942], Presses universitaires de France, Paris, 1977, p. 136.

en parfaite indifférence vis-à-vis du public des lieux d'exposition. Cependant, si nous prenons *Zoodram 4* (2011), l'écosystème marin qui se présente à nous exprime bien une « éthologie propositionnelle ». Comme le singe Fuku-chan avec son masque de théâtre, un bernard-l'hermite logé dans un masque de résine moulé d'après *La Muse endormie* de Constantin Brancusi (1910) nous expose aux impressions nostalgiques de notre ancienne présence.

« Je me suis intéressé aux rythmiques d'un ensemble de protagonistes dans un même environnement, un network situé, ou encore à différentes conditions en friction, ou à la rythmique d'émergence de quelque chose. *Quelque chose* est intéressant dans le fait que ce ne soit plus moi qui expose quelque chose, mais bien cette chose qui s'expose elle-même. Je deviens un commissaire (…), à la différence que j'aimerais pouvoir définir des conditions spéculatives du vivant, pas faire apparaître et pas seulement pour nous. La force propositionnelle d'une chose.[23] »

Pour accéder à l'installation *Untilled* (2011), littéralement « inculte, non cultivé », dans un parc proche de la Documenta (13e édition), il faut enjamber des arbres déracinés qui pourraient évoquer les 7000 chênes plantés là par Beuys à l'occasion de la Documenta 7, ou encore faire référence au *Dead Tree* de Robert Smithson (1969). « Ces éléments qui émanent du contexte de la Documenta semblent jetés dans le compost comme les cut-up de la poésie beat de Burroughs ou Gysin, ou les vers en liberté d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, déjà traversé par la conscience de l'effondrement de l'ordre passé et l'avènement d'un temps d'incertitude.[24] » Les visiteurs de l'installation sont confrontés à une sorte de terrain vague envahi par la végétation, des monticules de terre ou de gravier, des dalles de ciment empilées (rappelant les installations minimalistes de Donald Judd), une colonie de fourmis, un bassin empli de têtards, la souche d'un chêne… Comme point de gravitation à cet amas figure cependant une sculpture, plutôt la réplique d'un nu féminin à demi allongé du sculpteur Max Weber, dont la tête est recouverte d'une ruche bourdonnante d'abeilles. Un lévrier femelle élancé, dénommée Human, entièrement blanche avec une patte peinte en rose, est l'hôte de ce paysage sans signification particulière. Au fil du temps, de nouvelles plantes sont apparues dans le compost, essentiellement des psychotropes comme le cannabis et quelques champignons hallucinogènes ou vénéneux. Au bout de quelques mois, l'essaim d'abeille a démesurément grossi, fabriquant une tête disproportionnée par rapport au reste de la statue. Il y a aussi un jeune-homme, l'assistant présumé de

23. Pierre Huyghe in Philippe Chiambaretta, « Systèmes sous déterminés. Entretien avec Pierre Huyghe et Éric Troncy », *STREAM*, n°3, 2014, p. 136 [nous soulignons].

24. Emma Lavigne, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », *in* Emma Lavigne [éd.], *Pierre Huyghe*, Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 110.

l'artiste, qui est là pour prendre soin du chien et des lieux. On devine que dans cette œuvre topographique les interactions sont pour certaines non calculées à l'avance par l'artiste, qu'elles surviennent, alors que d'autres scénarii restent « absentés », comme par exemple cette tortue qui aurait dû selon les dires de l'artiste se trouver là et que nul n'a jamais vue. « Avec la Documenta, un compost où sont co-présents des entités vivantes et des artefacts qui sont laissés sans culture – j'essaie d'introduire un possible indéterminé du vivant. Pour cela il faut baisser l'intensité de l'intention, sinon c'est du design, de la mise en scène, de la chorégraphie, donc écrit (…). Je préfère absorber les contraintes pour qu'il y ait porosité sémantique. Il n'y a pas de système hiérarchique ou idéologique qui viendrait classifier, ranger, ordonner, simplifier pour que ce soit rassurant, et j'accepte du coup la faiblesse, les accidents, de me tromper, et une certaine perte de contrôle. Mais c'est faire émerger des zones de non-savoir. Dans cela le vivant prend toute sa place. (…) J'essaie de me tenir à distance de ce mot usuel d'exposition et de le renverser, par exemple *exposer quelqu'un à quelque chose.*[25] »

5.2.3 Le déchiffrement des bêtes

« Nous, les perroquets portoricains, avons nos propres mythes. Ils sont plus simples que la mythologie humaine, mais je pense que les humains prendraient plaisir à les connaître.

Hélas, nos mythes se perdent à mesure que meurt mon espèce. Je doute que les humains aient déchiffré notre langue avant notre départ.

L'extinction de mon espèce ne signifie donc pas seulement la perte d'un groupe d'oiseaux. C'est aussi la disparition de notre langue, de nos rituels, de nos traditions. C'est le silence de notre voix.

L'activité humaine a conduit ma famille au bord de l'extinction, mais je ne leur en veux pas. Ils ne l'ont pas fait malicieusement. Ils ne faisaient pas attention.

Et les humains créent de si beaux mythes ; quelles imaginations ils ont. Peut-être est-ce pourquoi leurs aspirations sont tellement immenses. Regardez Arecibo. Toute espèce qui peut construire une telle chose doit avoir de la grandeur en elle.

Mon espèce ne sera probablement pas là pour très longtemps ; il est probable que nous mourrons avant notre heure et que nous rejoindrons le Grand Silence. Mais avant de partir, nous envoyons un message à l'humanité. Nous espérons simplement que le télescope d'Arecibo leur permettra de l'entendre.

Le message est le suivant :

Sois sage, toi. Je t'aime.[26] »

Ainsi prend fin la tirade du perroquet portoricain (de l'espèce *Amazona vittata*) que Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla placent en sous-titrage de leur installation vidéo *The Great Silence* (2014). Le film est consacré au grand radiotélescope d'Arecibo, construit notamment pour capter des signaux radioastronomiques. Cette infrastructure

géante en pleine forêt tropicale a tenu lieu de décor à de nombreux films de fiction et de science-fiction. En 1974, un message a été transmis par son canal dans l'intention de communiquer avec d'autres mondes extraterrestres. Dans l'œuvre d'Allora et Calzadilla le perroquet fait référence au paradoxe de Fermi (1950) : « S'il y avait des civilisations extraterrestres, leurs représentants devraient être déjà chez nous. Où sont-ils donc ? » Vivant dans la forêt environnante du Rio Abajo, le perroquet élargit le paradoxe à la non communication des humains avec les espèces animales terrestres : le Grand silence intergalactique est ce qui menace la vie sur Terre, avec cette surdité des bâtisseurs de l'observatoire d'Arecibo qui s'ingénient à ne pas remarquer que quelqu'un essaye d'attirer leur attention. *The Great Silence* roule sur cet écueil de la traduction et sur l'irréductibilité des récits humains, animaux, technologiques et cosmiques. On n'a jamais su pratiquer avec les perroquets qu'un ventriloquisme. N'y a-t-il pas un paradoxe à ce que le projet anthropologique de comparaison des différentes approches culturelles de l'animal, de la relation aux animaux comme étant un terrain privilégié pour l'anthropologue, laisse toutefois implicite la représentation d'une unicité de la condition humaine vis-à-vis de l'animalité, et ne prenne pas non plus la peine de définir ce qu'est l'animal, voire *qui* est l'animal ? *Qu'est-ce qu'un animal ?* est une question qui nous est adressée, elle est réflexive. Constituer l'animal en somme des déficiences relatives qui sont les siennes en comparaison avec nous, c'est un geste que nous avons vu répété de nombreuses fois : défaut de langage alors que l'homme est *homo loquens*, défaut de technique alors que l'homme est *homo faber*, défaut de conscience morale alors que l'homme est *homo sapiens*.

Comme Donna Haraway[27], Tim Ingold souligne par exemple que l'essentiel de la primatologie a été biaisé par la volonté comparatiste qui a guidé les tests cognitifs et comportementaux des chimpanzés. « Par comparaison avec nous-mêmes, les chimpanzés ne sont pas très doués pour être humains (comme c'est surprenant !), pourtant la ressemblance est telle que nous sommes enclins à les considérer – ainsi que Monboddo considérait l'orang-outan – comme des hommes incomplets plutôt que comme des singes complets.[28] »

25. Pierre Huyghe *in* Philippe Chiambaretta [2014], *op. cit.*, p. 130-133 [nous soulignons].

26. Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla et Ted Chiang, « The Great Silence », *e-flux*, 2015, en ligne : http://supercommunity.e-flux.com/texts/the-great-silence/ [nous traduisons].

27. Cf. Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2009.

28. Tim Ingold, « Humanity and Animality », *in* Tim Ingold [éd.], *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, New York, 2002, p. 28 [nous traduisons].

Le dilemme des humains est de concilier la continuité de l'évolution du vivant avec la certitude qui est la leur que leur existence dépasse la simple animalité. Plaçant dos à dos les différentialistes (qui défendent l'idée d'une différence spécifique et d'une supériorité du genre humain) et les gradualistes (qui contestent la théorie des premiers en faisant valoir une progression sans rupture des capacités, entre l'homme et l'animal), Tim Ingold suggère de considérer l'homme et l'animal non comme des formes pronominales (Dominique Lestel défend que l'animal puisse être *sujet*, pour Eduardo Kohn, il est un *soi*), mais comme des verbes : « *humans are humaning, baboons are babooning*.[29] »

La Biennale nordique d'art contemporain Momentum 9 (Norvège, 2017) avait pour thème « Alienation ».[30] Par « aliénation » les commissaires de cette biennale (Ilari Laamanen, Ulrika Flink, Gunhild Moe, Jacob Lillemose et Jón B.K. Ransu) entendaient la prolifération d'entités et de processus étrangers (*aliens*) devenant partie intégrante des milieux technologiques, écologiques et sociaux des humains. L'aliénation est saisie comme potentiel d'élargissement de l'expérience humaine/mondaine au-delà des partitions binaires. La condition contemporaine est ainsi décrite comme hybride, la biennale choisissant d'agencer les propos artistiques en trois sections : 1) organismes, objets et technologies ; 2) écologie et 3) structures et société. À l'intérieur de ce parcours, *The Museum of Nonhumanity* (« le Musée de la non-humanité ») est une proposition curatoriale des finlandaises Laura Gustafsson (auteure et dramaturge) et Terike Haapoja (artiste visuelle), qui présente une « histoire des autres », une histoire de la distinction entre les humains et les autres animaux, et la façon dont cette limite a été utilisée au détriment tant des humains que des non-humains. L'histoire est jalonnée d'atrocités commises au nom de critères restrictifs d'appartenance à une humanité : esclavage, génocides… Parallèlement, la frontière avec les non-humains a permis une exploitation abusive des « ressources » naturelles. Les deux artistes intègrent cette proposition dans un ensemble plus vaste, en cours depuis 2012, le projet *History of Others* qui comprend notamment « un musée de l'histoire du bétail ».[31] L'Histoire des Autres est un projet de recherche artistique autour de la mise en scène d'histoires culturelles alternatives à propos de ceux dont l'histoire est encore à écrire, les animaux non-humains. Quelle est l'histoire racontée par eux, vue par eux, quelle succession d'événements fait sens dans cette histoire ? Les formes de récit, qui font appel aux sciences biologiques et à l'anthropologie « au-delà de l'humain », ont pour tâche de solliciter l'expérience de l'autre. Les auteures font explici-

29. Tim Ingold, « Anthropology beyond Humanity », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 33, n°3, 2013, p. 21.

30. Voir en ligne http://momentum9.no

31. Voir en ligne : www.historyofothers.org

tement référence à Eduardo Kohn et à sa thèse de l'*autisme* ontologique.[32] Le fait que l'expérience des non-humains soit hermétique au langage a cloisonné une multitude d'êtres animés dans le silence des objets inanimés, dépourvus de *soi*. « Au commencement il y a un vide. Un vide entre *nous* et l'histoire, entre ces mots et notre existence muette. Comment franchir ce vide ? Lorsque la langue est par définition quelque chose que nous ne possédons pas ? Vous pensez qu'en raison de votre écriture, vous êtes l'auteur du monde, mais vous avez tort. Vous n'étiez qu'un accident comme nous tous, flottant dans l'océan du temps. Tout le monde essaie d'expliquer le monde. Même la pierre, avec son raisonnement de pierre, trouve de l'ordre dans son petit monde rocheux. Vous n'avez rien de spécial. Dans chaque chose il y a un intérieur.[33] »

Cette impasse interlocutoire non surmontée a notamment trouvé en art contemporain une expression presque univoque des animaux par le registre symbolique de l'image et du spécimen porteur de prosopopée. C'est quelque chose que pratique très bien par exemple l'artiste Gloria Friedmann dans ses *Tableaux vivants* et ses sculptures ayant recours à des bêtes taxidermisées, comme ce cerf d'*Envoyé spécial* (1995) dans l'escalier central du château de Chambord, qui brame sur une pile de journaux. L'usage des animaux empaillés, parfois sans grande distance critique vis-à-vis de la nécroésthétique produite[34], est un leitmotiv des interventions d'art contemporain prétendant convoquer « la nature » dans la salle d'exposition.[35] Mark Dion a écrit en 2000 un projet de manifeste à l'adresse des artistes utilisant la taxidermie. « Il ne suffit pas de dire, écrit-il en avant-dernier point, qu'une œuvre d'art est créée de manière éthique ou qu'aucun animal n'a été tué lors de la création d'une œuvre d'art. Les artistes travaillant avec des animaux morts doivent pouvoir parler de la mort de l'animal et doivent être prêts à lutter régulièrement contre les choix éthiques que nous faisons.[36] » L'enquête de Bryndís Snæbjörnsdóttir et Mark Wilson autour des ours polaires naturalisés dans les collections publiques et privées de Grande Bretagne (*Nanoq: Flat Out and Bluesome*, 2004)[37] montre que chaque spécimen naturalisé

32. Cf. Laura Gustaffson et Terika Haapoja, *History According to Cattle*, Punctum Books, Brooklyn, 2015, p. 107.

33. *Idem*, p. 2 [nous traduisons].

34. Cf. Anna-Sophie Springer et Étienne Turpin, « Necroæsthetics: denaturalising the collection », *in* Nataša Petrešin-Bachelez [éd.], *Ecologising Museums*, L'Internationale Online, Istanbul, 2016, p. 78-89.

35. Cf. Sergio Dalla Bernardina, « Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées », *Terrain*, n°60, 2013, p. 56-73.

36. Mark Dion et Robert Marbury, « Some Notes Toward a Manifesto for Artists Working With and About Taxidermy Animals », *in* Giovanni Aloi, *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, New York, 2018, p. 259 [nous traduisons].

37. Cf. Bryndís Snæbjörnsdóttir et Mark Wilson, *Nanoq. Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*, Black Dog Publishing, Londres, 2006.

est singulier, individuel, et que son « déplacement » hors de son environnement est lourd de significations culturelles et coloniales. Dans la première exposition montée par eux dans le centre d'art contemporain Spike Island, à Bristol (2004), dix ours polaires étaient placés dans des cages en verre sans aucune contextualisation, à l'opposé de l'inventaire précis, en trente-quatre planches photographiques commentées, réalisé par les artistes-enquêteurs. « En rassemblant ainsi les spécimens, l'idée était de supplanter les présentations narratives souvent trompeuses, simplistes, ordonnées et bien maîtrisées, par quelque chose d'inattendu, de surprenant et de beaucoup plus difficile à assimiler. En dépouillant les spécimens de toute information contextuelle supplémentaire (diorama, accessoires, textes, etc.), l'intention était qu'au-delà du contexte de l'espace de la galerie et des vitrines dans lesquelles ils se trouvaient, les ours eux-mêmes tiendraient lieu les uns pour les autres de contexte dominant.[38] »

À rebours de ces démonstrations, Laura Gustafsson et Terike Haapoja[39] placent leur confiance dans une approche sémantique, où le texte domine largement. Le parcours proposé par *The Museum of Nonhumanity* est organisé par un répertoire terminologique en douze entrées : PERSON (*Law*, *rights*, *human being*, *thing*), POTENTIA (*Research*, *knowledge*, *moral significance*, *life*), MONSTER, RESOURCE (*Industry*, *Congo Free State*, *King Leopold II*, *conflict minerals*), BOUNDARY (*Finnish Civil War*, *female soldier*, *wolf*, *amazon*), PURITY (*Eugenics*, *institution*, *Perttula Training School for the Feebleminded*), DISGUST (*Exterminate*, *pest*, *cockroach*, *Rwanda*), ANIMA (*Soul*, *mind*, *reason*, *distinction*), TENDER (*Flesh*, *kitchen*, *object*), DISTANCE (*Alienation*, *number*, *system*), ANIMAL, DISPLAY (*Museum*, *references*)… Il s'agit au travers d'un propos muséal assez immatériel de montrer comment le langage façonne la non-humanité (plus précisément, le processus de déshumanisation), l'altérité. Le concept de non-humanité passe du loup à l'embryon ou au sort des Tutsi dans la guerre du Rwanda, il contamine tout.[40] Aux visiteurs d'in-

38. Bryndís Snæbjörnsdóttir et Mark Wilson, « After "nanoq: flat out and bluesome": A Cultural Life of Polar Bears: Displacement as a Colonial Trope and Strategy in Contemporary Art », *in* Ian Convery, Gerard Corsane et Peter Davis [éd.], *Displaced Heritage. Responses to Disaster, Trauma and Loss*, The Boydell Press, coll. « Heritage matters », Woodbridge, 2014, p. 297 [nous traduisons].

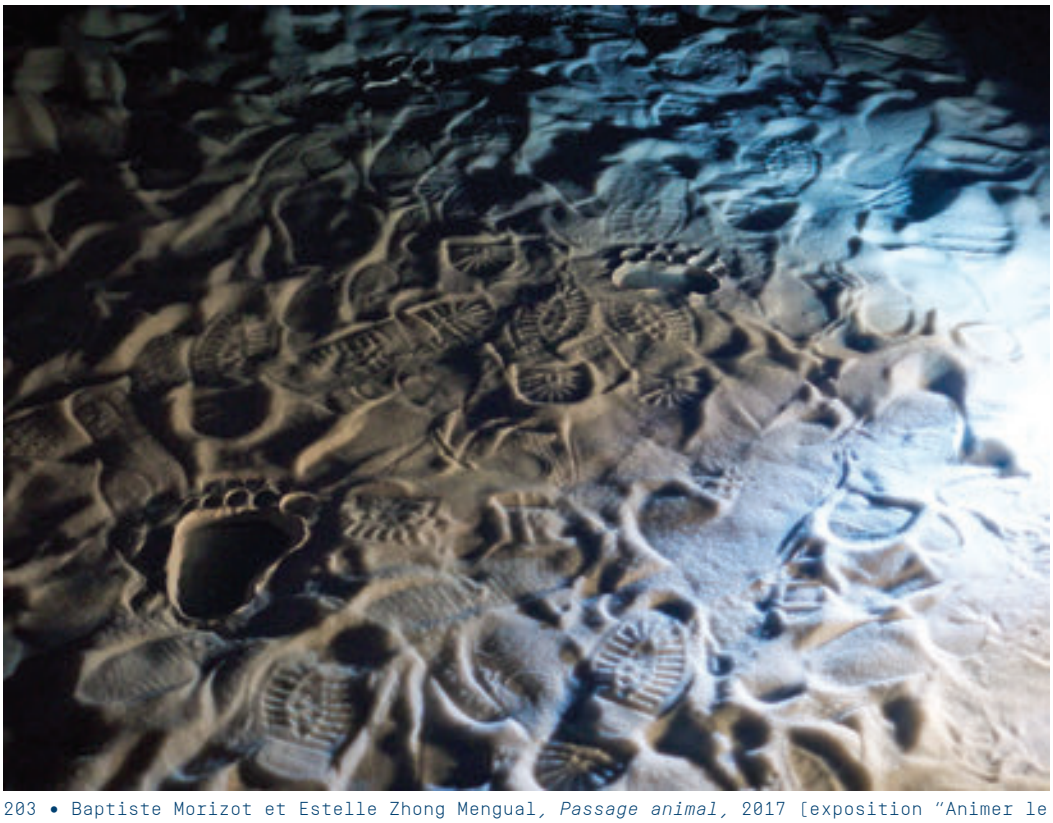
39. Terike Haapoja est aussi l'éditrice du catalogue *Altern Ecologies. Emergent Perspectives on the Ecological Threshold* publié comme un retour réflexif sur la 55e édition de la Biennale internationale d'art contemporain de Venise [2013]. Cet ouvrage se veut un parcours transversal dans la biennale, autour d'œuvres qui dépassent la frontière entre humains et non-humains.

40. Au même moment que *The Museum of Nonhumanity*, l'exposition collective *Natural Histories. Traces of the Political* au Mumok de Vienne [2017] explorait la contamination des processus sociaux et événements historiques par des représentations de la nature, avec des œuvres des années 1960 à nos jours dont l'ensemble ne parvenait toutefois pas à démontrer – en dépit de l'affirmation du commissaire – que la nature avait absorbé l'histoire. Cf. Rainer Fuchs [éd.], *Natural Histories. Traces of the Political*, Museum Moderner Kunst, Vienne, 2017.

202 • Sylvain Gouraud, *Faire corps avec la nature*, 2017 [exposition "Animer le paysage" Sur la piste des vivants, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, juin 2017].

terpréter la juxtaposition des définitions, les creux ou les recouvrements sémantiques. Des vidéos et des infographies déplient les données d'enquête. L'ensemble est résolument bavard, avec de nombreuses définitions encyclopédiques, beaucoup de textes projetés sur écran tendus sur des échafaudages. Le rapport à l'archive et à son esthétique est constant. Le matériel d'archive a valeur de preuve et pas simplement d'information. C'est-à-dire que l'aspect politique de ce mémorial encyclopédique prime sur toute autre ambition symbolique.

Cette stratégie d'exposition exige de solliciter le visiteur comme déchiffreur du langage des bêtes, participant à l'idéation d'une communauté animale élargie plutôt que comme ayant droit « naturel » à leur contemplation. Pour l'exposition *Animer le paysage, sur la piste des vivants* au Musée de la Chasse et de la Nature (2017, **fig. 85, 202 & 203**), le visiteur était ainsi invité à devenir « pisteur » pour entendre la singularité de l'enquête consistant à faire émerger la notion de territoire grâce aux animés qui le pratiquent et l'habitent. Pour Bruno Latour, commissaire scientifique, « les expositions sont des mouvements d'idées mais qu'on ne peut pas faire en idée. Souvent, dans l'histoire des sciences, ce sont des expériences de pensée qui ont produit des dispositifs expérimentaux, et conduit à des résultats. Pour moi, le régime spatial des expositions revient à



203 • Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Passage animal*, 2017 [exposition "Animer le paysage" Sur la piste des vivants, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, juin 2017].

créer une simulation où les visiteurs peuvent participer à l'expérience de pensée des commissaires. Dans *Iconoclash* (2002), la gestuelle de l'exposition consistait à montrer au visiteur qu'il pouvait se penser *critique* d'un certain type de *croyance* à l'image (l'image religieuse) tout en étant dupe de son adoration vis-à-vis d'autres types d'images telle que l'image scientifique. L'expérience de pensée était : "si vous entrez dans l'exposition, vous allez subir le choc d'une suspension possible du geste iconoclaste, parce que vous aurez eu cette expérience des icônes aussi bien en science, qu'en art ou en religion." On ne peut faire cela que dans une exposition. Car une exposition est faite pour être parcourue. Encore faut-il arriver à ralentir le mouvement des visiteurs. Je pense que le défi intellectuel doit être marqué dès le début. Avec *Reset Modernity!* (2016), on a poussé loin ce marquage d'intention. On a dit au visiteur d'emblée qu'il s'avançait dans des choses compliquées et qu'il devait "travailler", prendre son carnet de terrain et suivre les instructions du commissaire. Dans *Making Things Public* (2005) c'était encore plus évident, puisqu'il s'agissait d'assembler, de nouveau un peu sur le mode du bric-à-brac, les questions de représentation politique, de droit, d'économie au travers des choses, l'idée étant que la politique tourne autour des choses. C'était moins traumatique, mais composite, il fallait faire le travail de mise en relation. Dans la petite exposition *Animer*

le paysage (2017), ce que les artistes et scénographes ont bien réussi à mon avis, c'est que physiquement, il faut aussi pratiquer une légère chorégraphie avec des régimes d'attention différents. Donc, il faut instruire, il faut ralentir et il faut monter une expérience de pensée, un mouvement de pensée. Il faut se donner beaucoup de mal dans un livre pour arriver à faire cela, alors que l'exposition le permet.[41] »

Les artistes et chercheurs d'*Animer le paysage* ont ainsi déployé diverses formes d'attention au territoire de Belval (Ardennes), domaine de chasse dans lequel ils ont été accueillis en résidence : *Traquer*, *Capter*, *Pister* et *Sillonner* sont les points d'entrée retenus pour mêler les relations à l'animal que trament sur le territoire des écologues, des chasseurs et des agriculteurs. L'exposition est une syntaxe qui suit des patterns comportementaux et relate des traces expressives de l'existence animale, mais elle ne prétend pas livrer un langage unifiant la diversité des expériences de la terre. De fait, plutôt que de provoquer une révélation, le pistage est une recherche indiciaire qui peut mener fortuitement seulement à une rencontre spectaculaire : l'être pisté reste le plus souvent invisible, mais son agentivité en est paradoxalement rehaussée. Le visiteur auquel on donne à déchiffrer un diagramme de l'acteur-réseau d'un gestionnaire du domaine de Belval, le relevé des terriers des blaireaux, les mouvements du sanglier, le tracé GPS d'un renard ou le réseau hydraulique – le visiteur pensant être devenu chasseur se fait surprendre dans un corridor (**fig. 203**) par un *flashligt trapping*, à la manière des bêtes sauvages capturées sur le vif par les pièges photographiques de George Shiras, l'un des premiers photographes animaliers.[42] Inversion typique des récits animistes où le chasseur imprudent devient la proie qu'il traquait.…

5.2.4 L'œuvre sympoiétique

Le projet *Crochet Coral Reef* est mené par les sœurs jumelles Margaret et Christine Wertheim, co-fondatrices en 2003 de *The Institute For Figuring*, une association dédiée à l'exploration des dimensions esthétiques et poétiques des sciences, des mathématiques et de l'ingénierie.[43] *The Crochet Coral Reef* est son projet le plus important, il progresse et essaime depuis 2006 grâce à des « récifs satellites » (**fig. 204**) qui réunissent des amateurs de crochet, principalement des femmes, dans le monde entier. C'est à ce jour sans doute le projet participatif arts-sciences le plus étendu au monde. Qu'est-ce qui peut bien motiver autant de personnes à réaliser au crochet une barrière de corail, œuvre *a priori* bien triviale ? La technique adoptée par *The Crochet Coral Reef* est celle du « cro-

41. Transcription d'un entretien avec Bruno Latour réalisé à Paris le 28 juin 2017.

42. Cf. George Shiras, Jean-Christophe Bailly et Sonia Voss, *Georges Shiras. L'intérieur de la nuit*, Éditions Xavier Barral, Paris, 2015.

43. Voir en ligne : www.theiff.org

204 • Margaret et Christine Wertheim, *The Crochet Coral Reef : Föhr Reef*, 2012 [exposition *Welcome to the Anthropocene*, Deutsches Museum de Munich, 2015].

chet hyperbolique », proposée en 1997 par la mathématicienne lettone Daina Taimina afin de produire des formes mathématiques jusque-là considérées comme irréalisables ou très difficilement modélisables, y compris avec la puissance de calcul de la simulation informatique. Or, les coraux, les laminaires, les éponges et les nudibranches ont une morphologie qui relève de la géométrie hyperbolique et ils matérialisent donc ces spéculations mathématiques. Le crochet permet, moyennant l'adoption d'un ensemble de taxonomies à faire varier à partir d'un algorithme de départ, de restituer ces formes et de conduire ainsi une spéculation biologique sur le développement collectif des coraux et leurs relations symbiotiques. Chaque forme en laine développe son propre ADN. L'approche communautaire, collective, du partage de connaissances à l'intérieur d'un club de crochet est, sinon homothétique, du moins en congruence avec les récifs de coraux, métabolismes connectés qui blanchissent et meurent à toute vitesse sous l'effet de l'acidification et du réchauffement océanique.

Pour Donna Haraway, « l'élan involutif du *Crochet Coral Reef* anime le tricotage sympoïétique des mathématiques, de la biologie marine, de l'activisme environnemental, de la prise de conscience écologique, de l'artisanat féminin, des arts textiles, des pratiques artistiques participatives. Forme de connaissance incarnée hyperbolique, le récif au cro-

205 • Nicolas Floc'h, *Glaz*, 2017 [exposition au Frac Bretagne, Rennes].

chet vit enveloppé dans les matérialités du réchauffement climatique et de la pollution toxique ; et les créateurs du récif pratiquent le devenir-avec (*becoming-with*) inter-espèces pour cultiver la capacité de répliquer, la respons-habileté (response-ability).[44] » Ainsi, *The Crochet Coral Reef* est stimulant non par son régime matériel mimétique – bien que certaines des formes produites s'éloignent beaucoup d'une stricte réplication du vivant –, mais par la « sympoïèse » qui est au cœur de ce projet et nous permet d'entendre les relations symbiotiques insoupçonnées – au corail, au lichen, etc. – que l'Anthropocène entame puis détruit. « Sympoiétiquement, nous sommes maintenant tous des lichens. Nous pouvons être arrachés des rochers par les Furies qui font irruption pour venger les crimes conte la terre ; ou nous pouvons nous joindre aux transformations métaboliques entre et parmi les rochers et les créatures vivantes afin de vivre et de mourir bien.[45] »

44. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, coll. « Experimental futures », Durham, 2016, p. 78 [nous traduisons].

45. Donna Haraway, « Sympoïèse, SF, embrouilles multispécifiques », *in* Didier Debaise et Isabelle Stengers [éd.], *Gestes spéculatifs. Colloque de Cerisy*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015, p. 71.

206 • Nicolas Floc'h, *Habitats naturels,* dans l'expérimentation *Calanques, territoire de sciences, source d'inspiration* [Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2018].

Cette dernière branche de l'alternative proposée par Donna Haraway est explorée par l'œuvre que Nicolas Floc'h consacre aux paysages sous-marins. Modeste et processuelle, la démarche de cet artiste débouche pour l'essentiel sur des sculptures minimalistes en béton gris (**fig. 205 & 207**) et des photographies monochromes (**fig. 206**). L'océan n'apparaît pas comme chatoyant et chromatique comme dans les productions du *Crochet Coral Reef* ou dans les documentaires qui ont emboîté le pas au *Monde du silence* de Cousteau (1956). Les « architectures » ressemblent à des maquettes du mouvement métaboliste, la modernité futuriste mais répétitive de la machine à habiter. Pour comprendre en quoi ces environnements ternes de la salle d'exposition relèvent d'une compréhension sympoiétique il faut revenir plus en amont de la chaîne opératoire artistique, avec le démarrage du programme des *Récifs artificiels* (2008) que Floc'h intègre dans la catégorie des « structures productives ». Les récifs artificiels sont comme leur nom l'indique des habitats artefactuels, construits par les hommes à destination des végétaux et animaux marins, offrant une niche ou un biotope à ces derniers et un potentiel renouvellement des « ressources » halieutiques pour les humains. Les Japonais construisent des récifs artificiels depuis le XVII^e^ siècle, la terre cuite et le bois ayant été remplacés aujourd'hui par le métal ou le béton.[46] Certains de ces récifs artificiels ont

207 • Nicolas Floc'h, *Structures productives*, dans *Glaz*, 2017 [exposition au Frac Bretagne, Rennes].

des dimensions telles qu'ils peuvent passer pour une petite ville sous-marine. Nicolas Floc'h, plongeur confirmé, a formé le projet d'en faire l'inventaire mondial systématique qui se porte à ce jour à quelque cinq-cents structures productives relevant d'un art mi industriel, mi artisanal qui est totalement soustrait à notre vue. Les sculptures en sont des reproductions fidèles au 1/10e, généralement en béton.[47]

L'*Ocean Project* de Peter Hutchinson (1969) relevait déjà de cette esthétique sous-marine, Hutchinson accompagné par Dennis Oppenheim partant à Trinidad et y réalisant des photographies et des textes narratifs autour d'un *Earth Art* éphémère du sol sous-marin. Mais chez Hutchinson, c'est l'aquarium dans le studio d'artiste new-yorkais qui a présidé à l'idée mobilisatrice d'un paysage sous-marin.[48] Tandis que Nicolas Floc'h est un plongeur professionnel, c'est-à-dire un observateur de l'environnement marin tel qu'il est et de ses métamorphoses, généralement délétères, bien que son œuvre soit

46. Cf. Nicolas Floc'h [éd.], *Nicolas Floc'h. Glaz*, Roma Publications, Amsterdam, 2018, p. 16.

47. *Idem*.

48. Cf. Gilles Tiberghien [éd.], *Peter Hutchinson*, Fage, Lyon, 2016, p. 76.

exempte de jugement. Le flux de matière et de vie des paysages sous-marin n'est pas une construction symbolique : c'est l'attestation d'un territoire où l'immersion met à nu les verbes « habiter » et « se nourrir », fonctions qui sont du premier intérêt des autres œuvres ou performances de Nicolas Floc'h.[49] En n'utilisant jamais la lumière artificielle dans sa photographie, Floc'h dépouille le paysage des affèteries pittoresques des magazines consacrés aux « merveilles » de l'océan. Mais le monde ainsi ramené à sa neutralité d'enveloppe grise n'est pas pour autant anxiogène, il n'est pas saturé, il est pleinement « naturé », sans distance entre l'œil et l'objet – vivre et persévérer dans son être s'agence dans l'univocité de plan du paysage vécu, que celui-ci soit « naturel » ou comprenne des artefacts. Aussi les structures productives des récifs artificiels ne sont-elles pas aussi « étrangères » qu'il y paraît au monde sous-marin.[50] Au Japon, si le *Satoyama* exprime la vision du paysage rural, c'est-à-dire un système productif vertueux[51], le concept a été élargi à la mer (*umi*) pour donner le terme *Satoumi*, qui caractérise donc l'ingénierie écologique marine et les savoir-faire sympoiétiques dont les récifs artificiels sont l'expression architecturale.[52]

Nicolas Floc'h a baptisé son exposition monographique au Frac de Rennes par le mot mystérieux *Glaz*. « Glaz est un mot breton qui désigne une couleur indéfinie entre le vert et le bleu, celle de la mer en Bretagne. Glaz définit aussi la couleur des végétaux, étonnant lorsqu'on sait qu'une algue bleue, verte en apparence, bleue en substance, est à l'origine de la vie sur terre. Symbiose, le lien entre le végétal vert et l'aquatique bleu, l'inter-connectivité et la dépendance des milieux, la terre et la mer, la planète Glaz.[53] »

49. Cf. Nicolas Floc'h [éd.], *Nicolas Floc'h. Le Grand Troc*, Mac Val, Vitry-sur-Seine, 2015 ; Nicolas Floc'h, Éric Foucault, Anastassia Makridou-Bretonneau et Estelle Zhong-Mengual, *Trois commandes*, Les Presses du réel, Dijon, 2015.

50. Par son attention aux constructions animales, Karl von Frisch a permis de placer l'accent sur les techniques animales sans soumettre ces dernières à une finalité *a* priori, à un arraisonnement du monde animal aux formes naturantes : il n'y a de monde que pris depuis l'expérience du naturé. Nicolas Floc'h est en tout cas bien plus proche de la théorie de Karl von Frisch que de celle de Jacob von Uexküll. Cf. Karl von Frisch, *Animal Architecture*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1974.

51. Sur ce sujet voir Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2017.

52. Cf. Nicolas Floc'h [2018], *op. cit.*, p. 154.

53. *Idem*, p. 209.

5.3 ÉCOLOGISER LE REGARD

5.3.1 Le musée, nouveau territoire archéologique

Nombre d'institutions produisent cette socialisation par laquelle notre savoir est situé et notre regard structuré. Parmi elles figurent celles qui alimentent notre représentation des relations des humains à la nature : les muséums d'histoire naturelle, les musées d'anthropologie, des sciences et techniques et des civilisations, ainsi bien sûr que les galeries présentant au public le patrimoine artistique classique. Depuis à peine quelques années se tiennent des séminaires et colloques internationaux sur le rôle du musée à l'Anthropocène. Citons les plus significatifs : *The Anthropocene in Museums: Reflections, Projections and Imaginings* (Munich, 2015), auquel nous avons participé[1] ; *Museums in the Anthropocene: Toward the History of Humankind within Biosphere & Technosphere* (Tokyo, 2016) ; *Anthropocene: Natural History Museums in the Age of Humanity* (Pittsburgh, 2017) ; *Remaking The Museum: Curation, Conservation, and Care in Times of Ecological Upheaval* (Højbjerg, 2017).

Les musées réfléchissant à ce que l'Anthropocène fait aux pratiques muséales et à leurs savoirs discursifs sont invités à osciller d'un régime de scientificité à un autre. En effet, d'une représentation domaniale de leurs connaissances propres, qui sont destinées à la diffusion et données à voir au travers d'un parcours, ils passent à une description des savoirs en termes de territoires archéologiques. Rappelons la distinction proposée par Michel Foucault :

« Il n'y a pas de savoir sans une pratique discursive définie ; et toute pratique discursive peut se définir par le savoir qu'elle forme. Au lieu de parcourir l'axe conscience-connaissance-science (qui ne peut être affranchi de l'index de la subjectivité), l'archéologie parcourt l'axe pratique discursive-savoir-science. Et alors que l'histoire des idées trouve le point d'équilibre de son analyse dans l'élément de la connaissance (se trouvant ainsi contrainte, fût-ce contre son gré, de rencontrer l'interrogation transcendantale), l'archéologie trouve le point d'équilibre de son analyse dans le savoir – c'est-à-dire dans un domaine où le sujet est nécessairement situé et dépendant, sans qu'il puisse jamais y faire figure de titulaire (soit comme activité transcendantale, soit comme conscience empirique).[2] »

Un musée est certes un dispositif de traduction de l'épistémè de son temps, les concepts qu'il manie ont été purifiés et polis par une histoire des sciences dont il est au mieux la vitrine, au pire le grenier, rarement le laboratoire. Les exemples de transfert des

1. Yann-Philippe Tastevin, Jamie Furniss et Matthieu Duperrex, « Waste and the Anthropocene from the Ethnographic Point of View », communication du 3 décembre 2015.

2. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1ère éd. 1969], Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005, p. 238-239.

collections du Musée de l'Homme au Musée des Arts premiers et du Musée des Arts et Traditions populaires au MuCEM montrent toutefois la versatilité à laquelle une politique culturelle peut exposer un projet muséographique.[3] Des événements pivots tels que la consécration d'une mondialisation artistique multiculturaliste avec l'exposition des *Magiciens de la terre* au Centre Pompidou (1989)[4], contemporaine de l'effondrement du Mur de Berlin, font aussi qu'on ne peut plus présenter un corpus de connaissances « comme avant ». Partant, l'horizon intellectuel ouvert par une notion telle que l'Anthropocène peut bien entendu être reflété par la description positive des connaissances soumises au public par un musée ou une exposition temporaire thématique. Mais, à un autre niveau, qui est celui de l'archéologie du savoir, ce n'est pas tant cette positivité des résultats de la science qui importe que « la pratique discursive comme lieu où se forment et se déforment, où apparaissent et s'effacent une pluralité enchevêtrée – à la fois superposée et lacunaire – d'objets.[5] » À cette échelle, le musée comme instance de récit se met en question ou bien se fait interpeller « de l'extérieur » quant au degré de sa participation/adhésion aux grands partages ontologiques du récit moderne (nature/culture, sujet/objet, rationalité/croyance). Cette réflexivité paradoxale, en tant qu'elle entame l'attitude obsidionale qu'une institution développe en situation de maîtrise domaniale de ses savoirs, se voit forcément opposer des résistances et des conservatismes. En effet, il appartient à l'essence du musée moderne – né sous la Terreur en 1793[6] – d'isoler les objets de leur milieu de naissance et de les maintenir dans une circonscription contrôlée de l'attention, double apanage idéologique de la « conservation ». L'inscription artistique au cœur des collections et de leur régime de connaissance joue alors un rôle de catalyseur du trouble de la situation.

Le questionnement autour du fonctionnement idéologique du musée, de sa taxonomie et de son autorité institutionnelle n'est pas nouveau. Marcel Broodthaers inventant en 1968 un *Musée d'art moderne/Département des Aigles* aux collections humoristiques et bigarrées décide de fermer son musée lors de la Documenta 5 (1972) parce qu'il constate que sa critique du système muséogaphique a pris elle-même une tournure

3. Voir l'éloquent livre de Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Mille et une nuits, Paris, 2006.

4. Cf. Jean Hubert Martin [éd.], *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989.

5. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 66.

6. 1793 n'est pas que la date d'apparition de la guillotine sur la scène révolutionnaire, c'est aussi la date de fondation du Muséum national d'Histoire naturelle, prenant place dans le Jardin des Plantes, et du Muséum central des arts de la République prenant place dans le palais du Louvre. Cf. Étienne Chambaud et Vincent Normand, *Contre-histoire de la séparation*, Paraguay press, Paris, 2017.

systématique. Depuis les années 1980, les relations parfois conflictuelles entre les artistes contemporains et les musées[7] se sont assagies, avec la pratique de plus en plus courante consistant à offrir des « cartes blanches » aux artistes pour intervenir dans les collections (« Contrepoint » au Louvre, « Artist's Eye » à la National Gallery, « Artist's Choice » au MoMA, interventions au Château de Versailles, au British Museum, au Boijmans Van Beuningen, au Brooklyn Museum, etc.).[8] Au XXIe siècle, ce phénomène est devenu plus porteur encore d'une réflexion des institutions muséales sur leur rapport à l'histoire ; « le rapport – formel ou conceptuel – entre les œuvres contemporaines et celles préservées par le musée vient interroger les pratiques de collecte antérieures au même titre que celles de présentation et de classification de l'art.[9] » Rompant notamment la perspective du continuum temporel des collections, l'artiste est convoqué comme « empêcheur d'accrocher en ordre ».[10]

Mark Dion brouille ainsi régulièrement dans son travail les frontières entre l'art et les sciences de la nature. Il s'occupe des institutions du sens. La collecte et la classification font notamment partie de son protocole qui débouche sur des cabinets bien ordonnés d'objets et de substances. Par exemple, *Biocide Cabinet* (2000) range sur le meuble de préparation pharmaceutique les vingt-et-un biocides les plus courants. C'est un hommage au livre de Rachel Carson, *Printemps silencieux* (1962), qui dénonçait l'usage du DDT et la nocivité des produits toxiques – pesticides, herbicides – utilisés dans l'agriculture. L'artiste *rejoue* le scientifique, en incarne un double d'une certaine façon, de sorte que le fétichisme n'est jamais loin des taxonomies. « Mon travail, explique-t-il, concerne donc plus les idées sur la nature que la nature elle-même, ce qui explique qu'il soit essentiellement centré sur les institutions qui, en produisant du savoir, construisent notre compréhension du monde naturel.[11] » Mark Dion contamine le musée en tant que projection scientifique sur le monde d'une cosmologie réglée mais silencieuse sur ses opérations de coupe. « Le musée moderne peut être défini comme un appareil déployant un espace "silencieux" jalonné de coupes dénaturantes, l'espace d'un échange annihilé, désanimé

7. Voir la diatribe de Daniel Buren contre la « réclusion intra-muros » du musée, dans *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens & Tonka, Paris, 2005.

8. Cf. Julie Bawin et François Mairesse, « L'artiste et le musée. Introduction », *Culture & Musées*, n°27, 2016, p. 13-22.

9. *Idem*, p. 17.

10. Julie Bawin, « L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal », *in* Serge Chaumier et Isabelle Roussel-Gillet [éd.], *Pratiques de commissariat d'exposition. Récits d'expériences pour une réflexion incarnée*, Éditions Complicités, Paris, 2017, p. 64.

11. Mark Dion *in* Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Écoplasties. Art et environnement*, Manuella Éditions, Paris, 2010, p.144.

pour être instantanément réanimé dans un ensemble de nouvelles continuités au moyen de médiations synthétiques (éléments modulant l'expérience phénoménologique des objets : scénographie, vitrines, éclairage zénithal ou focalisé, paratextes, etc.).[12] » *The Tar Museum* (2006) propose métaphoriquement d'inverser l'observation contemplative de la nature en opération d'étude de la mort. Animaux naturalisés goudronnés sous vitrines ou suspendus à un arbre lui-même enduit de bitume figurent par une violence radicale la transformation substantielle du vivant dans les « capsules temporelles » de la collection muséale, corolaire fossile des dégradations et destructions environnementales.

Cette liaison simplement métaphorique chez Mark Dion devient explicite dans le projet curatorial que mènent depuis 2013 Anna-Sophie Springer et Etienne Turpin et dont l'exposition itinérante *Disappearing Legacies* : The World as a Forest (2017-2018) est le dernier opus qui mêle histoire environnementale, muséologie, philosophie, design et esthétique. L'exposition est couplée à un anniversaire, celui de la doctrine de l'évolution établie il y a cent-soixante ans par Alfred Russel Wallace en même temps que Darwin, sur la base d'enquêtes en Amérique du Sud et en Asie du Sud-Est.[13] Crânes, fourrures, spécimens naturalisés, planches de l'Herbarium Hamburgense et nombreux insectes épinglés accompagnent les films d'Armin Linke sur l'huile de palme en Indonésie ou de Maria Thereza Alves sur l'agroforesterie autochtone et la conservation des ressources au Brésil, tandis qu'*Extinction Gong*, par Julian Oliver et Crystelle Vũ, interprète la « Liste rouge » des espèces en voie de disparition dans un rythme étrange et percutant en temps réel. Anna-Sophie Springer et Etienne Turpin rendent manifeste une histoire médiale de la « désanimation » dans le projet moderniste de la science coloniale en s'intéressant à la frénésie de collecte de Wallace :

« [Le naturaliste] considère toutes les espèces animales et végétales actuellement vivantes comme les lettres individuelles qui composent l'un des volumes de l'histoire de notre terre ; et, comme quelques lettres perdues peuvent rendre une phrase inintelli-

12. Vincent Normand, « In the Planetarium. The Modern Museum on the Anthropocenic Stage », *in* Heather Davis et Etienne Turpin [éd.], *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, Londres, 2015, p. 67 [nous traduisons].

13. Alfred Russel Wallace a exploré l'archipel mélanésien entre 1854 et 1862 et collecté un nombre considérable de spécimens pour les musées européens [125 666 exactement, dont 5000 espèces inconnues alors]. Cf. Anna-Sophie Springer et Etienne Turpin [éd.], *Reverse Hallucinations in the Archipelago*, K-Verlag, coll. « Intercalations », vol. 3, Berlin, 2017, p. 31 sq.

14. Alfred Russel Wallace, « On the Physical Geography of the Malay Archipelago », *Journal of the Royal Geographical Society*, n°33, 1863, p. 233-234 [nous traduisons].

15. Anna-Sophie Springer et Etienne Turpin [éd.], *Reverse Hallucinations in the Archipelago*, op. cit., p. 36 [nous traduisons].

208 • La collection de sacs en plastique du MuCEM pose un sérieux problème de conservation [exposition *Vies d'ordures*, MuCEM, 2017].

gible, l'extinction des nombreuses formes de vie que le progrès des plantations entraîne inévitablement rendra nécessairement obscur ce précieux témoignage du passé. C'est pourquoi il est important que dans tous les pays tropicaux colonisés par les Européens, les gouvernements et les institutions scientifiques prennent immédiatement des mesures pour que des collections les plus parfaites possibles soient constituées dans tous les domaines de l'histoire naturelle et déposées dans les musées nationaux, où elles pourront être étudiées et interprétées.[14] »

Ainsi s'illustre la perspective « schizoscopique » de la collection muséale coloniale, fondée sur la certitude d'une disparition prochaine des oiseaux du paradis. Et en effet, aujourd'hui, l'archipel indonésien voit ses forêts disparaître à très grande vitesse sous l'effet du trafic de bois, de l'exploitation minière, de l'ouverture de routes et surtout de la plantation industrielle de palmiers à huile. « Lorsque nous avons demandé aux biologistes de l'évolution s'ils croyaient encore possible de développer une théorie de l'évolution des espèces ou de leur distribution biogéographique à partir d'une collection contemporaine de spécimens de l'archipel malais, la plupart ont répondu par la négative.[15] »

209 • Mark Dion, *Cabane Sommer*, 2006 [Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, exposition permanente].

5.3.2 Vers une nouvelle Renaissance ?

Si la lecture archéologique des pratiques discursives muséales nous instruit sur les partages ontologiques de la Modernité, pour autant l'enquête ne nous permet pas de sortir complètement du cadrage médial sujet-objet, car toute exposition en relève *in fine*. Toutefois, cela signifie que l'art de l'exposition, en d'autres termes la pratique curatoriale, est un moyen privilégié pour guider le regard sur le graphe qui structure les représentations des Modernes.[16] Si la Modernité a renoncé aux collectifs en opacifiant le travail de traduction des réseaux socio-techniques pour « purifier » des catégories séparées de la nature et de la société[17], alors l'exposition peut justement se tenir au point de séparation entre les processus de traduction et de purification, elle peut nous instruire sur l'historicité de cette démarcation et déborder aussi les frontières instituées,

16. Le parangon de cela serait l'exposition *Reset Modernity!* conçue par Bruno Latour avec son protocole en six procédures de « reset », de remise à niveau des graphes de la Modernité.

17. Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [1ère éd. 1997], La Découverte, Paris, 2001.

210 • Elisabetta di Maggio, *Natura quasi transparente*, 2017 [Fondazione Querini Stampalia, Venise, juin 2017].

notamment entre humains et non-humains. De ce point de vue, nous rejoignons Yves Citton selon qui tout un pan de l'expérience esthétique relèverait de l'animisme, et que la vocation de l'art serait de développer des agentivités « magiques » venant « irriguer ce que nos expériences esthétiques ont de plus puissant, non seulement pour résister à la mise à plat de notre monde par le nivellement d'un techno-capitalisme homogénéisateur et globalisé, mais aussi pour poursuivre les expérimentations les plus audacieuses lancées par les modernités artistiques.[18] » À bien y réfléchir, la remise au goût du jour des cabinets de curiosités dans le dispositif de l'exposition témoigne du partage de plus en plus large de cette conviction qu'on résume parfois de manière simpliste avec le mot d'ordre « réenchanter le monde ».

Selon Claude Allemand-Cosneau, historienne de l'art, « seuls les cabinets de curiosités ou les expositions s'y apparentant autorisent la présentation d'objets d'époques et de natures différentes qui, tout autant sortis de leur contexte que ceux des musées,

18. Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 197.

211 • Mariano Fortuny, *Modèle pour le théâtre de Bayreuth* et décor de scène pour *L'Or du Rhin*, 1903 [Palazzo Fortuny, juin 2017].

produisent par leurs rapprochements inattendus un sens nouveau.[19] » Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance reposaient sur l'idée qu'une « société d'objets »[20] portait la fantasmagorie du cosmos en installant une esthétique de la médiation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. La Fondation Querini Stampalia (**fig. 188 & 210**) et le Palazzo Fortuny (**fig. 112 & 211**) à Venise, le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris (**fig. 181**, **182 & 209**) ou le musée Gassendi à Digne-les-Bains ont développé avec succès ce mode d'exposition anachronique et analogiste. Les Surréalistes avaient déjà bien réfléchi à cette question. Les boîtes en valise de Marcel Duchamp ou le *Mur de l'Atelier* d'André Breton (1922-1966), ou chaque objet était exhaussé grâce à la présence des autres, étaient des assemblages dénonçant de manière assumée la fétichisation de l'art.

19. Allemand-Cosneau, Claude, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°4, 2009, p. 500.

20. Cf. Julius von Schlosser, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, traduit par Lucie Marignac, Éditions Macula, Paris, 2012.

Les cabinets des merveilles ont été les antichambres des grandes collections ethnographiques, naturalistes ou minéralogiques des XIXe et XXe siècles. Y revenir n'est pas anodin : cela peut signifier la reconstitution d'un dispositif scénographique qui flatte le goût du décorum[21] ; mais cela peut plus profondément signifier – dans les termes de l'archéologie du savoir – vouloir jouer de juxtapositions et d'assemblages sur lesquels l'élaboration moderne du savoir s'est constituée tout en l'occultant. Pour l'historienne de l'art Patricia Falguières, « l'anthropologie des modernes est bien née dans les chambres de merveilles de la Renaissance.[22] »

Selon Michel Foucault, l'âge classique aurait imposé le principe de l'Ordre là où la Renaissance privilégiait le régime de l'Interprétation.[23] L'herméneutique reposant sur la *mimèsis* céderait la place à la *mathesis* de la Raison. Cependant, le régime visuel des arts est plus trouble que cette partition de l'épistémè ne le laisse envisager. L'exposition conduite par Philippe Descola au musée du quai Branly (*La Fabrique des images*, 2011)[24] montrait que si l'ontologie naturaliste avait bien eu pour effet de « désenchanter le monde », les corrélations entre microcosme et macrocosme de la « prose du monde » analogiste ont plutôt été recouvertes que supplantées par l'art visuel des Modernes. L'hypothèse de Philippe Descola en la matière est que les Européens seraient passés de l'analogisme, où ils se trouvaient agencer leurs vues sur les choses jusqu'au XVIe siècle, au naturalisme par une opération de progression à l'infini de la *res extensa* dans l'imagination visuelle, ce que l'art de la perspective consacre. Ainsi acquise, l'objectivité du point de vue ne fonctionne que par une mise en scène qui range les objets dans un certain ordre, pratique scopique qui ne repose pas tant sur un face-à-face effectif du sujet avec l'objet que sur des techniques de visualisation qui en produisent l'illusion. Aussi peut-on avancer que « la prose du monde continue dans la peinture et dans l'image savante mais sous une forme qui permet d'ignorer de mieux en mieux les discontinuités grâce à l'invention des techniques de

21. Au Musée de la Chasse, le conservateur Claude d'Anthenaise ne fait pas mystère de l'instrumentalisation des collections au bénéfice d'une meilleure acceptabilité de l'art contemporain alors qu'on pourrait tout à fait renverser cette logique d'alibi : l'intervention de l'artiste contemporain rend la nécroésthétique de cette collection acceptable pour le public amateur d'art.

22. Patricia Falguières, « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Musée du quai Branly, coll. « Les actes », Paris, 2009, p. 8.

23. Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1ère éd. 1966], Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, 1986, p. 71.

24. Cf. Philippe Descola [éd.], *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Somogy, Paris, 2010.

mise en perspective, c'est-à-dire en fait de rangement des rapports analogiques.[25] » D'une certaine façon, nous avons toujours été analogistes, mais une vision cosmocentrique avec de multiples différences stratifiées est bien plus complexe et embarrassante qu'une vision anthropocentrique purifiée et réduite à quelques paramètres d'un jeu oppositionnel.[26]

En tout cas, cette hypothèse du recouvrement rend intelligible la reviviscence des formes de la Renaissance qui se manifeste par l'utilisation des cabinets de curiosités dans les dispositifs plastiques contemporains, invitant à des pratiques discursives qui choisissent l'interprétation plutôt que l'ordre. De même, la disqualification du dualisme moderne avec l'Anthropocène incite à revisiter l'histoire de l'art classique par ce rebroussement du naturalisme vers l'analogisme. Que se passe-t-il une fois ôté le voile qui consistait à « ne pas voir » qu'une pluralité d'habitants peuplait le paysage ?[27] Cela peut être l'objet de nouvelles enquêtes tout à fait passionnantes. Puisque ce qui se desserre aujourd'hui, c'est ce milieu trouble qui était à l'interface des processus de traduction hybrides et du processus de purification dualiste. Cette ligne de démarcation était flottante et nous ne le savions pas ; elle nous restitue soudain un territoire entier à parcourir, notamment en compagnie des monstres et des spectres de Donna Haraway et d'Anna Tsing mais aussi de l'animal féral « parmi nous par soi-même » de Baptiste Morizot et de tant d'autres espèces compagnes qui habitent avec nous les Arcadies altérées.

5.3.3 Apprentissages dans la zone de contact

La matrice existentielle de l'enquête nous amène donc à une écologie du regard qui produit, par contamination, des changements réels dans le monde. Par l'aiguillon de l'enquête, l'expérience esthétique ouvre comme *milieu* de fabrique du sens cette zone de trouble où, sous l'effet de l'Anthropocène, de nombreux hybrides et écologies férales venaient, depuis un certain temps déjà, faire valoir leurs droits contre la Constitution des Modernes.[28] Selon l'intuition de John Dewey, c'est l'idée de communauté elle-même qui est en jeu dans la démocratisation de l'expérience esthétique à tous les niveaux d'enchevêtrement des sciences, des techniques et de la politique, enchevêtrement que le nouveau régime climatique rend plus inextricable que jamais.

Le commissaire d'art Anselm Franke a bien résumé le compromis que nous pouvons à présent dénoncer. Selon lui, « on a pu croire que les "arts" avaient le potentiel de dépasser la "modernité", de la réconcilier, ou de la faire exploser de l'intérieur. Mais si

25. Bruno Latour et Dorothea Heinz, « La prose du monde s'est-elle vraiment interrompue ? », *in* Horst Bredekamp et Jutta Helbig [éd.], *Präparate*, Akad.-Verl, coll. « Bildwelten des Wissens », Berlin, 2012, p. 102.

26. Cf. Philippe Descola, « How we became Modern: A view from afar », *in* Bruno Latour [éd.], *Reset Modernity!*, MIT Press, Cambridge, 2016, p. 127.

27. Cf. Estelle Zhong Mengual, « Habiter le paysage », *Billebaude*, n°10, 2017, p. 40-41.

l'"espace de l'art" n'a pas fait imploser le système des divisions modernes, c'était parce qu'il était délimité par un contrat secret, par un cercle magique inscrit, encore aujourd'hui, dans ses institutions : ce contrat qui accordait à l'art une autonomie relative, en contrepartie du sacrifice de sa portée dans le monde. Tout ce qui entre dans le cercle magique doit être retiré du monde, privé d'effets directs, et demeurer dans la sphère du pur symbolique, du simplement fictionnel.[29] » Nous avons souligné plus haut[30] que le pragmatisme avait laissé en suspens la question de savoir si l'enquête infléchie par l'expérience esthétique était capable de déboucher sur une « reconstruction » collective du milieu à des fins d'émancipation de publics dispersés, sacrifiés ou exclus, et d'individus « perdus » dans l'environnement technique et politique contemporain. Sans excès d'optimisme, nous pouvons placer notre confiance dans les capacités de l'enquête à faire sortir l'art de son « cercle magique » et à fabriquer des épreuves du monde hors du cercle de désinhibition de l'Anthropocène. Intensifiant notre expérience, les Arcadies altérées de l'enquête artistique nous restituent le sol, nous offrent le territoire disputé à partir duquel établir des cosmogrammes et ouvrir à des cosmo-politiques en débroussaillant des chemins communs d'apprentissage.

Cherchant à qualifier l'espace d'apprentissage mutuel entre sa chienne Cayenne et elle, Donna Haraway adopte l'expression de « zone de contact », qui lui vient tant de ses lectures postcoloniales que de sa passion pour la science-fiction (*Star Trek*) et de ses connaissances en biologie de l'évolution : « plus tardivement encore dans mes dilemmes d'apprentissage à l'agilité, je me suis souvenue que les zones de contact, autrement appelées écotones, avec leurs effets de lisière, sont celles où se forment des assemblages d'espèces biologiques en dehors de leurs zones de confort. Ces lisières interdigitées sont les endroits les plus riches pour observer une diversité écologique, évolutive et historique.[31] »

28. La Constitution des Modernes, selon Bruno Latour, ne fixe pas les principes et les règles de fonctionnement du gouvernement politique [au sens restreint], mais « sépare, d'un côté, les pouvoirs de la "Nature'' – commun dénominateur aux objets et aux faits naturels bruts, le domaine des sciences naturelles – et, de l'autre, les pouvoirs de la "Société'' – y compris l'interprétation et l'activité humaines, les valeurs et les constructions symboliques, le domaine de la politique et de la culture. » [Gerard de Vries, *Bruno Latour. Une introduction*, traduit par Fleur Courtois-l'Heureux, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2018, p. 155]

29. Anselm Franke, « La Troisième chambre », traduit par Nicolas Vieillescazes, *Glass Bead*, n°1, 2016, p. 8.

30. Cf. *supra*, chapitre 1.2.

31. Donna Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », Minneapolis, 2008, p. 217 [nous traduisons].

Plus largement, nous pouvons définir la zone de contact comme cet espace de friction et de rencontre que néglige la Frontière qui caractérise la domination du Capitalocène. C'est cette zone de contact comme apprentissage par l'enquête que Scott L. Pratt décrit aussi lorsqu'il puise les sources de la philosophie pragmatique américaine chez les Natifs amérindiens :

« Contrairement au fait de posséder une philosophie, l'investigation philosophique est un processus de réflexion sur les habitudes, les croyances établies et les manières de comprendre et d'interagir avec le monde lorsque les façons de faire habituelles restent sans suite ou entrent en conflit. L'investigation philosophique, en ce sens, est le processus qui s'efforce de clarifier quelles idées et quelles pratiques sont en conflit et de proposer des alternatives qui permettront de faire avancer les choses, favorisant ainsi de nouvelles expériences et actions. L'histoire des origines autochtones (*Native origines*) du pragmatisme américain est l'histoire du *contact* interculturel et de l'apprentissage, le partage de la philosophie. Il ne s'agit pas d'un partage sans entrave ou incontesté, et ce n'est pas un partage qui n'émerge que dans l'intérêt mutuel. L'histoire des origines du pragmatisme américain est l'histoire d'une lutte entre des peuples radicalement différents ; et la physionomie de la lutte, lorsque celle-ci implique une réflexion sur les différences, les pratiques et les idées, est en partie philosophique.[32] »

Dans les ruines du capitalisme, au sein des patchs qui résistent à l'Anthropocène, l'écologie du regard qu'alimente l'enquête artistique a pour conséquence éthique de nous faire privilégier les apprentissages de la zone de contact sur le « sauve qui peut » individualiste. Nous explorons nos environnements « démocratiquement », selon la belle expression du photographe William Eggleston.[33]

Fort de cette conviction j'allai me promener par un beau jour d'été au Bazacle, dans ma ville de Toulouse. Située sur la Garonne au cœur de la cité patrimoniale, la passe à poissons du Bazacle permet aux poissons migrateurs, aux saumons notamment, de remonter le fleuve jusqu'à leur lieu de naissance, lieu qui deviendra celui de leur

32. Scott L. Pratt, *Native Pragmatism. Rethinking the Roots of American Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 19 [nous soulignons et traduisons].

33. « J'étais en train de dîner avec quelques amis, des écrivains de la région d'Oxford [Mississippi], à moins que ce ne soit au bar de l'Holiday Inn, et quelqu'un m'a dit "Qu'as-tu été photographier dans le coin aujourd'hui, Eggleston ?" – "Eh bien, je suis allé photographier démocratiquement", ai-je répondu. – "Mais qu'est-ce que tu as pris en photo ?" – "J'ai été dehors, nulle part, dans rien." – "Que veux-tu dire ?" – "Eh bien, simplement des bois et de la boue, un peu d'asphalte ici et là." J'étais en train de m'occuper des choses démocratiquement, ce qui bien sûr ne voulait pas dire grand-chose aux gens avec qui je parlais. » [William Eggleston, *The Democratic Forest*, Secker & Warburg, Londres, 1989, p. 171, nous traduisons]

reproduction et de leur mort.[34] La passe à poissons, objet technologique, est donc l'un des éléments socio-techniques qui entrent dans le cycle de vie naturel des saumons et d'autres migrateurs, telles que les anguilles. Elle ouvre une brèche dans un barrage hydroélectrique au prix d'une perte de l'efficacité énergétique de ce dernier, dans le but de « restaurer » la continuité de l'espace de vie des poissons… La passe à poissons est, comme l'écrit Jean-Christophe Bailly, « appel d'air à même l'eau, commandement de bulles, envoi – et d'autant plus que c'est aménagé de telle sorte que l'on puisse descendre sous le niveau de l'eau et, à travers un épais hublot, voir ce qui se passe, ou ce qui passe : rien, la plupart du temps.[35] » C'est ce « rien, la plupart du temps » qui emplit pourtant notre espoir démocratique de lier communauté, de *devenir-avec* une pluralité d'existants.

Il existe environ deux-mille rivières à saumons des deux côtés de l'océan Atlantique Nord.[36] Sous l'effet de l'industrialisation et de la dégradation de la qualité de l'eau, des populations entières de saumons ont disparu de nombreux cours d'eau. On a recensé le tout dernier saumon de la Tamise en 1833.[37] C'est au milieu du XIX^{e} siècle que les bassins de Dordogne et de Garonne voient disparaître progressivement leurs saumons en raison de la surpêche et des barrages. Si l'on n'a pas de date précise pour la Garonne, sur la Dordogne, la mise en service du barrage de Tuilière en 1906 annihile toute chance de survie à la souche originaire du bassin.[38]

La population autochtone ayant totalement disparu du bassin Garonne-Dordogne, la « restauration » du saumon passait inéluctablement par du repeuplement. En 1975, un plan national « saumon » est lancé, d'abord appliqué en Dordogne avant d'être suivi pour la Garonne cinq ans plus tard.[39] Des programmes quinquennaux précisent les objectifs de réintroduction à partir de 1984. Et en 1989, une association dédiée est créée, Migrateurs Garonne-Dordogne (MIGADO), pour la maîtrise d'ouvrage de cette restauration. Un décret du 16 février 1994 a conforté ce rôle en établissant à l'échelle nationale des comités de gestion des poissons migrateurs (COGEPOMI) par bassin versant.[40]

34. Cette passe à poissons a fait l'objet d'une enquête que j'ai menée avec Claire Dutrait et François Dutrait. Cf. Matthieu Duperrex, Claire Dutrait et François Dutrait, *Micromegapolis. Lorsqu'une ville rencontre Gaïa*, Urbain, trop urbain, Toulouse, 2013.

35. Jean-Christophe Bailly, *Le dépaysement. Voyages en France*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », Paris, 2011, p. 23.

36. Cf. Øystein Aas, Sigurd Einum, Anders Klemetsen et Jostein Skurdal [éd.], *Atlantic salmon ecology*, Blackwell Publishing, Oxford, 2011, p. 333.

37. *Idem*, p. 340.

38. Francis Gayou et Michel Roguet, « Salmon restoration in the rivers Garonne and Dordogne [South-West of France] », Reykjavik, 1996, p. 2.

39. *Ibid.*

40. Cf. Carole Barthélémy, Marie-Jo Menozzi et Patricia Pellegrini, « Gestion

La machinerie étatique française se met en branle, avec de lourds budgets à la clé qui vont diligenter des études détaillées puis les premiers dispositifs de franchissement. Sur la Garonne, ce seront Golfech au niveau de la centrale nucléaire (1987), et à Toulouse, le Ramier (1987) puis le Bazacle (1989). Cent millions de Francs seront consacrés en dix ans à la construction de quarante-sept ouvrages sur les deux bassins.[41]

Les autres très gros investissements vont être consacrés à l'élevage et au repeuplement. Des structures piscicoles sont spécialement créées. Les premières souches utilisées provenaient du Canada, d'Écosse et de Norvège. Puis, cette stratégie a été abandonnée pour privilégier l'utilisation de souches d'origine française. De premiers essais fructueux à partir de géniteurs « enfermés » sont obtenus en 1985. Le choix se porte sur des souches françaises Loire-Allier (sauvages) et Adour-Nives (enfermées). De grandes campagnes de capture de saumons sauvages se déroulent entre 1988 et 1993. C'est en 1995, avec la construction d'un centre dédié à la conservation de saumons sauvages à Bergerac qu'ont commencé les piégeages de géniteurs en migration sur la Dordogne, puis sur la Garonne et donc l'utilisation exclusive de la souche de saumons acclimatés au bassin Gironde-Garonne-Dordogne pour alimenter la filière de production de juvéniles.

Comme son nom l'indique, la passe à poissons est un ouvrage dont les caractéristiques moyennes d'écoulement ne constituent plus un obstacle insurmontable pour les poissons migrateurs. Entre consignes de « désaménagement » et construction de dispositifs de franchissement, les plans d'actions proposés par les textes des Schémas directeurs d'aménagement et de gestion des eaux (SDAGE) des années 1990 se préoccupent clairement de la « restauration de la continuité écologique ». Les « ouvrages transverses » que sont les échelles et passes à poissons sont toutefois plus anciens que les directives institutionnelles sur la gestion écologique des rivières et les schémas d'aménagement des cours d'eau. On mentionne l'équipement d'un moulin en Écosse en 1837 et en France, le Bazacle de Toulouse auquel nous nous intéressons ici est pourvu d'une première passe en 1840.[42]

concertée des poissons migrateurs et dynamiques socio-naturelles d'un dispositif, le comité de gestion des poissons migrateurs, entre Garonne et Seine », *Sciences Eaux & Territoires*, n°3, 2010, p. 126-131.

41. Francis Gayou et Michel Roguet, *op. cit.*, p. 4.

42. Cf. Régis Barraud, « Rivières du futur, wild rivers ? », *VertigO*, n°Hors-série 10, 2011.

43. Cf. Olivier Croze, « Impact des seuils et barrages sur la migration anadrome du saumon atlantique [Salmo salar L.]: caractérisation et modélisation des processus de franchissement », INP Toulouse, 2009 ; J. L. Baglinière, M. Thibault et J. Dumas, « Réintroductions et soutiens de populations du saumon atlantique [Salmo salar L.] en France », *Revue d'écologie*, vol. 45, n°5, 1990, p. 299-323.

Sur les grands cours d'eau, les dispositifs de franchissement modernes ont nécessité pour leur conception et des modèles réduits, comme au Bazacle, et des suivis précis du comportement du saumon par radiopistage.[43] Cette passe à seize bassins successifs et fentes verticales[44] a été mise en service en 1989. Dans le sous-sol du bâtiment, une chambre de visualisation a été ménagée afin de compter les poissons et de les identifier. Aujourd'hui, ce système de comptage est basé sur un enregistrement vidéo numérique : on filme en continu les poissons franchissant la passe, à travers une vitre qui est située sous le niveau de l'eau. Un logiciel d'analyse d'images détecte tout objet en mouvement dans l'image et déclenche l'enregistrement et la sauvegarde des séquences vidéo sur un support informatique. Les choix techniques de cette passe intègrent l'agentivité du non-humain. Par exemple, le débit d'attrait parie sur l'élargissement sémiotique de l'*Umwelt* du saumon sa capacité à interpréter un remous mécanique comme une voie d'ascension possible du courant. Le calcul des turbulences dans les bassins tient compte de ses performances de montaison mais aussi des capacités des autres migrateurs.

La lecture du rapport des ingénieurs de l'Institut de Mécanique des Fluides ne laisse transparaître que les calculs de turbulences et les corrections entreprises grâce au modèle réduit. On n'y entend guère le bruissement des collectifs[45], qui sont pourtant bien là pour contribuer à l'optimum de la passe à poissons, ces laboratoires, instituts, associations, fédérations, agences, services de l'État, écoles, industries, offices nationaux… tout ce monde se réunissant en groupes, commissions, associations, syndicats, croisant leurs intérêts écologiques, économiques, politiques et scientifiques autour de multiples tables de formats divers pour établir des transactions interculturelles entre les poissons et les humains.

On pourrait se contenter d'affirmer que le saumon de la passe à poisson sur la Garonne est une résultante de cet entrelacement, un produit, voire un être anachronique qui n'a plus lieu d'être au titre de ce que peut (encore) la Nature.[46] Mais le saumon ne reste pas cantonné à cette assignation de l'être rapporté. Il y a rétroaction. En témoigne la différenciation qu'il apporte dans la compréhension de la rivière et de son territoire habité, par la singularité de son comportement vis-à-vis des *affordances* du milieu, par sa perception de l'environnement et par le déploiement de sa puissance d'exister et d'engendrer jusque dans la tragédie de sa défaite : ces traits de vitalité font de cet animal pas

44. Cf. Michel Larinier, « Passes à bassins successifs, prébarrages et rivières artificielles », *Bulletin français de la pêche et de la pisciculture*, vol. 65, n°326-27, 1992, p. 45-72.

45. Cf. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris, 2008.

46. C'est en substance l'objection que m'a adressée Isabelle Stengers lors d'un séminaire du Groupe d'études constructivistes en 2015.

simplement un « artefact naturel » issu d'une politique de restauration écologique[47], mais un *soi*, un être singulier et générateur d'une meilleure appréhension symbolique de l'habitat anthropisé.

Il faut superposer deux grilles de lecture : celle d'une « dénaturalisation » de la rivière au travers de la compréhension des chaînes opératoires qui la constituent, et celle des réseaux sociaux-techniques enrôlant humains et non-humains autour du saumon atlantique. La restauration écologique étant pétrie de naturalisme[48], ses promoteurs manquent toujours cet aspect cosmomorphe[49] de l'écologie des milieux.[50]

La zone de contact de la passe à poissons m'évoque alors plusieurs frictions. Il y a d'abord celle qui oppose l'autonomie individuelle du poisson à nos stratégies de domestication et d'élevage. *Salmo salar*, que l'on étudie depuis deux siècles au moins, conserve encore sa part de mystère. Qu'est-ce qui pousse ce grand migrateur à emprunter de si longues routes océaniques et continentales ? D'où lui vient cette trop grande précision qui le met en danger face à la modification sensible de ses milieux ? De l'autre côté, des pressions multiples l'ayant fait disparaître, on multiplie les efforts pour permettre à sa famille de recoloniser *véritablement* la Garonne. Génétique conservatoire,

47. Cf. Marion Waller, *Artefacts naturels. Nature, réparation, responsabilité*, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, 2016.

48. Cf. Nathalie Blanc et Jacques Lolive, « La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? », *Cybergeo . European Journal of Geography*, 2009.

49. Selon l'expression de Pierre Montebello, cf. *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain* : « Les pensées ou pratiques cosmomorphes ont ce triple rôle : invention et transgression des limites, prise à revers des formations anthropomorphes qui propagent les mêmes illusions anthropocentriques, contrepoint aux déterritorialisations absolues qui rendent inconsistantes toute forme de relation et défont toute possibilité de créer un espace politique. Reconnecter la Terre à un cosmos plus positif, promouvoir une nouvelle Terre, instaurer une communication politique de l'hétérogène, telle serait leur fonction. » [p. 231]

50. La restauration des cours d'eau à la française met en tension une conception hydraulique, essentiellement préoccupée par l'entretien de la ripisylve et des berges dont la déprise agricole explique l'essentiel de la dégradation, et une conception écologique, davantage soucieuse de réduire la pression anthropique sur les rivières et leurs écosystèmes. C'est ainsi que dans la plupart des dossiers de restauration portés par les Agences de l'Eau, le terme de « milieu » est systématiquement distinct des attributs « anthropocentrés » tels que le patrimoine, les considérations d'usage ou de sécurité. Cette tension peut sans doute se résorber dans le cadre de projets de territoire, tant il est vrai que chacune de ces conceptions exprime une volonté de vivre avec le cours d'eau et d'habiter plus harmonieusement son paysage. Cf. Bertrand Morandi, Hervé Piégay, Karen Johnstone et Diego Miralles, « Les Agences de l'eau et la restauration : 50 ans de tensions entre hydraulique et écologique », *VertigO*, vol. 16, n°1, 2016.

pisciculture et divers soins induisent une « biopolitique » du saumon supposée seconder son éthogramme. Une autre friction s'ensuit, entre dynamique corporelle et ingénierie. *Salmo salar* remonte en effet la Garonne en sollicitant ses muscles myomères qui, par contractions alternées, le font onduler dans le cours d'eau. Lorsqu'il affronte des chutes, sa nage de pointe – quelques secondes en anaérobie (vitesse maximale de 5 m/s dans une eau à 15°c) – irradie ses muscles d'acide lactique. Son endurance dépendra de ses réserves en glycogène. Redoublant d'ingéniosité, les concepteurs de la passe à poissons savent de leur côté ménager par la structure de l'ouvrage et son dimensionnement des alternances de nages, grâce aux échancrures, bassins et zones de repos. Turbulence et aération du passage seront fonction de la configuration des jets, des chutes, de la géométrie singulière des volumes utiles de cette architecture. Une troisième friction de la zone de contact concerne la compréhension environnementale, partagée entre logique d'habitat et logique d'aménagement. *Salmo salar* inscrit sa génération et sa reproduction dans une continuité de milieux à l'échelle immense, une forme de grand écart entre les hauts cours d'Ariège et de Garonne et l'océan arctique. Transcendant les institutions humaines et leurs frontières, il exige de nous un effort de « recadrage » politique. C'est ainsi que les processus institutionnels qui ont la Garonne en partage de responsabilité doivent, pour être efficients, se rendre sensible aux temps du fleuve, à son cours, à ses cycles… Depuis le patrimoine immatériel jusqu'aux efforts d'entretien, de conservation et de restauration, de multiples répertoires s'articulent au profit d'un aménagement commun. Enfin, la zone de contact nous initie aux dilemmes de la survie et de l'écologie dans l'Anthropocène. *Salmo salar* est un grand témoin sensible des modifications de son milieu, qui sont essentiellement d'origine anthropique. Sa population mondiale a grandement baissé depuis les années 1980. À la concurrence inter-espèces dans sa lutte pour la survie et la reproduction s'ajoutent les effets directs et indirects de la présence du « compétiteur » humain. Quant à nous, par le suivi de l'évolution du contenu thermique des océans et des rivières, la connaissance des processus physiques, chimiques et biogéochimiques du système climatique, la mesure des émissions de gaz à effet de serre et d'aérosols, l'analyse du cycle du carbone… au voisinage du saumon de la passe à poissons, nous cultivons l'empirisme instrumenté d'une science écologique de la technosphère et d'une planète anthropisée.

À l'heure où la biodiversité des écosystèmes d'eau douce réduit encore plus vite que celle des écosystèmes terrestres[51], il ne s'agit donc pas simplement de « repeupler les sciences sociales » par la description de l'agentivité du non-humain et par la mise en évi-

51. Cf. Karl Matthias Wantzen *et al.*, « River Culture: an eco-social approach to mitigate the biological and cultural diversity crisis in riverscapes », *Ecohydrology & Hydrobiology*, vol. 16, n°1, 2016, p. 7-18.

dence de l'engagement de nombreux acteurs dans la chaine opératoire de l'objet technique. Le saumon atlantique de la passe à poissons est réintroduit « en force » mais il ouvre des chemins. Son double fantôme est toujours présent qui invite à la réflexion sur la raison de la disparition de l'espèce sur le cours d'eau. Frayant avec ce double, ce spectre, le saumon de la passe à poissons est un « incommensurable » au sens de Sophie Houdart.[52] On ne peut homogénéiser et diluer son *soi* dans le tableau naturaliste de la restauration écologique. Il n'est pas poisson « soluble ». La cosmophanie de l'apparition du saumon au Bazacle (et même de *l'attente* de l'apparition) dans la « chambre de vision » de la passe à poisson (**fig. 212**) – remarquez qu'il suffit d'enlever quelques lettres au dispositif technique de la « chambre de visualisation » pour obtenir un appareil chamanique nous invitant à la découverte de notre animal totémique – fait émerger un écoumène. C'est un enchantement artefactuel[53], provoqué par l'ouverture sur la technologie de la passe à poissons.

Un tel milieu compose donc une écologie singulière. Avec cette chaussée sur la Garonne, ces beaux bâtiments patrimoniaux du Bazacle, ce cours d'eau turbiné pour l'électricité et cette passe à poissons à seize bassins dans la turbulence de laquelle on peut laisser s'absorber nos pensées pendant de longues minutes de contemplation avant de jeter un œil sur les berges, les hautes digues de protection, le pont et les bâtisses de brique rose, on a affaire à plus qu'un paysage naturaliste. Un néologisme anglais propose de substituer *andscape* à *landscape*, soulignant la valeur de relation associative du *and* (et), inspirée par l'entre-deux (*aidagara*) du philosophe japonais Watsuji, pour répondre aux propriétés unitaires du milieu.[54] Peut-être le saumon que je ne verrai pas, le rien qui passe, est-il l'analogue alors du champignon décrit par Anna Tsing, poussant « sur les ruines du capitalisme », et nous invitant à des collaborations interspécifiques dans les *patchs* de l'Anthropocène ? La leçon du saumon de la Garonne n'est pas sans laisser espérer qu'une « culture du fleuve » peut engager un renouveau des technologies et des modes de vivre avec le cours d'eau pour des services écosystémiques accrus peut-être, mais pour aussi une extension des « zones de contact » et davantage de solidarité interespèces.[55]

52. Cf. Sophie Houdart, *Les incommensurables*, Zones sensibles, Bruxelles, 2015.

53. Cf. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit par Sophie Renaut et Olivier Renaut, Les Presses du réel, Dijon, 2009.

54. Cf. Martin Prominski, « Andscapes: Concepts of nature and culture for landscape architecture in the 'Anthropocene' », *Journal of Landscape Architecture*, vol. 9, n°1, 2014, p. 6-19.

55. Cf. Raphaël Mathevet, *La solidarité écologique. Ce lien qui nous oblige*, Actes sud, Arles, 2012 & Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.], *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.

212 • Chambre de visualisation de la passe à poissons du Bazacle, Toulouse [février 2017].

Conclusion. Résister à la ligne de mort

« Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge. »
André Breton, *L'Amour fou*, 1937

1. Esquisse d'un nouveau cosmogramme

« Avec la ligne de mort du capitalisme, il est clair que ce n'est pas seulement la Terre qui est absolument déterritorialisée par un flux global, ce sont aussi les cerveaux, les êtres humains qui se retrouvent à errer sur une Terre dévastée, en ayant perdu toute capacité à établir un lien quelconque entre les choses, tout moyen d'associer résistance et consistance.[1] » Le fil de notre parcours a été inspiré par l'intuition selon laquelle l'enquête pouvait nous aider à combattre la déliaison généralisée de la Modernité que la notion d'Anthropocène a placée sous une lumière nouvelle. Infiltrant les mondes de l'art, l'enquête suscite des cosmophanies qui nous arriment de nouveau à la Terre et réinstaurent la Relation comme « turbulence du chaos-monde », selon l'expression d'Édouard Glissant.[2]

Nous avons considéré néanmoins que la Terre ou le Terrestre[3] n'avait pas d'épaisseur acquise, toujours déjà-là sous un voile d'ignorance qu'il n'eût tenu qu'à nous de lever pour nous désintoxiquer enfin de l'acosmie des Modernes. Non, pour nous, au contraire, la moindre des matérialisations des entités terrestres que la Modernité a « invisibilisées » s'acquiert dans la *zone liminaire* que la progression de l'enquête permet d'ouvrir. Car la situation où nous place l'Anthropocène inclut la multiplication des bords, des limites, des seuils, des lisières dans les parages du front de modernisation, interfaces et pellicules où se jouent les pratiques artistiques offrant des prises sur nos milieux de vie. Cette situation contraste, nous décentre vis-à-vis d'une histoire de l'art où la marche de la création plastique serait faite de franchissements de bornes, de transgressions de limites. Que se passe-t-il lorsqu'on ne franchit pas des limites mais qu'on les habite, voire quand elles deviennent tout ce qu'il reste de décemment habitable dans un monde érodé ? Jacques Derrida cadrait la question des limites poreuses entre l'homme et l'animal par le concept de *limitrophie*.[4] Nous avons ici élargi cette situation de limitrophie :

- aux entités de l'environnement comme objets de l'enquête,
- à la collaboration disciplinaire art-science comme collectif,
- à l'ontologie révisée de la Modernité comme sphère sémiotique,

à l'ensemble du territoire habité comme « forme opérale »[5],

- à l'actualisation des communs latents comme « utopie de proximité »…

1. Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les Presses du réel, coll. « Drama », Dijon, 2015, p. 239.

2. Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990, p. 171.

3. Cf. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, 2015.

4. Cf. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 2006.

5. Cf. Nathalie Blanc, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, Mētis, Genève, 2016.

« L'interstice, écrit Nicolas Bourriaud, est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système. Telle est précisément la nature de l'exposition d'art contemporain dans le champ du commerce des représentations : elle crée des espaces libres, des durées dont le rythme s'oppose à celles qui ordonnent la vie quotidienne, favorise un commerce inter humain différent des "zones de communication" qui nous sont imposées.[6] » Une vision répandue de l'histoire de l'art, réputée progressiste, a beaucoup insisté sur l'état d'exception et la procédure de soustraction, concédant d'autant plus de capacité d'*enchantement* du monde à l'art qu'on lui déniait toute effectivité et prise réelle sur ledit monde. C'est la Modernité qui a réalisé cette opération d'enfermement dans le « cercle magique » (Anselm Franke)[7], en passant d'ailleurs par un certain nombre de « conquêtes » dont l'autonomie radicale de l'artiste et l'autorisation de transgression des normes qui lui est accordée dans tous les régimes politiques démocratiques (**fig. 213**). De même que l'animal n'est plus cloisonné dans son cercle de désinhibition[8], « pauvre en monde », l'autonomisation de l'art comme *Umwelt* sans incidence sur l'environnement devrait paraître d'autant plus révolue que l'acosmie des Modernes est à présent suffisamment révélée par l'Anthropocène, et avec elle, l'éclatement du Globe qui laisse place à un archipel d'îles (encore) habitables dans un océan entropique (**fig. 214**).

Bien que l'opposition entre praticien et théoricien sur laquelle s'appuie Tim Ingold (penser en agissant *vs* faire en pensant) nous paraisse un peu factice, ce qu'il appelle « l'art de l'enquête »[9], orienté par le modèle de l'artisanat, est moins une entreprise de description du monde (par accumulation de connaissances) que d'écologisation du regard porté sur ce monde (par exercices de résonance).[10] Plaçant le processus créatif au cœur de cette démarche, Ingold considère que les artistes sont mieux placés que les anthropologues pour pratiquer l'art de l'enquête et que certaines pratiques artistiques pourraient même « suggérer d'autres manières de *faire* de l'anthropologie.[11] » Dont acte.

6. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », Dijon, 1998, p. 14-15.

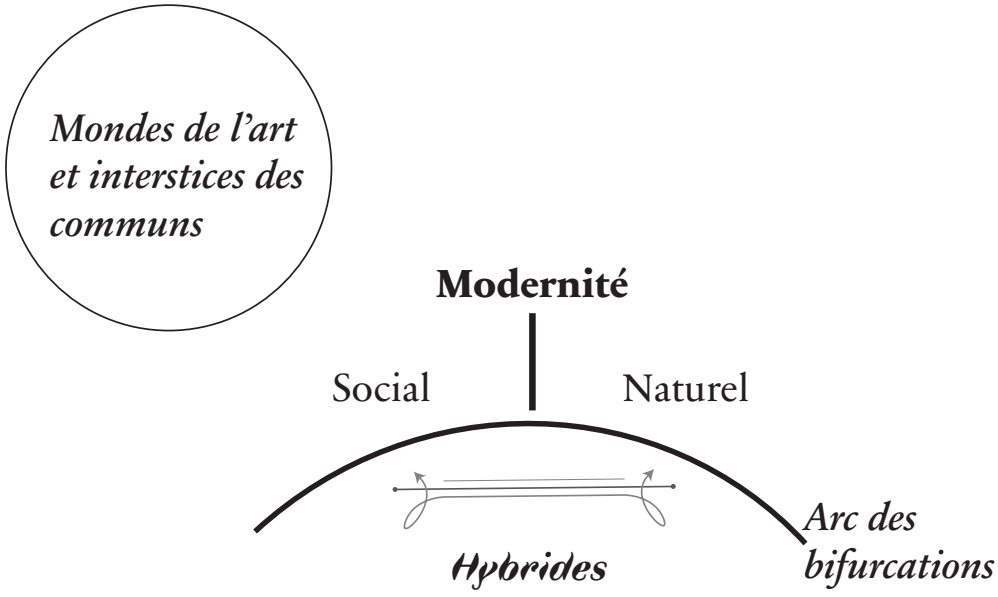
7. Anselm Franke, « La Troisième chambre », traduit par Nicolas Vieillescazes, *Glass Bead*, n°1, 2016, p. 8.

8. Cf. *supra*, chapitre 2.1.

9. cf. Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017, p. 31 sq.

10. C'est ce concept de résonance que le sociologue Hartmut Rosa oppose au phénomène de l'accélération. Cf. Hartmut Rosa, *Résonance*, traduit par Sacha Zilberfarb, La Découverte, Paris, 2018.

11. Tim Ingold, *op. cit.*, p. 35.



213 • La Constitution moderne est hors-sol, le front de modernisation est non cadré, à 360° dans une situation d'acosmie. On a généreusement octroyé à l'art et aux formes interstitielles de la globalisation un monde à part, flottant et « enchanté », tandis qu'arrimés à la séparation du social et du naturel les Modernes peuvent à loisir contenir la prolifération des hybrides par un ensemble de faux problèmes et de bifurcations catégorielles.

Mais pour ne pas diluer la figure de l'artiste enquêteur dans une homogénéité sociale convenue du « chercheur », qui provincialiserait ses engagements et ses prises sur le monde, il nous a fallu élaborer un modèle de l'enquête. Ce faisant, nous-même avons souvent oscillé dans le cours de notre exposé entre « surveoir » et enquêter, *survey* et *inquiry*. Nous avons essayé d'observer l'environnement artistique contemporain autrement que comme collection pittoresque d'œuvres – bien qu'il soit contreproductif de s'abstraire de ses inclinations subjectives et de sa sensibilité – ; nous avons eu recours à des typologies pragmatiques, distinguant les formats d'engagement en vertu de propriétés écologiques internes à la topographie de l'art. Mais l'enquête exigeant de se déplacer de la position de surplomb, c'est à de fréquentes reprises que des intrusions personnelles ont privilégié des accommodations plus intimes avec le potentiel cosmomorphe du paysage vécu, proposant alors au lecteur des conceptualités produites au cours de notre propre engagement artistique. Or, si nous aménageons effectivement notre ontologie durant l'enquête, nous n'en changeons cependant pas à discrétion, par pur caprice ou arrangement avec le cours des choses. Notre double navigation ayant pu brouiller les pistes, nous nous devons de ressaisir ici les éléments clés de l'enquête artistique.

Nous avons ouvert la recherche avec trois questions. Comment stimuler et intensifier l'expérience sensible de l'Anthropocène ? Pourquoi y a-t-il nécessité d'interroger la « bonne » distance esthétique du regard posé sur le monde ? Nous est-il possible de seulement envisager une esthétique pour le pouvoir opéral de la forme en tant qu'altération et compromission de l'habitabilité du monde ? La thèse que nous avons d'emblée formulée était que l'enquête est la réponse paradigmatique à ces trois questions.

2. Approche synthétique de l'enquête

Du point de vue pragmatique, pour être énoncé un problème doit être senti. Les pratiques, dispositifs, méthodes et instrumentations de l'art ici envisagés l'ont été en vue de faire connaître et de démêler des problèmes. Ceux-ci relevant d'un « trouble de la situation » et d'une altération des régimes d'existence au monde par de multiples facteurs rassemblés sous le nom d'Anthropocène, il était insuffisant de rapporter les stratégies de l'artiste à de simples emprunts méthodologiques à des disciplines tierces. Il y a certes un *zeitgeist* intellectuel vis-à-vis duquel l'art n'est ni sourd ni aveugle : le développement d'un « tournant ontologique » en anthropologie, de « métaphysiques cosmomorphes », d'une littérature du « réalisme magique », etc. Il n'en demeure pas moins que l'artiste enquêteur produit son expérience propre de l'environnement altéré[12] et de l'éclatement des dualismes de la Modernité. Notamment parce qu'il règle le cours de l'enquête sur un « comportement artifiant », dans l'immanence des rapports aux choses de son environnement, avec l'art de rendre ces choses « spéciales » et d'y porter attention et soin. C'est ainsi que « l'art comme expérience »[13] doit être entendu au sens fort d'une expérience du monde *configurée* par l'art. Cela signifie que l'art peut, de façon analogue à ce que nous serions en droit d'attendre du champ scientifique, mettre au jour lors de l'enquête des relations et interactions de l'environnement susceptibles de nourrir une expérience du monde riche et élargie. Pour ce faire, une procédure courante de l'art consiste à mettre en relation des entités et faits hétérogènes, cela avec une liberté plus grande qu'en contexte strictement scientifique et aussi, autre démarcation notable, en vertu d'une posture critique et axiologique à l'égard des environnements dans lesquels l'action prend forme. Par ailleurs, l'enquête mène à une réévaluation des qualités de l'expérience : les qualités appartiennent intrinsèquement à la situation. L'expérience est donc structurée par une logique qualitative ayant pour tâche de l'*intensifier*, de sorte que l'expérience esthétique constitue en définitive le parangon de toute expérience :

12. L'*environnement* est ici bien sûr pris au sens très générique que lui donne Dewey dans sa théorie de l'enquête, il n'est pas à comprendre au sens de Jakob von Uexküll [par opposition à *monde*] ou d'Augustin Berque [par opposition à écoumène].

13. Cf. John Dewey, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2014.

elle rend localement sensible à des phénomènes produits par une situation écologique d'échelle globale ; elle guide l'imagination dans l'élaboration d'interprétations créatives qui rendent justice aux capacités d'adaptation des humains et des non humains aux enjeux de la situation.

L'enquête artistique se dote d'une instrumentation, d'un appareil de sensibilité, d'un ensemble de capteurs susceptibles non seulement de produire une intensification de l'expérience mais de révéler des paysages inscrits dans les assemblages d'entités habitant les environnements vécus. Aussi, l'environnement n'est pas un « entourage » neutre, un décor dans lequel l'enquêteur évoluerait et aux paramètres desquels il ajusterait sa conduite : il y a un devenir environnemental au travers des technologies de capteurs et de l'appareil de sensibilité élaboré pour les besoins de l'enquête. L'élucidation des problèmes repose sur la collecte ciblée de matériaux de la situation troublée, sur un échantillonnage qui permet d'orienter les sémioses du comportement artifiant, qui permet de ce fait d'évaluer le paysage et d'esquisser une esthétique de son pouvoir opéral. De ce point de vue, la sérialité et l'arrangement priment sur le pittoresque et la composition. L'enquête n'est pas guidée par « l'esprit de système » mais elle adopte bel et bien un tour systématique, évitant les sauts et les conclusions hâtives pour mener un inventaire suivi des transformations par lesquelles passe l'objet de l'enquête au fil de ses réseaux d'appartenance. Des saillances sont bien évidemment relevées dans le cours spatio-temporel de l'enquête, puisque cette dernière est en même temps narration (*historia*) et donc une événementualisation de l'expérience.

L'enquête artistique n'est pas l'œuvre d'une initiative isolée : elle repose souvent sur la constitution de plateformes à intérêts communs, pour le croisement de pratiques et leur diffusion. De ce point de vue, les plateformes pour de nouvelles écologies de la connaissance et de la création distribuées[14] prennent explicitement pour modèles les réseaux scientifiques des sciences de la terre et de l'environnement. Mais les territoires de l'enquête artistique sont plus mouvants, ils se connectent entre eux non pas tant par recoupement et partage de formats d'analyse empirique que par *contamination narrative*. Les plateformes artistiques, organisations contingentes ou bien formelles, ont pour principal objet de rematérialiser la Modernité, de décrire et de contrebalancer symboliquement sa puissance métamorphique. Dans sa thèse consacrée à l'établissement d'un « modèle curatorial de la co-enquête artistique »[15], Nicola Triscott, fondateur du collectif *Arts Catalyst* qui réalise des enquêtes de milieux sur des « Test Sites »

14. Cf. Emily Eliza Scott, « Artists' Platforms for New Ecologies », *Third Text*, vol. 27, n°1, 2013 : www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc

15. Cf. Nicola Triscott, *Art and Intervention in the Stewardship of the Planetary Commons. Towards a Curatorial Model of Co-inquiry*, thèse en philosophie, University of Westminster, 2017.

au Royaume-Uni, soutient que le rôle de l'art en écologie politique peut être affermi par la coproduction de connaissances au travers de plateformes réunissant dans une même « écologie » pratiques curatoriales et stratégies d'enquête artistique. Le processus de co-enquête permettrait d'articuler de façon récursive et incrémentale des modalités de connaissance différentes (propositionnelle, expérientielle, pratique) pour produire des narrations sur des « *matters of concern* ». « Dans la co-enquête interdisciplinaire, l'art est à la fois le processus *et* les résultats artistiques qui sont générés par l'enquête, laquelle peut ensuite être curatée comme une exposition ou une performance.[16] » « Si nous entendons l'Anthropocène comme un échec de la gouvernance sociétale, alors je suggère qu'une approche de co-enquête consacrée à l'élaboration d'un cadre à la fois tactique et interprétatif sur les biens communs planétaires – élargissant l'enquête interdisciplinaire et l'expression artistique afin de créer des affects, des connaissances partagées, des occasions locales d'expression de soi et des outils facilitant l'action de la communauté – peut aborder des questions préoccupantes (*matters of concern*) en matière de préservation environnementale, de façon plus efficace que ne le peut le concept géologique de l'Anthropocène pris isolément.[17] »

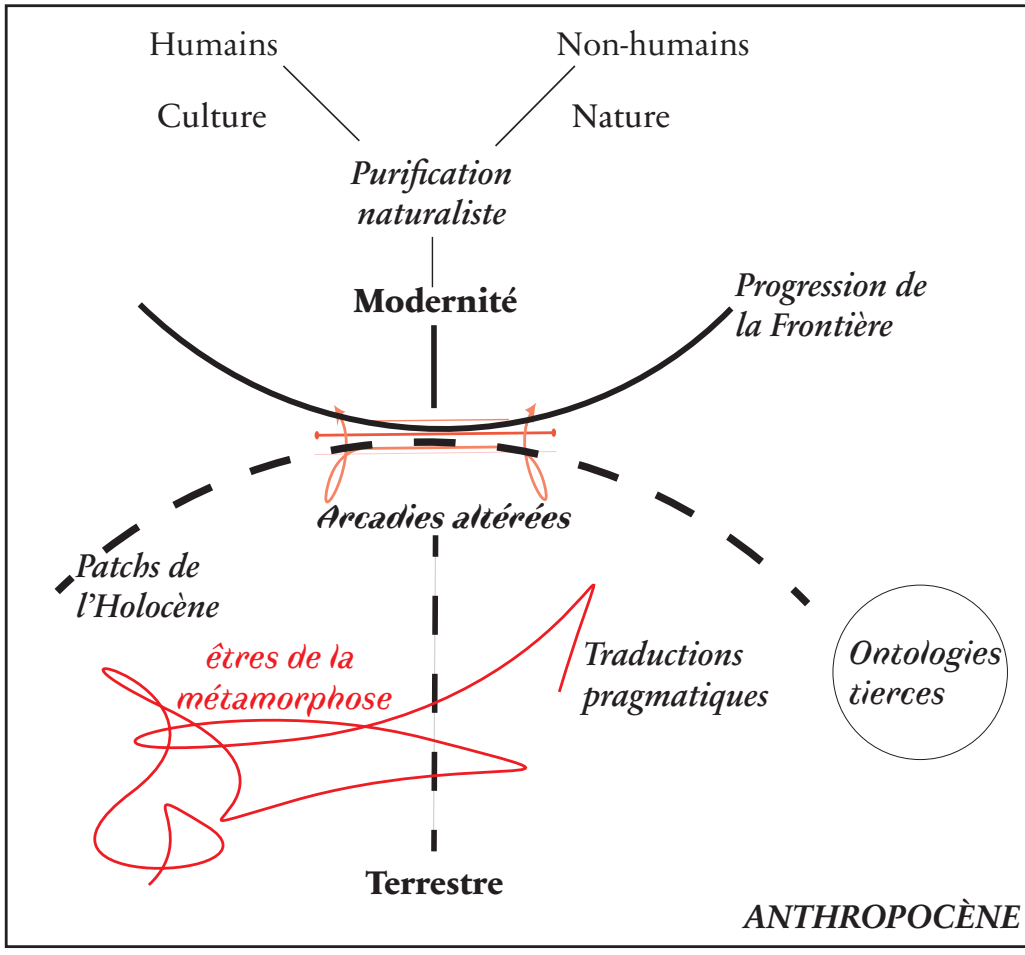
L'expérience esthétique est par définition écologique, la connaissance reposant sur la capacité de l'enquêteur à être en connexion avec d'autres êtres de l'environnement (*to be along with*). L'art déploie ainsi les relations et interactions engagées dans l'expérience de notre environnement par un processus de révélation, de médiation, de traduction. L'*assertabilité garantie* par ce processus ne repose pas sur une prétendue « adéquation » des énoncés au « réel »[18] mais sur le suivi des traductions à l'intérieur des chaînes de référence.[19] L'enquête est une pragmatique de la traduction. Il ressort de cela que la tessiture de l'expérience esthétique prête au monde expérimenté une familiarité ou une affinité non tributaire de l'habitude, et fondée plutôt sur le dénouement d'une impulsion de connaître le champ de forces de la situation : la *félicité* de l'enquête ouvre ainsi à une nouvelle écologie et à une démocratisation de ses issues au sein de la communauté des enquêteurs.

16. *Idem*, p. 116 [nous traduisons]. Le terme de *curateur* appliqué au monde de l'art est importé de l'anglais : bien que peu heureux parfois, il permet d'éviter les termes tristes et gris de « commissaire d'exposition » ou de « conservateur » en insistant sur la dimension de soin et de conceptualisation… Le néologisme est justifié, et par suite l'adjectif et le verbe dérivés…

17. *Idem*, p. 119 [nous traduisons].

18. Cf. William James, *La signification de la vérité*, Éditions Antipodes, Lausanne, 1998, p. 102.

19. Cf. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, 2012.



214 • L'Anthropocène est l'événement qui cadre la Modernité. Le front de modernisation est alors révélé comme reposant sur le mythe de la Frontière. Les catégories naturalistes demeurent des valeurs refuges pour des institutions souhaitant par-dessus tout persévérer dans leur existence. L'océan entropique de l'Anthropocène, œuvre de déliaison et de destruction, est parsemé de patchs d'Holocène depuis lesquels la seule perspective résidentielle possible consiste à atterrir, à s'orienter vers une Constitution terrestre, diamétralement opposée au paradigme de la Modernité. L'enquête artistique est l'une des chambres de traduction privilégiées des collectifs, des hybrides et des spectres qui sont enchevêtrés dans la matérialité vivante des paysages habités. Son déploiement permet de ramener le lieu de l'art depuis son isolement abstrait à une effectivité concrète, en prise sur le monde. Nous appelons « Arcadie altérée » ce lieu poreux, à l'existence liminaire, en résistance au mythe de la Frontière du Capitalocène.

Car le but de l'enquête est et demeurera celui-ci : résoudre les incidences écologiques pessimales de la situation troublée sur le projet d'habiter le monde. Habiter l'Anthropocène requiert, avons-nous écrit, une esthétique, des « cosmophanies » nouvelles. Mais ce n'est pas pour ajouter un « supplément d'âme » au monde tel qu'il va. C'est parce que l'expérience esthétique aiguillonnée par l'enquête permet, entre autres fonctions :

- l'examen critique et anthropologique de la chaîne de valeur,
- l'exploration de l'envers de la production de l'économie globale, qui est écologiquement « restreinte »,
- le développement des fonctions résidentielles à l'intérieur de l'anti-paysage,
- la reconsidération du milieu à l'épreuve de la précarité et de la latence ontologique provoquées par la catastrophe…

Si habiter l'Anthropocène c'est habiter la catastrophe du présent, cela suppose de reconsidérer l'écoumène au travers de la triple déprise – écologique, technologique et symbolique – qui affecte l'entrelien (l'*aidagara* de Watsuji Tetsurô) entre le milieu social et l'environnement.[20] L'enquête déploie une perspective résidentielle à condition et à condition seulement de redéfinir des prises dans chacune des dimensions éco-techno-symboliques du monde humain, d'où l'importance du comportement artifiant, sa promesse collective allant bien au-delà des satisfactions individuelles éprouvées à la meilleure connaissance de nos milieux de vie. Cela revient à affirmer la responsabilité (*response-ability*) de l'enquêteur vis-à-vis de l'objet de l'enquête. L'éthique environnementale déduite de cette configuration de l'enquête procède non de normes de limitation de l'action humaine par un recours transcendantal au global[21], mais de procédures de vérification empirique des interrelations enchevêtrées qui sont dans la situation expériencée. L'éthique est un gain de la complexité de la situation, dans laquelle nous essayons de régler les allures de nos vies, au fur et à mesure de l'attestation de « regroupements inattendus »[22], l'éthique est toujours en discussion et en négociation avec le matériau de l'expérience. Voilà pourquoi il en va d'une habileté à répondre, d'une responsabilité. Dewey évoque même un « rythme » produit par l'imbrication du changement et de la stabilité[23], qui serait gage de signification esthétique comme de complétude éthique dans la relation éprouvée au milieu.

20. Cf. Yoann Moreau, *Vivre avec les catastrophes*, Presses universitaires de France, coll. « L'écologie en questions », Paris, 2017, p. 146.

21. cf. Catherine Larrère, « Nul ne sait ce que peut un environnement », *in* Roberto Barbanti et Lorraine Verner [éd.], *Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2016, p. 341 : « Dire que la Terre est finie, que nous vivons dans un monde clos, est une globalisation, pas la simple addition de résultats empiriques .»

22. *Idem*, p. 342-344.

23. John Dewey, « The Need for a Recovery of Philosophy », in *Creative Intelligence. Essays in the Pragmatic Attitude*, H. Holt and Company, New York, 1917, p. 11.

Si l'expérience esthétique est singulière par rapport aux autres types d'expérience – parce que dans le naturalisme de Dewey, elle témoigne *en sus* de la satisfaction à éprouver le libre accomplissement de processus *normaux* de l'existence[24] –, l'art comme expérience n'est pas une incitation à s'accommoder du quotidien, à le magnifier, à « voir les choses du bon côté ». C'est au contraire une discipline de combat contre un entourage pessimal, contre une captation et une aliénation généralisées de la vie. Parce que c'est la connexion des créatures entre elles qui conditionne la connaissance et non l'inverse, l'enjeu de la forme n'est rien moins que de préserver des savoirs possibles que l'Anthropocène annihile – ce que les collectifs indigènes ont parfaitement compris dans leurs épistémologies respectives –, et pour ce faire, il s'agit d'instaurer des existences moindres par un processus d'*intensification* inverse aux processus d'*invisibilisation* que génère l'Anthropocène et qui mettent au défi nos appareils de sensibilité. L'enquête artistique doit permettre d'établir un contre-régime de visibilité de l'Anthropocène, en politisant certaines dimensions de l'expérience et en nous débarrassant du filtrage de la Modernité, de ses erreurs de catégories qui nous conduisent à la *négligence*. La reconnaissance d'un pluralisme non unifié fait partie des prises écouménales de l'enquête qui renoue en cela avec des ontologies non-modernes, au travers d'exercices d'admiration pour les enchevêtrements du paysage.[25]

L'enquête ouvre ainsi une « cosmopolitique ». Selon les termes de l'écologie des pratiques, il n'y a pas d'art qui soit détaché des sphères locales et économiques à l'intérieur desquelles peut être énoncé ce qui fait valeur. « Une politique des formes fait appel aux modes incarnés des relations aux territoires dans le cadre de la production d'un environnement commun.[26] » L'engagement dans le monde environnant en termes de sensibilité et d'émotion tranche avec une politique pastorale et instrumentale d'imposition de formes, l'aménagement des villes et du territoire nous présentant les occasions les plus évidentes de ce partage du sensible. Comme l'énonce Nathalie Blanc, « se fier aux formes » définit une communauté perceptive, agissante et réflexive, capable de mettre en question les paramètres de l'occupation du sol. Si une politique des formes est un enjeu démocratique, l'expérimentation esthétique en offre des options de choix. Si produire des formes environnementales est objet de débat, alors l'enquête est un moyen d'éclaircir la situation

24. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 41.

25. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt [éd.], *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, vol. 1, p. 6. Voir aussi p. 4 : « Au fur et à mesure que les enchevêtrements qui améliorent la vie disparaissent de nos paysages, les fantômes prennent leur place. » [nous traduisons]

26. Nathalie Blanc, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, op. cit., p. 189.

pour la production d'un accord sur le sens. « Il n'y a pas d'enquête qui n'implique quelque changement dans les conditions de l'environnement.[27] »

Si l'on a finalement, de boucle réflexive en boucle réflexive, basculé du côté du Terrestre (**fig. 214**), et que l'on est parvenu à s'écarter des polarités du front de Modernisation (les oppositions local/global et conservateur/progressiste), si notre monde n'est désormais plus que cette fine pellicule des *zones critiques*, alors « la liste des agissants s'allonge ; leurs intérêts se superposent ; il faut toutes les puissances de l'enquête pour commencer à s'y repérer.[28] » L'enquête nous aide à « basculer du côté du Terrestre » car aucun décret général, qu'il soit politique ou religieux, ne préside à l'établissement d'une cosmopolitique du sol ; seules les voies de l'enquête pourvoient à cette écologie du regard qui instaure dans un *Middle Ground*[29] les êtres et entités avec lesquels entrer en diplomatie.[30] Nous sommes tentés de dire, dès lors, que toute écologie politique effective a désormais pour épicentre l'enquête. Et ce n'est pas être *scientiste* que d'affirmer cela, pour autant que l'on ait compris, à l'issue de cet exposé, la modestie, l'horizontalité, la précarité et l'immanence aux territoires de la posture de l'enquêteur : les intensifications que nous avons proposées ici en guise d'expérimentation – « habiter le crassier », « sédimenter », « contaminer » – sont loin d'être des manifestations d'hubris ! « En politique, écrivent Timothy Lenton et Bruno Latour, la prudence est de suivre le conseil de John Dewey selon qui nous ne pouvons pas nous attendre à connaître à l'avance la meilleure solution, *nous pouvons seulement améliorer la qualité des capteurs* – tant des instruments que des personnes – qui détectent la cadence et les imperfections avec lesquelles nous changeons la course des choses. (…) La création d'une infrastructure de capteurs permettant de suivre le décalage entre les changements environnementaux et les réactions des sociétés est le seul moyen pratique par lequel nous pouvons espérer ajouter une certaine conscience de soi à l'autorégulation de Gaïa.[31] »

Cette infrastructure de capteurs, cet appareillage singulier qui ne vise pas à « contrôler » mais à accompagner et à prendre soin, l'art y pourvoit de façon singulière et nécessaire, en inventant et réinventant sans cesse un sol, un lieu depuis lequel interpréter la voix des sentinelles, tant il est vrai que l'humain n'est jamais aussi humain que lorsqu'il

27. John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, op. cit., p. 93.

28. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, 2017, p. 112.

29. Cf. Richard White, *Le Middle Ground. Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, traduit par Frédéric Cotton, Anarchasis, Toulouse, 2012.

30. Cf. Pierre Charbonnier, Bruno Latour et Baptiste Morizot, « Redécouvrir la terre », *Tracés*, n°33, 2017, p. 227-252.

31. Timothy M. Lenton et Bruno Latour, « Gaia 2.0 », *Science*, vol. 361, n°6407, 2018, p. 1068 [nous traduisons et soulignons].

est confronté à une suspension d'intelligibilité du monde. Au fil des chaînes opératoires de la création artistique, l'enquête façonne des instruments dont le but est d'éclairer la situation troublée par un passage du *low-fi* au *high-fi* en quelque sorte, par de multiples exercices d'intensification de l'expérience donnant tout son sens au mot *esthétique*. L'enquête artistique, dont nous avons vu de nombreux exemples au fil de ce travail, co-invente ainsi des territoires avec les formes opérales qui les innervent et les capteurs qui en traduisent les soubresauts. En tant que cette co-invention fait lieu – un espace dont il faut toujours négocier les règles d'habitabilité –, nous avons nommé ce lieu l'Arcadie altérée.

3. Défense et illustration de l'Arcadie altérée

Mesurant les quelque soixante ans d'art dit « environnemental » qui nous précèdent, notre besoin n'était pas d'échafauder des hiérarchies, classements ou typologies dans un domaine aussi vaste et rétif à la catégorisation. L'art est singularité et nous ne croyons que modérément aux vertus de congruence d'un « corpus ». Ici aussi le couplage *Survey / Inquiry* nous a permis d'embrayer sur autre chose qu'une vue panoramique de la création artistique, tout en nous défiant autant que possible des irritants rabattements thématiques qui confondent la répétition d'un vocable avec une garantie de permanence conceptuelle. Si nous nous déplaçons de la création à la réception de l'œuvre d'art, l'approche par le paradigme de l'enquête rend encore plus évident le fait que nous ne saurions nous satisfaire d'un « lieu de l'art », tenu à part de la plupart des contingences du monde « réel ». Car par l'enquête, nous recherchons une transitivité sans fin et nous n'aimons rien tant que la dissémination des formes de l'art dans le monde.

La fortune de certaines notions est parfois cruelle. Ainsi, on a tellement diffusé cette idée que le lieu de l'art était une « hétérotopie »[32] qu'on en a anesthésié la vertu pratique. Si l'on suit Michel Foucault, l'hétérotopie et l'utopie désignent deux types d'espace distincts : celui de l'utopie se désignerait lui-même comme étant « hors du temps », existant sans lieu et sans continent « réel ». L'hétérotopie qualifie en revanche les « contre-espaces », des enclaves radicalement « autres » dans le quadrillage rationnel et fonctionnel des lieux réels. Foucault cite par exemple les investissements symboliques des jeux d'enfants sur le lit des parents, mais aussi les villages du Club Méditerranée et les cimetières ou encore les grands bateaux du XVI[e] siècle… « Il y a dans toute culture, dit Foucault lors de cette conférence[33], dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont

32. La notion est développée dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres ». Cf. Michel Foucault, *Le corps utopique. Suivi de "Les hétérotopies"*, Lignes, Paris, 2009.

33. Il n'est pas inutile de rappeler – c'est même fondamental – que cette conférence de Foucault s'adressait exclusivement à des architectes, dans le cadre très fermé

dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » L'hétérotopie juxtapose des dimensions opposées, les enchevêtre. Mais la notion semble en définitive faiblement opératoire voire contre-productive. On a ramené à tort les énoncés de Foucault à nombre de descriptions empiriques ou sociologiques de « non-lieux » ou « hors-lieux », alors que leur portée symbolique est selon nous essentiellement d'histoire littéraire et de sémiologie. Dans l'œuvre majeure du philosophe, on ne trouve d'ailleurs pas de mention de ce concept d'hétérotopie. Lorsque Michel Foucault travaille des notions aussi importantes pour lui que celles de dispositif[34], d'espace de souveraineté ou de discipline[35], jamais la notion d'hétérotopie n'apparaît en contrepoids. C'est peut-être davantage au niveau des préfaces de romans et critiques littéraires ou esthétiques de Foucault, à propos de Roussel ou Klossowski, Blanchot, Manet ou Boulez par exemple, que l'on trouvera matière à déplier le plan des hétérotopies. L'échappée de la vie hors de la discipline, ce déplacement qu'est la fiction et que l'art insuffle à l'espace de la lecture, de nos représentations, cette accidentalité de l'imaginaire sur le réel, cette dérivation : voilà ce qu'est par-dessus tout l'hétérotopie. Elle qualifie l'espace comme tout autre chose qu'une entité *a priori* à l'égard de laquelle nous serions dans une relation unilatérale, rationnelle et totalisante. En ce sens, le « lieu de l'art », en tant que référent d'un imaginaire contre-disciplinaire et porteur de multiples effets de sens, serait hétérotopique. Cette conception est en définitive moderne et assez bachelardienne.[36] Nous ne pouvons la faire nôtre.

du Cercle d'études architecturales fondé par Auguste Perret et Bernard Zehrfuss, et que cette notion de l'existence d'espaces « radicalement autres » vise à entrer en dialogue avec la profession d'architecte et son répertoire conceptuel.

34. Un dispositif, c'est-à-dire, dans un réseau stratégiquement orienté, « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. » [Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], *in* Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, p. 299]

35. « La souveraineté s'exerce dans les limites d'un territoire, la discipline s'exerce sur le corps des individus, et enfin la sécurité s'exerce sur l'ensemble d'une population » [Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », Paris, 2004, p. 13] ; « D'une façon globale, on peut dire que les disciplines sont des techniques pour assurer l'ordonnance des multiplicités humaines », écrit encore Foucault [*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1975, p. 254].

36. L'épistémologue Gaston Bachelard a séparé deux pans de son œuvre, l'un consacré au rationalisme de la pensée scientifique tandis que l'autre développait un imaginaire poétique.

Pour notre part, en effet, prenant au sérieux tant la logique de John Dewey que sa vision démocratique de l'art, nous avons défendu la thèse d'une territorialisation de l'enquête artistique, distincte de l'idéalité moderne d'un « lieu de l'art ». Et pourtant, nous opposera-t-on, pourquoi alors employer un nom de baptême aussi chargé d'utopie que l'est celui d'Arcadie ? Sur ce point aussi nous avons tellement déployé discrètement ce motif au fil de l'analyse des propositions artistiques qu'il nous faut à présent justifier plus explicitement notre choix.

L'Arcadie n'est pas ici une représentation : on voit mal ce qui sous cet angle pourrait éclairer une lignée qui réunirait Nicolas Poussin, Robert Smithson, Lisa Reihana et Bertrand Stofleth… Certes, l'Arcadie est un motif pictural qui a un point de référence précis : c'est une « églogue peinte », en référence au poète latin Virgile et à ses *Bucoliques*, quatrième églogue. L'Arcadie est une pastorale qui naît dans la tradition occidentale du paysage, laquelle est une expression fondamentale de la représentation des relations de l'homme à la nature. Augustin Berque comme Philippe Descola considèrent ainsi qu'il y a « les civilisations du paysage » (qui adviennent au IV^e^ siècle en Chine et à la Renaissance en Europe) et les autres ; cette partition est pour eux profonde au point de conditionner des énoncés d'essence métaphysique. Selon la terminologie d'Augustin Berque, le paysage est une « cosmophanie », c'est-à-dire l'apparaître d'un milieu[37], et nous avons généralement adopté ce terme pour désigner à notre tour des résultats esthétiques de l'enquête.

Nous avons construit une archéologie critique de l'*Arcadie altérée* afin de relever l'enjeu d'une double esthétique de l'Anthropocène, laquelle relève autant d'une tragédie du paysage que d'une hypoesthésie de notre appareil de sensibilité. Dès le « *Et in Arcadia ego* » que déchiffrent les bergers d'Arcadie sur le tombeau (**fig. 14**) et avant cela dans la *Tempesta* de Giorgione (**fig. 1**), l'Arcadie est une pastorale affectée par une menace sourde et incorporelle que nous tentons d'élucider.

Au long de notre enquête et à mesure que celle-ci mettait en évidence de nouveaux existants, la situation qu'est l'Arcadie altérée a fait l'objet de nombreuses dénominations différentes, très souvent spatialisantes, territoriales. C'est par exemple la « zone métamorphique » par laquelle nous avons débuté, où ont lieu les transactions entre puissances d'agir hétérogènes, du moment que l'Anthropocène et surtout le surgissement de Gaïa et de ses boucles de rétroaction ouvrent une scène où l'homme ne se tient plus comme acteur isolé devant un décor inerte et passif.[38] C'est aussi la « zone

37. Dans la mésologie, science des milieux, l'environnement n'est pas un milieu. Ce dernier est toujours défini comme un ensemble de relations éco-techno-symboliques. Cf. Marie Augendre, Jean-Pierre Llored et Yann Nussaume [éd.], *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Hermann, coll. « Cerisy », Paris, 2018.

38. Cf. Bruno Latour [2015], *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 79-80.

de contact » par laquelle nous avons terminé notre exposé, zone où le classement hiérarchique entre dominant et dominé cède le pas aux apprentissages mutuels – « *to be along with* » pour Dewey, « *to become with* » pour Haraway : expressions d'attachement qui ne quittent jamais l'enquêteur –, point de *contact* aussi entre l'hostilité et l'hospitalité dans la question coloniale. Nous avons décrit la « zone critique » disposant d'un appareillage sensible, d'une infrastructure de capteurs qui fournit à l'enquête des *obtenues*. Nous avons posé nos pas dans la « zone liminale » du « paysage sentinelle », motif dialectique, esthétique et politique de l'interface pelliculaire entre des milieux en tension et soumis au développement incontrôlable des « écologies férales ». Nous avons ressenti la « zone de trouble » qui conteste la purification de la Modernité, cet espace de pullulement des « êtres de la métamorphose » que produit en quantité l'Anthropocène, et qu'étudient, entre autres, l'anthropologue Nastassja Martin et le philosophe Baptiste Morizot. Les pratiques écoféministes nous ont introduit à la « zone d'expérience dévastée »[39] qu'il faut décoloniser par le développement de « diversités contaminées ».[40] Partout dans l'enquête évoluait devant nous une « sémiosphère », le territoire enquêté étant, comme le tombeau pour les bergers d'Arcadie de Poussin, lieu du déchiffrement, des sédimentations et recouvrements de référents – techniques, géologiques, végétaux, animaux, humains – à l'intérieur de la pellicule éco-techno-symbolique de l'écoumène en déliquescence. L'Arcadie altérée est aussi ce vortex du temps géologique à l'intérieur du paysage entropique de Robert Smithson. C'est encore cet archipel de petites îles d'Holocène à l'équilibre menacé dans un océan de scalabilité, dont nous parle si bien l'anthropologue Anna Tsing, tous ces patchs[41], ces « enchevêtrements d'Holocène dont nous avons besoin pour survivre »[42], ces poches de « souveraineté » (Georges Bataille) qui s'opposent à la Frontière, à mesure que cette Frontière détruit les Arcadies par colonisation, mise à l'échelle et captation. L'Arcadie est une terre, elle est par-dessus tout *terrestre*, mais elle n'est pas *Terra firma*, elle est *Terra fluxus* des sédiments qui manquent à l'appel dans les deltas des grands fleuves continentaux. Elle est territoire disputé et *Middle Ground*. Elle est « *half wilderness* », environnement hybride où peut surgir le sauvage avec lequel composer.

39. Cf. Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris, 2005, p. 185.

40. Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, « Contaminated Diversity in "Slow Disturbance": Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, n°9, 2012, p. 96.

41. Anna Lowenhaupt Tsing, « Earth Stalked by Man ». *The Cambridge Journal of Anthropology* vol. 34, n°1, 2016, p. 2-16.

42. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, et Nils Bubandt [éd.], *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, vol. 1, p. 2.

Elle est enfin, dans l'art de l'enquête et dans l'enquête artistique surtout, archipel de jouissance et de réflexion, l'exposition ou l'installation dont le montage alterné nous présente un scénario en train de se réaliser. Notre propre démarche d'entrée en conversation avec des œuvres, avec des artistes qui adoptent des engagements forts dans le matériau de la situation, nous permet de « collecter » des propositions comme autant de « rushes » – on dit aussi « épreuves », mot dont on apprécie d'autant plus la charge signifiante – à débobiner dans le cours de nos expériences. Cette métaphore n'en est pas tout à fait une ; nous avons vu son efficacité scénique dans *Spiral Jetty* de Robert Smithson, et dès lors que la logique discursive ne satisfait plus à l'intelligibilité de la situation et à l'hypoesthésie où nous condamne l'Anthropocène, des enquêtes artistiques déploient au travers des œuvres et des expositions les dimensions géométrales, symboliques et scopiques de l'Arcadie où trouver asile.[43] Nous en avons apprécié l'archéologie du geste dans la peinture de Giorgione.

Éclairée comme territoire de l'enquête, toujours « à la lisière » et non pas dans la « clairière de l'Être », l'Arcadie est site d'expérimentation[44] et de problématisation. Rappelons la définition qu'en donne le sociologue Michel Callon : « La problématisation est un processus, une exploration qui est constitutive des êtres qui sont en jeu, elle est collective. Quant à la tradition pragmatiste et à la sociologie de la traduction, elles mettent en exergue deux idées essentielles. (…) La première est que toute problématisation s'opère à travers des épreuves qui contribuent à en définir les enjeux, la portée, les conséquences et qui sont cruciales dans le processus d'instauration des êtres et de leur trajectoire. La seconde est qu'une problématisation est toujours située : *parler de problématisation, c'est aussi parler de sites de problématisation*, c'est s'intéresser à leur émergence et à leur trajectoire, à leur diversité ainsi qu'aux relations et aux connexions qui s'établissent éventuellement entre eux.[45] »

Nous avons ainsi baptisé Arcadie altérée un espace concret et « réel » (au sens de notre « réalisme ambulatoire ») où les écotones, démarcations environnementales entre Holocène et Anthropocène, fussent-elles de l'ordre de la fiction spéculative, permettaient d'inventer un lieu de résistance et de création contre la ligne de mort du capitalisme. L'Arcadie, nous

43. Pour l'emprunt du vocabulaire de « modélisation de scène » proposé par Stéphane Lojkine, voir notre texte d'ouverture consacré à *La Tempesta* de Giorgione. Cf. Stéphane Lojkine, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Armand Colin, Paris, 2007.

44. Cf. Pascal Nicolas-Le Strat, *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*, Éditions du commun, Rennes, 2018.

45. Michel Callon, Pierre Lascoumes et Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique* [1ère éd. 2001], Éditions du Seuil, coll. « Points », Paris, 2014, p. 298 [nous soulignons].

l'avons dit, est espace du déchiffrement, de commerce avec les incorporels, d'apprentissage de la mort et du devenir fossile de nos corps. Elle est un paysage qui accueille des retours holographiques, elle est le lieu des spectres, y compris celui du *sujet*, hérité de la Modernité. Dans le même temps, en tant que monde de l'art, elle est espace de jouissance, de relation, d'utopie, de joie, d'épreuve de ce qui nous rassemble. Par parti pris esthétique aussi, reconnaissons-le, nous avons choisi d'exhumer l'Arcadie pour sa relation au mythe de fondation, à l'originaire, aux rituels. Parce que l'enjeu de l'habitabilité du monde, pris dans sa radicalité, n'est pas si éloigné de ce que vécurent les habitants des îles au nord de la lagune vénitienne du temps de Giorgione. Les imaginaires arcadiens, comme les pastorales alpines par exemple ou de façon plus évidente encore les mythes du bon sauvage, ont toujours coïncidé avec de profondes altérations des lieux et des entités qui les habitaient avant le « contact » avec la Frontière et sa représentation idéalisée.

46. J'emprunte à Claire Dutrait l'expression « enquête de milieux », forgée pour son roman *Aujourd'hui Eurydice* qui relate, dans un futur indécis, les derniers jours de la messagère d'Eurydice, travaillant comme « souffleuse » pour le Groupe d'Intervention, et réalisant sous l'autorité d'un État policier des enquêtes pour évaluer des risques de tous ordres dans l'environnement anthropisé : « L'archiviste toussote et soulève les sourcils. Je traîne. Je reprends ma lecture et me saisis du dossier suivant. Celui-là, c'est moi qui l'ai composé. Enquête de milieux avant construction d'un nouvel atelier permettant la production d'alpha-bromoacides et d'alpha-bromœster. Trois-cents pages, comportant schémas de machines, études des réseaux hydrauliques, description de la faune et de la flore et des vents qui habitent la zone – qui habitaient la zone – et la sédimentent. Cartes, plans, schémas, descriptions. Il y est question du Busard des roseaux, du Tadorne de belon, des Grèbes à cou noir et des Grèbes castagneux. Et puis l'histoire remonte à l'étage stratigraphique du Crétacé supérieur et fait état, lors du Turonien, de la concurrence entre les Madréporaires et les Rudistes le long de la voie de chemin de fer de Lavéra. Cette enquête de milieux, je la lis aujourd'hui comme si elle avait été écrite par un autre. D'ailleurs elle n'est pas signée de mon nom. Ce n'est plus mon nom. Nous avons échangé un regard avec l'archiviste. Rapide regard. Des feuilles s'engouffrent par la porte, poussées par le vent de la cour. Elles bruissent sur le sol bétonné. Il va bientôt pouvoir prendre parole et me dire pourquoi il m'a convoquée. » [Claire Dutrait, *Aujourd'hui Eurydice*, Publie.net, Montpellier, 2018, p. 87-88]

47. J'ai tardivement découvert l'existence du travail de Guillaume Logé, intitulé *La Renaissance sauvage, convergence de l'art, de la philosophie et des sciences à l'Anthropocène*. Dans cette thèse en sciences de l'environnement soutenue à Paris le 12 septembre 2018, l'auteur défend une cosmologie de l'art et du design baptisée « Renaissance sauvage », fondée sur quatre concepts : mimèsis sauvage, perspective symbiotique, intégration créatrice et concordance. En l'attente de l'essai qui paraîtra aux PUF au printemps 2019, je ne peux guère me prononcer sur cette thèse apparemment concordante à la mienne si ce n'est un désaccord de fond sur la réinstallation de la mimèsis comme concept opératoire là où je privilégie nettement la traduction. Par ailleurs, Guillaume Logé appuie son archéologie conceptuelle sur la Renaissance florentine, moi sur la Renaissance vénitienne et son influence à Rome. De toute évidence, il sera instructif de confronter nos travaux respectifs !

Les enquêtes de milieux[46] évaluent diverses altérations :

- l'altération comme précarité de notre condition et de nos ajustements à l'environnement,
- l'altération de la relation à « la nature », contaminée par les hybrides,
- l'altération du schème de représentation/perception dans lequel on a placé sa confiance pour évaluer la situation (puisque l'Anthropocène est complexe et hors échelle),
- l'altération des temporalités instituantes du pacte social et de leurs prises sur le monde réel, avec ce doute quant à l'allure de ce qui est en fait une conduite « réaliste »…

Il nous faut un lieu, mais pas un « lieu de l'art » détaché de nos prises effectives sur l'écoumène. L'Arcadie altérée en est un, car l'Anthropocène est par excellence topographique ; il n'y a d'enquête dans l'Anthropocène que par production topographique. L'Arcadie est donc ce lieu liminaire qui se révèle habité à mesure que l'enquête progresse.

Enfin, nous avons pris le risque dans ce texte de défendre le « romantisme ». Cela peut étonner certes, étant donnée la corrélation de la production de l'art romantique et de la pensée moderne. Cependant, de même que l'enquête artistique nous donne à expérimenter une nouvelle Renaissance[47] si l'on revient aux racines de l'ambition romantique, à son désir de fusion entre l'art et la nature, à son rejet de l'imitation, à sa subjectivité lyrique, à son sens tragique du paysage, nous avons là des embrayeurs essentiels pour l'enquête, à condition de « recourber » le regard romantique en direction du sol et de l'appareiller dans ses effusions exploratoires. Nous espérons que ce tortueux parcours l'a sinon démontré du moins fait envisager au lecteur, lequel aura pu déchiffrer ici avec nous, à plusieurs reprises et avec une amplitude signifiante variable, « *Et in Arcadia ego* ».

4. Coda : Prunus dulcis ou ce que peut un sol

John Muir, premier naturaliste américain consacré militant de la cause écologiste, a formulé un jour ce conseil : « de tous les sentiers que vous empruntez dans la vie, assurez-vous qu'au moins certains d'entre eux sont crasseux. » Sans doute était-ce une de ces sentences qu'on jette à la figure des intellectuels en chambre, guère éloignée de « mettez un peu les mains dans le cambouis », mais à laquelle je trouve l'intérêt d'utiliser pour une fois la métaphore des pieds. Se souiller les chaussures, les colorer de boue, de poussières et de pigments oxydés, voilà une manière rudimentaire mais concrète d'entrer en relation avec la texture du monde. J'admire par exemple la façon dont l'artiste néerlandais herman de vries collecte, en même temps que les spécimens de son herbier, des granulats de terre qu'il frotte ensuite sur du papier vélin. Quelle palette extraordinaire dans ces autoportraits brutalistes d'un lieu, d'une contrée, d'un sol ! Pas de considération abstraite sur l'environnement, aucun filtre de représentation, seulement un frottis coloré distinct de tous les autres par son éclat, sa couleur, sa matité et sa chaleur.

Cela fait quelque temps déjà qu'il me semble entrevoir dans ma conduite et dans mes intérêts une sorte d'inversion de valeurs, et le regard que je porte sur le sol n'y est sans doute pas étranger. C'est comme si, contre la première évidence, je n'habitais plus la terre qu'on me désigne depuis l'enfance, et le trop bien connu « environnement » s'est peu à peu de lui-même déchiré devant mes yeux comme un voile d'ignorance. Supposer un monde environnant à mes actions, une toile de fond à mon existence, était en fait une réassurance pour ma bulle de commodités dans laquelle je disposais en vrac mes perceptions, mes intellections, mes désirs et volitions qui me confortaient dans mon statut de configurateur de monde. Tout cela était très simple. Ce qui m'engageait dans ce monde ci, pensais-je, c'était de détériorer le moins possible l'environnement qui m'était offert ainsi qu'à mes contemporains, voire aux générations futures. Comme écrivait Descartes, « plutôt changer mes désirs que l'ordre du monde ». Cela formait ma responsabilité vis-à-vis de ce que je me figurais être la « réalité ». Mais à présent que j'ai davantage appris des milieux qui composent les territoires que j'explore ici, ma position n'est plus aussi claire. Il n'y a plus d'arrière-plan, plus d'environnement, mais une intrication de processus « naturels » et d'histoires humaines, y compris les fictions qu'on se raconte. Quel est mon rôle là-dedans ? Je l'ignore. J'ai l'impression de me tenir toujours à la mauvaise distance, de ne pas bien savoir où je pose les pieds ; le sol où je marche est illisible ; l'air que je respire est devenu insensiblement méphitique. J'aime pourtant ce décentrement de ma zone de confort, je préfère cela au postulat d'une habitabilité de principe du monde.

Aussi, pour traduire d'un terme unique ce nouveau milieu duquel je suis désormais indissociable et auquel je m'efforce de me rendre davantage sensible, j'ai adopté la métaphore du crassier. C'est bien sûr une exagération, un miroir déformant que je promène le long du chemin, mais cela m'est bien utile. Le crassier, c'est le rebut ultime, un tas et un chaos, un amoncellement détritique de résidus d'extraction et de crasses de combustion. Ici, dans les environs de Marseille, j'en vois beaucoup des crassiers, au sens littéral cette fois-ci, des restes de l'activité industrielle d'antan ou d'aujourd'hui : le crassier de l'usine de plomb de l'Escalette, celui de l'aciérie ArcelorMittal, la montagne de bauxite de l'usine d'alumine de Gardanne… Lorsqu'on s'en approche, on constate que ces sols inhabitables aux colorations étranges n'en demeurent pas moins des enchevêtrements inouïs de trajectoires de vie. Mais c'est une vie quelque peu diminuée et fragile, qui doit trouver des solutions collectives à sa subsistance, bien loin du tableau héroïque d'une espèce qui lutte contre toutes les autres pour l'adaptation et la sélection. Sur le crassier de l'usine de soude de Rassuen, qui est au bord de la route départementale allant à Istres, la végétation est relativement riche, le sommet de cette étrange colline est tapissé de verdure. Toutefois celle-ci pousse atrophiée. Les tiges des pâquerettes sont plus courtes ; un pissenlit y est en moyenne deux fois plus petit que dans un champ voisin. Entre autres facteurs qu'on ignore, c'est une parade végétale à la chaleur du crassier, lequel continue d'agir et de rétroagir sous l'effet de ses multiples constituants chimiques. Les plantes

réduisent donc leur surface foliaire pour éviter la déperdition en eau et la combustion interne. Elle se plaquent au ras du sol pour bénéficier de la brise rafraîchissante du vent qui vient par polarité thermique à l'affleurement du crassier.

Il y a un an de cela, il y avait sur ces terrains grillagés pour raison de sécurité, un grand amandier. Son fût était massif, bien planté dans une déclivité, et la cime devait atteindre les quatre mètres. Je vis toutefois en m'approchant que l'arbre semblait mort. À vrai dire, ce n'était pas une de ces morts habituelles qu'on voit en forêt ou dans les vieux vergers, avec des branches cassées et dévorées par les parasites. Car si l'arbre était sans doute mort, il était aussi parfaitement vert. Il portait tous ses bourgeons de floraison. Il avait donc été brusquement pétrifié ainsi, dans la masse, sans doute au mois de mars, et depuis il se tenait là, comme un papillon d'Afrique piqué au formol dans le tableau de chasse d'un entomologiste. Je m'interrogeai sur la cause de ce mystère lorsque je remarquai des fumeroles s'élever à quelques mètres de là. Au bout de quelques sondages ici et là, je comptai bientôt une demi-douzaine de ces émanations fortement soufrées s'exhalant des terres de comble et des gravats de BTP dont on avait sommairement recouvert le crassier de l'usine de soude. Je repérai des cristaux de chlore en surface des orifices de cette singulière solfatare. Et à l'approche de la main, je sentis la température s'élever sensiblement.

Je pense qu'il s'agissait d'un phénomène d'auto-combustion lente, lequel avait dû se déclencher grâce à une intense sécheresse suivie d'un copieux lessivage des sols et créer en conséquence des réactions chimiques diverses dont la production de dichlore en surface. L'amandier devait sans doute son sort scellé à ce chaos phlégréen hérité d'un siècle de fabrication d'engrais et de dérivés. À Rassuen, on grillait de la pyrite pour faire de l'acide sulfurique ; l'acide phosphorique, le broyage de phosphate tricalcique de chaux et l'ammoniac liquéfié entraient dans la composition du sulfate de soude et des superphosphates ; tout cela produisait à son tour énormément d'acide chlorhydrique dont on remplissait des jarres en terre. Les horizons versicolores du crassier s'entassent ainsi sur cent quatre-vingt ans, l'usine ayant définitivement fermée ses portes en 1988. Du haut du monticule qui demeure propriété des Salins du Midi s'offre une belle vue panoramique sur les vignes, l'étang de Rassuen pollué aux métaux lourds, le causse argileux calcaire habité par les lapins de garenne, les vestiges d'une cheminée et des carnaux associés, et cette belle friche industrielle dont les façades d'entrée en plein cintre seront sans doute réhabilitées dans le cadre du futur écoquartier qu'on bâtira ici. Je n'ai pas trop saisi encore où s'étendra le golf qui devrait lui être associé ni où s'écouleront les eaux d'arrosage du « green » qui auront imbibé un sol contaminé en arsenic, plomb, cuivre, zinc, antimoine, fluor, dioxines et furanes.

Quoiqu'il en soit, aujourd'hui un an s'est écoulé depuis ma dernière visite. Dans la friche industrielle, il y a de nouvelles fresques graphiques déployant un imaginaire elfique. Lunettes de réalité augmentée calées sur la tête, des amateurs de courses de drones

s'entraînent là, avec leurs bruyants diptères mécaniques équipés de caméras grand angle. Ils ne m'aperçoivent pas. Le crassier est toujours aussi mal gardé. À côté du gros transformateur électrique, il me suffit d'enjamber du grillage à moutons pour m'engager dans les canyons de soude et explorer à nouveau ce monticule de plusieurs hectares. Je ne trouve plus trace de mon amandier. L'aurait-on tronçonné ? Les fumeroles ont quant à elles disparu. Le site a donc perdu à mes yeux beaucoup de son magnétisme chthonien. Je reste un peu à mâchonner mes pensées tout en tripotant de gros tessons de verre et des roches opalescentes. Des fourmis récurent un squelette de lapin. De quelle couleur sont les renards qui festoient ici ? À Salsigne, dans l'Aude, près de l'ancienne mine d'or, les vaches sont un jour devenues bleues après avoir brouté sur des sols infusés de plomb, de cyanure et d'arsenic. En revenant vers la route et la voie ferrée par un chemin tapissé de pourpiers, je découvre avec surprise un nouvel amandier. Celui-ci est plus jeune que le précédent, moins haut, mais il fleurit et éclate de santé. Il est difficile, ô combien difficile de savoir ce que peut un sol.

Bibliographie générale

ANTHROPOCÈNE

A - Littérature scientifique sur l'Anthropocène

Barber D. C., Dyke A., Hillaire-Marcel C., Jennings A. E., Andrews J. T., Kerwin M. W., Bilodeau G., McNeely R., Southon J., Morehead M. D. et Gagnon J.-M., 1999, « Forcing of the cold event of 8,200 years ago by catastrophic drainage of Laurentide lakes », *Nature*, 1999, vol. 400, n° 6742, p. 344 - 348.

Bianchi Thomas S., Allison Mead A. et Karl David M., 2009, « Large-River Delta-Front Estuaries as Natural "Recorders" of Global Environmental Change », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2009, vol. 106, n° 20, p. 8085 - 8092.

Brondizio Eduardo S., O'Brien Karen, Bai Xuemei, Biermann Frank, Steffen Will, Berkhout Frans, Cudennec Christophe, Lemos Maria Carmen, Wolfe Alexander, Palma-Oliveira Jose et Chen Chen-Tung Arthur, 2016, « Re-conceptualizing the Anthropocene: A call for collaboration », *Global Environmental Change*, 2016, vol. 39, p. 318 - 327.

Canfield Donald E., Glazer Alexander N. et Falkowski Paul G., 2010, « The evolution and future of Earth's nitrogen cycle », *Science*, 2010, vol. 330, n° 6001, p. 192 - 196.

Cardinale Bradley J., 2013, « Towards a general theory of biodiversity for the Anthropocene », *Elementa: Science of the Anthropocene*, 2013, vol. 1, p. 1 - 5.

Certini Giacomo et Scalenghe Riccardo, 2011, « Anthropogenic soils are the golden spikes for the Anthropocene », *The Holocene*, 2011, vol. 21, n° 8, p. 1269 - 1274.

Clarke Bruce (ed.), 2015, *Earth, Life, and System. Evolution and Ecology on a Gaian Planet*, New York, Fordham University Press (coll. « Meaning systems »), 347 p.

Coleman James M., Roberts Harry H. et Stone Gregory W., 1998, « Mississippi River Delta: An Overview », *Journal of Coastal Research*, 1998, vol. 14, n° 3, p. 699 - 716.

Cook Brian R., Rickards Lauren A. et Rutherfurd Ian, 2015, « Geographies of the Anthropocene », *Geographical Research*, 2015, vol. 53, n° 3, p. 231 - 243.

Crutzen Paul J., 2007, « La géologie de l'humanité : l'Anthropocène », *Écologie & politique*, traduit par Jacques Grinevald, 2007, vol. 34, n° 1, p. 141 - 148.

Dickinson William R., 2000, « Changing Times. The Holocene Legacy », *Environmental History*, 2000, vol. 5, n° 4, p. 483 - 502.

Dutreuil Sébastien, 2017, « James Lovelock, Gaïa et la pollution : un scientifique entrepreneur à l'origine d'une nouvelle science et d'une philosophie politique de la nature », *Zilsel*, 2017, n° 2, p. 19 - 61.

Edgeworth Matt, 2014a, « On the agency of rivers », *Archaeological Dialogues*, 2014, vol. 21, n° 2, p. 157 - 159.

Edgeworth Matt, 2014b, « The relationship between archaeological stratigraphy and artificial ground and its significance in the Anthropocene », *Geological Society, London, Special Publications*, 2014, vol. 395, n° 1, p. 91 - 108.

Edgeworth Matt, Richter Dan deB, Waters Colin, Haff Peter, Neal Cath et Price Simon James, 2015, « Diachronous beginnings of the Anthropocene: The lower bounding surface of anthropogenic deposits », *The Anthropocene Review*, 2015, vol. 2, n° 1, p. 33 - 58.

Edwards Paul N, 2017, « Knowledge infrastructures for the Anthropocene », *The Anthropocene Review*, 2017, vol. 4, n° 1, p. 34 - 43.

Edwards Paul N., 2010, *A Vast Machine. Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, Cambridge, MIT Press, 518 p.

Ellis Erle C., Fuller Dorian Q., Kaplan Jed O. et Lutters Wayne G., 2013, « Dating the Anthropocene: Towards an empirical global history of human transformation of the terrestrial biosphere », *Elementa: Science of the Anthropocene*, 2013, vol. 1, p. 1 - 6.

Ellis Erle C., Magliocca Nicholas R., Stevens Chris J. et Fuller Dorian Q., 2017, « Evolving the Anthropocene: linking multi-level selection with long-term social–ecological change », *Sustainability Science*, 2017, p. 1 - 10.

Galop Didier (ed.), 2012, *Les observatoires Hommes-Milieux*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 131 p.

Gleckler Peter J., Durack Paul J., Stouffer Ronald J., Johnson Gregory C. et Forest Chris E., 2016, « Industrial-era global ocean heat uptake doubles in recent decades », *Nature Climate Change*, 2016, vol. 6, n° 4, p. 394 - 398.

Goddéris Yves et Brantley Susan L, 2013, « Earthcasting the future Critical Zone », *Elementa: Science of the Anthropocene*, 2013, vol. 1, p. 1 - 10.

Grevsmühl Sebastian Vincent, 2016, « Images, imagination and the global environment. Towards an interdisciplinary research agenda on global environmental images », *Geo: Geography and Environment*, 2016, vol. 3, n° 2, p. 14.

Grinevald Jacques, 2006, « La révolution industrielle à l'échelle de l'histoire humaine de la biosphère », *Revue européenne des sciences sociales*, 2006, XLIV - 134, p. 139 - 167.

Grousset Francis, 2001, « Les changements abrupts du climat depuis 60 000 ans », *Quaternaire*, 2001, vol. 12, nº 4, p. 203 - 211.

Hallmann Caspar A., Sorg Martin, Jongejans Eelke, Siepel Henk, Hofland Nick, Schwan Heinz, Stenmans Werner, Müller Andreas, Sumser Hubert, Hörren Thomas, Goulson Dave et Kroon Hans de, 2017, « More than 75 percent decline over 27 years in total flying insect biomass in protected areas », *PLOS ONE*, 2017, vol. 12, nº 10, p. e0185809.

Hoag Colin et Svenning Jens-Christian, 2017, « African Environmental Change from the Pleistocene to the Anthropocene », *Annual Review of Environment and Resources*, 2017, vol. 42, nº 1, p. 27 - 54.

Hooke Roger LeB, 2000, « On the history of humans as geomorphic agents », *Geology*, 2000, vol. 28, nº 9, p. 843 - 846.

Hooke Roger LeB, 1994, « On the efficacy of humans as geomorphic agents », *GSA Today*, 1994, vol. 4, nº 9, p. 217, 224–225.

Kelly Jason M., Scarpino Philip V., Berry Helen, Syvitski James P. M. et Meybeck M. (eds.), 2018, *Rivers of the Anthropocene*, Oakland, University of California Press, 212 p.

Lewis Simon L. et Maslin Mark A., 2018a, « If we're in the Meghalayan, whatever happened to the Anthropocene? », *New Scientist*, 19 juill. 2018 p.

Lewis Simon L. et Maslin Mark A., 2018b, *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, New Haven, Yale University Press, 480 p.

Lewis Simon L. et Maslin Mark A., 2015, « Defining the Anthropocene », *Nature*, 2015, vol. 519, nº 7542, p. 171 - 180.

Lovelock James E. et Margulis Lynn, 1974, « Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis », *Tellus*, 1974, vol. 6, nº 1, p. 2 - 10.

Luckett Brian G., Su L. Joseph, Rood Jennifer C. et Fontham Elizabeth T. H., 2012, « Cadmium Exposure and Pancreatic Cancer in South Louisiana », *Journal of Environmental and Public Health*, 2012, vol. 2012, p. 1 - 11.

Meybeck Michel, 2003, « Global Analysis of River Systems: From Earth System Controls to Anthropocene Syndromes », *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 2003, vol. 358, nº 1440, p. 1935 - 1955.

Moomaw William R., Chmura G. L., Davies Gillian T., Finlayson C. M., Middleton B. A., Natali Susan M., Perry J. E., Roulet N. et Sutton-Grier Ariana E., 2018, « Wetlands In a Changing Climate: Science, Policy and Management », *Wetlands*, 2018, p. 1 - 23.

Pelletier Fanie et Coltman David W., 2018, « Will human influences on evolutionary dynamics in the wild pervade the Anthropocene? », *BMC Biology*, 2018, vol. 16, nº 7, p. 1 - 10.

Price Simon J., Ford Jonathan R., Cooper Anthony H. et Neal Catherine, 2011, « Humans as major geological and geomorphological agents in the Anthropocene: the significance of artificial ground in Great Britain », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 2011, vol. 369, nº 1938, p. 1056 - 1084.

Rillardon Maryline, 2010, *Environnement et subsistance des derniers chasseurs-cueilleurs dans la basse vallée du Rhône et ses marges du Pléniglaciaire supérieur (20 ka BP) à l'optimum climatique (8 ka BP)*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, s.l., 1130 p.

Steffen Will, Grinevald Jacques, Crutzen Paul et McNeill John, 2011, « The Anthropocene: conceptual and historical perspectives », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 2011, vol. 369, nº 1938, p. 842 - 867.

Steffen Will, Rockström Johan, Richardson Katherine, Lenton Timothy M., Folke Carl, Liverman Diana, Summerhayes Colin P., Barnosky Anthony D., Cornell Sarah E., Crucifix Michel, Donges Jonathan F., Fetzer Ingo, Lade Steven J., Scheffer Marten, Winkelmann Ricarda et Schellnhuber Hans Joachim, 2018, « Trajectories of the Earth System in the Anthropocene », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 2018, p. 1 - 8.

Stokes Chris R., Tarasov Lev, Blomdin Robin, Cronin Thomas M., Fisher Timothy G., Gyllencreutz Richard, Hättestrand Clas, Heyman Jakob, Hindmarsh Richard C.A., Hughes Anna L.C., Jakobsson Martin, Kirchner Nina, Livingstone Stephen J., Margold Martin, Murton Julian B., Noormets Riko, Peltier W. Richard, Peteet Dorothy M., Piper David J.W., Preusser Frank, Renssen Hans, Roberts David H., Roche Didier M., Saint-Ange Francky, Stroeven Arjen P. et Teller James T., 2015, « On the reconstruction of palaeo-ice sheets: Recent advances and future challenges », *Quaternary Science Reviews*, 2015, vol. 125, p. 15 - 49.

Syvitski James P. M. et Kettner Albert, 2011, « Sediment flux and the Anthropocene », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 2011, vol. 369, nº 1938, p. 957 - 975.

Tombo Swesslath Lombo, 2015, *Facteurs de contrôle sur le fonctionnement du système turbiditique du Rhône depuis le dernier maximum glaciaire*, Thèse en sciences de la Terre, Université de Perpignan, s.l., 337 p.

Van Cappellen Philippe et Maavara Taylor, 2016, « Rivers in the Anthropocene. Global scale modifications of riverine nutrient fluxes by damming », *Ecohydrology & Hydrobiology*, 2016, vol. 16, nº 2, p. 106 - 111.

Waters Colin N., Zalasiewicz Jan, Summerhayes Colin, Fairchild Ian J., Rose Neil L., Loader Neil J., Shotyk William, Cearreta Alejandro, Head Martin J., Syvitski James P.M., Williams Mark, Wagreich Michael, Barnosky Anthony D., An Zhisheng, Leinfelder Reinhold, Jeandel Catherine, Gałuszka Agnieszka, Ivar do Sul Juliana A., Gradstein Felix, Steffen Will, McNeill John R., Wing Scott, Poirier Clément et Edgeworth Matt, 2018, « Global Boundary Stratotype Section and Point (GSSP) for the Anthropocene Series: Where and how to look for potential candidates », *Earth-Science Reviews*, 2018, vol. 178, p. 379 - 429.

Williams Mark, Zalasiewicz Jan, Davies Neil, Mazzini Ilaria, Goiran Jean-Philippe et Kane Stephanie, 2014, « Humans as the third evolutionary stage of biosphere engineering of rivers », *Anthropocene*, 2014, vol. 7, p. 57 - 63.

Wohl Ellen, 2013, « Wilderness is dead: Whither critical zone studies and geomorphology in the Anthropocene? », *Anthropocene*, 2013, vol. 2, p. 4 - 15.

Zalasiewicz Jan, Steffen Will, Leinfelder Reinhold, Williams Mark et Waters Colin, 2017, « Petrifying Earth Process. The Stratigraphic Imprint of Key Earth System Parameters in the Anthropocene », *Theory, Culture & Society*, 2017, vol. 34, nº 2 - 3, p. 83 - 104.

Zalasiewicz Jan, Waters Colin N., Summerhayes Colin P., Wolfe Alexander P., Barnosky Anthony D., Cearreta Alejandro, Crutzen Paul, Ellis Erle, Fairchild Ian J., Gałuszka Agnieszka, Haff Peter, Hajdas Irka, Head Martin J., Ivar do Sul Juliana A., Jeandel Catherine, Leinfelder Reinhold, McNeill John R., Neal Cath, Odada Eric, Oreskes Naomi, Steffen Will, Syvitski James, Vidas Davor, Wagreich Michael et Williams Mark, 2017, « The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations », *Anthropocene*, 2017, vol. 19, p. 55 - 60.

Zalasiewicz Jan, Waters Colin et Williams Mark, 2017, « Les strates de la ville de l'Anthropocène », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017, 72e année, nº 2, p. 329 - 351.

Zalasiewicz Jan, Williams Mark, Fortey Richard, Smith Alan, Barry Tiffany L., Coe Angela L., Bown Paul R., Rawson Peter F., Gale Andrew, Gibbard Philip, Gregory F. John, Hounslow Mark W., Kerr Andrew C., Pearson Paul, Knox Robert, Powell John, Waters Colin, Marshall John, Oates Michael et Stone Philip, 2011, « Stratigraphy of the Anthropocene », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 2011, vol. 369, nº 1938, p. 1036 - 1055.

Zalasiewicz Jan, Williams Mark, Haywood Alan et Ellis Michael, 2011, « The Anthropocene: a new epoch of geological time? », *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 2011, vol. 369, nº 1938, p. 835 - 841.

Zalasiewicz Jan, Williams Mark, Waters Colin N., Barnosky Anthony D., Palmesino John, Rönnskog Ann-Sofi, Edgeworth Matt, Neal Cath, Cearreta Alejandro, Ellis Erle C. et others, 2017, « Scale and Diversity of the Physical Technosphere. A Geological Perspective », *The Anthropocene Review*, 2017, vol. 4, nº 1, p. 9 - 22.

Zalasiewicz Jan, Williams Mark, Waters Colin N, Barnosky Anthony D et Haff Peter, 2014, « The technofossil record of humans », *The Anthropocene Review*, 2014, vol. 1, nº 1, p. 34 - 43.

B - Thématisation de l'Anthropocène dans les sciences humaines

Angus Ian, 2016, *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*, New York, Monthly Review Press, 277 p.

Arènes Alexandra, Latour Bruno et Gaillardet Jérôme, 2018, « Giving depth to the surface: An exercise in the Gaia-graphy of critical zones », *The Anthropocene Review*, 2018, p. 1 - 16.

Arias-Maldonado Manuel, 2015, *Environment and Society. Socionatural Relations in the Anthropocene*, Londres, Springer, 131 p.

Augendre Marie, Llored Jean-Pierre et Nussaume Yann (eds.), 2018, *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Paris, Hermann (coll. « Cerisy »), 406 p.

Beau Rémi et Larrère Catherine (eds.), 2018, *Penser l'Anthropocène*, Paris, Les Presses SciencesPo (coll. « Développement durable »), 554 p.

Berque Augustin, 2018, *Recosmiser la terre. Quelques leçons péruviennes*, Paris, B2, 64 p.

Bonneuil Christophe, 2015, « Anthropocène » dans Dominique Bourg et Alain Papaux (eds.), *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), p. 35 - 40.

Bonneuil Christophe et De Jouvancourt Pierre, 2014, « En finir avec l'épopée. Récit, géopouvoir et sujets de l'anthropocène » dans Émilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, p. 57 - 105.

Bonneuil Christophe et Fressoz Jean-Baptiste, 2013, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Anthropocène »), 304 p.

Bourg Dominique, 2013, « Peut-on encore parler de crise écologique ? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2013, nº 276, p. 61 - 71.

Braidotti Rosi et Hlavajova Maria (eds.), 2018, *Posthuman Glossary*, Londres, Bloomsbury Academic, 538 p.

Chakrabarty Dipesh, 2018, « Changement climatique et capitalisme », *Esprit*, traduit par Jonathan Chalier, 2018, Janvier-Février, nº 1, p. 153 - 168.

Chakrabarty Dipesh, 2017, « The Politics of Climate Change Is More Than the Politics of Capitalism », *Theory, Culture & Society*, 2017, vol. 34, nº 2-3, p. 25-37.

Chandler David, 2018, *Ontopolitics in the Anthropocene. An Introduction to Mapping, Sensing and Hacking*, New York, Routledge (coll. « Critical issues in global politics »), 244 p.

Charbonnier Pierre, 2017, « Généalogie de l'Anthropocène. La fin du risque et des limites », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017, 72e année, nº 2, p. 301-328.

Charbonnier Pierre, Latour Bruno et Morizot Baptiste, 2017, « Redécouvrir la terre », *Tracés*, 2017, nº 33, p. 227-252.

Chateauraynaud Francis et Debaz Josquin, 2017, *Aux bords de l'irréversible. Sociologie pragmatique des transformations*, Paris, Pétra (coll. « Pragmatismes »), 646 p.

Clark Nigel, 2017a, « Anthropocene Bodies, Geological Time and the Crisis of Natality », *Body & Society*, 2017, vol. 23, nº 3, p. 156-180.

Clark Nigel, 2017b, « Anthropocene semiosis », *Dialogues in Human Geography*, 2017, vol. 7, nº 2, p. 145-150.

Clark Nigel, 2014, « Geo-Politics and the Disaster of the Anthropocene », *The Sociological Review*, 2014, vol. 62, nº 1, p. 19-37.

Clark Nigel, 2011, *Inhuman Nature. Sociable Life on a Dynamic Planet*, Londres, SAGE (coll. « Theory, Culture & Society »), 245 p.

Clark Nigel et Gunaratnam Yasmin, 2017, « Earthing the Anthropos? From 'socializing the Anthropocene' to geologizing the social », *European Journal of Social Theory*, 2017, vol. 20, nº 1, p. 146-163.

Clark Nigel et Yusoff Kathryn, 2017, « Geosocial Formations and the Anthropocene », *Theory, Culture & Society*, 2017, vol. 34, nº 2-3, p. 3-23.

Clark Timothy, 2015, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, London, Bloomsbury Academic, 218 p.

Clarke Bruce (ed.), 2015, *Earth, Life, and System. Evolution and Ecology on a Gaian Planet*, New York, Fordham University Press (coll. « Meaning systems »), 347 p.

Coccia Emanuele, 2016, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot, 191 p.

Cowen Deborah, 2017, *Infrastructures of Empire and Resistance*, https://www.versobooks.com/blogs/3067-infrastructures-of-empire-and-resistance , 25 janvier 2017, consulté le 14 août 2017.

Danowski Déborah et Castro Eduardo Batalha Viveiros de, 2017, *The Ends of the World*, Malden, Polity, 186 p.

Davies Jeremy, 2016, *The birth of the Anthropocene*, Oakland, University of California Press, 234 p.

Davis Heather et Todd Zoe, 2017, « On the Importance of a Date, or, Decolonizing the Anthropocene », *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 2017, vol. 16, nº 4, p. 761-780.

Deléage Jean-Paul, 2015, « La fin des temps modernes », *Écologie & politique*, 2015, vol. 51, nº 2, p. 5-13.

Dubey Gérard et De Jouvancourt Pierre, 2018, *Mauvais temps. Anthropocène et numérisation du monde*, Bellevaux, Éditions Dehors, 141 p.

Dubois Jérôme, 2016, « Comprendre l'anthropocène, entre données quantitatives et choix sociaux », *Espaces et sociétés*, 2016, vol. 164-165, nº 1-2, p. 227-233.

Duperrex Matthieu, Dutrait Claire et Dutrait François, 2013, *Micromegapolis. Lorsqu'une ville rencontre Gaïa*, Toulouse, Urbain, trop urbain, 220 p.

Dutrait Claire, 2017, *À la recherche des mondes possibles dans les ruines du productivisme*, http://www.urbain-trop-urbain.fr/a-recherche-mondes-possibles-ruines-productivisme/ , 2017, consulté le 27 juillet 2018.

Ebron Paulla et Tsing Anna Lowenhaupt, 2017, « Feminism and the Anthropocene: Assessing the Field through Recent Books », *Feminist Studies*, 2017, vol. 43, nº 3, p. 658-683.

Federeau Alexander, 2017, *Pour une philosophie de l'Anthropocène*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « L'écologie en questions »), 434 p.

Frémaux Anne, 2018, *Towards a Critical Theory of the Anthropocene and a Life-affirming Politics. A Post-Anthropocentric, Post-Growth, Post-(neo)Liberal Green Republican Analysis*, Thèse en philosophie, Queen's University, Belfast, 337 p.

Fressoz Jean-Baptiste, 2011, « La désinhibition moderne : pour une histoire politique de l'anthropocène », *Artefactos*, 2011, vol. 4, nº 1, p. 67-84.

Gibson Katherine, Rose Deborah Bird et Fincher Ruth (eds.), 2015, *Manifesto for Living in the Anthropocene*, Brooklyn, Punctum Books, 155 p.

Grinevald Jacques, 2006, « La révolution industrielle à l'échelle de l'histoire humaine de la biosphère », *Revue européenne des sciences sociales*, 2006, XLIV-134, p. 139-167.

Grusin Richard A. (ed.), 2017, *Anthropocene Feminism*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « 21st century studies »), 233 p.

Guillaume Bertrand, 2014, « Vernadsky's philosophical legacy: A perspective from the Anthropocene », *The Anthropocene Review*, 2014, vol. 1, nº 2, p. 137-146.

Hache Émilie (ed.), 2014, *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, 365 p.

Hamilton Scott, 2018, « The measure of all things? The Anthropocene as a global biopolitics of carbon », *European Journal of International Relations*, 2018, vol. 24, nº 1, p. 33-57.

Haraway Donna, 2017, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène », *Multitudes*, traduit par Frédéric Neyrat, 2017, nº 65, p. 75-81.

Haraway Donna, 2016, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press (coll. « Experimental futures »), 296 p.

Haraway Donna, Ishikawa Noboru, Gilbert Scott F., Olwig Kenneth, Tsing Anna L. et Bubandt Nils, 2016, « Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene », *Ethnos*, 2016, vol. 81, nº 3, p. 535-564.

Henneton Thibault, Confavreux Joseph et Fressoz Jean-Baptiste, 2013, « L'apocalypse et l'anthropocène. Entretien avec Jean-Baptiste Fressoz », *Vacarme*, 2013, vol. 65, nº 4, p. 202-233.

Johnson Elizabeth, Morehouse Harlan, Dalby Simon, Lehman Jessi, Nelson Sara, Rowan Rory, Wakefield Stephanie et Yusoff Kathryn, 2014, « After the Anthropocene: Politics and geographic inquiry for a new epoch », *Progress in Human Geography*, 2014, vol. 38, nº 3, p. 439-456.

Karsenti Bruno, 2017, « L'écologie politique et la politique moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017, 72e année, nº 2, p. 353-378.

Latour Bruno, 2017, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 155 p.

Latour Bruno, 2015, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte (coll. « Les Empêcheurs de penser en rond »), 398 p.

Latour Bruno, 2014, « Some Advantages of the Notion of "Critical Zone" for Geopolitics », *Procedia Earth and Planetary Science*, 2014, vol. 10, p. 3-6.

Latour Bruno et Mazanderani Fadhila, 2018, « The Whole World is Becoming Science Studies: Fadhila Mazanderani Talks with Bruno Latour », *Engaging Science, Technology, and Society*, 2018, vol. 4, nº 0, p. 284-302.

Latour Bruno et Riquier Camille, 2018, « Une Terre sans peuple, des peuples sans Terre », *Esprit*, 2018, Janvier-Février, nº 1, p. 145-152.

Latour Bruno, Stengers Isabelle, Tsing Anna et Bubandt Nils, 2018, « Anthropologists Are Talking – About Capitalism, Ecology, and Apocalypse », *Ethnos*, 2018, vol. 0, nº 0, p. 1-20.

Lowenthal David, 2016, « Origins of Anthropocene awareness », *The Anthropocene Review*, 2016, vol. 3, nº 1, p. 52-63.

Mackenzie Adrian, 2014, « Having an Anthropocene Body: Hydrocarbons, Biofuels and Metabolism », *Body & Society*, 2014, vol. 20, nº 1, p. 3-30.

Malm Andreas et Hornborg Alf, 2014, « The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative », *The Anthropocene Review*, 2014, vol. 1, nº 1, p. 62-69.

McGee Kyle, 2017, *Heaten Earth. Trumpism and political Ecology*, Earth, Punctum Books, 153 p.

Mitchell Timothy, 2011, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, Londres, Verso, 278 p.

Moore Jason W., 2016, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 222 p.

Morizot Baptiste, 2018, « Le devenir du sauvage à l'Anthropocène » dans Rémi Beau et Catherine Larrère (eds.), *Penser l'Anthropocène*, Paris, Les Presses SciencesPo (coll. « Développement durable »), p. 249-264.

Morton Timothy, 2018a, *Being Ecological*, Cambridge, MIT Press, 172 p.

Morton Timothy, 2018b, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit par Laurent Bury, Saint-Étienne, Cité du Design, 230 p.

Neyrat Frédéric, 2016, *La part inconstructible de la terre. Critique du géo-constructivisme*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Anthropocène »), 378 p.

Neyrat Frédéric, 2015, *Homo labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*, Bellevaux, Éditions Dehors, 173 p.

Neyrat Frédéric, 2014a, « Critique du géo-constructivisme: Anthropocène & géo-ingénierie », *Multitudes*, 2014, vol. 56, nº 1, p. 37-47.

Neyrat Frédéric, 2014b, « Dehors, séparation et négativité: Critique d'une situation exophobique », *Lignes*, 2014, vol. 44, nº 2, p. 115-125.

Piron Sylvain, 2018, *L'occupation du monde*, Bruxelles, Zones sensibles, 235 p.

Quenet Grégory, 2017, « L'Anthropocène et le temps des historiens », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017, 72e année, nº 2, p. 267-299.

Rees William, 2010, « What's blocking sustainability? Human nature, cognition, and denial », *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 2010, vol. 6, nº 2, p. 13-25.

Saldanha Arun et Stark Hannah, 2016, « A New Earth: Deleuze and Guattari in the Anthropocene », *Deleuze Studies*, 2016, vol. 10, nº 4, p. 427-439.

Stengers Isabelle, 2013, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 142 p.

Stiegler Bernard, 2015, « Sortir de l'anthropocène », *Multitudes*, 2015, vol. 60, nº 3, p. 137 - 146.

Swanson Heather Anne, 2017, *The Banality of the Anthropocene*, https://culanth.org/fieldsights/1074-the-banality-of-the-anthropocene , 2017, consulté le 19 mars 2018.

Swanson Heather Anne, Bubandt Nils et Tsing Anna, 2015, « Less Than One But More Than Many: Anthropocene as Science Fiction and Scholarship-in-the-Making », *Environment and Society*, 2015, vol. 6, nº 1, p. 146 - 166.

Szaniecki Barbara, 2018, « Design au Multitudocène: Suivre les lignes, suivre les luttes », *Multitudes*, 2018, vol. 70, nº 1, p. 187 - 193.

Tobias Michael Charles et Morrison Jane Gray, 2016, *Anthrozoology. Embracing Co-Existence in the Anthropocene*, New York, Springer, 337 p.

Tønnesen Morten, Armstrong Oma Kristin et Rattasepp Silver (eds.), 2016, *Thinking about Animals in the Age of the Anthropocene*, Lanham, Lexington Books (coll. « Ecocritical theory and practice »), 252 p.

Tsing Anna et Lassila Maija, 2017, « Interview with Anna Tsing », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2017, vol. 42, nº 1, p. 22 - 30.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2018, « Getting by in terrifying times », *Dialogues in Human Geography*, 2018, vol. 8, nº 1, p. 73 - 76.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2017, « The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some unexpected weeds of the Anthropocene », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2017, vol. 42, nº 1, p. 3 - 21.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2016, « Earth Stalked by Man », *The Cambridge Journal of Anthropology*, 2016, vol. 34, nº 1, p. 2 - 16.

Tsing Anna Lowenhaupt, Swanson Heather, Gan Elaine et Bubandt Nils (eds.), 2017, *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts/Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 348 p.

Valentine David, 2017, « Gravity fixes: Habituating to the human on Mars and Island Three », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2017, vol. 7, nº 3, p. 185 - 209.

Wainwright Joel et Mann Geoff, 2018, *Climate Leviathan. A political theory of our planetary future*, Londres, Verso, 207 p.

Wark McKenzie, 2015, *Molecular Red. Theory for the Anthropocene*, Londres, Verso, 280 p.

Yusoff Kathryn, 2016, « Anthropogenesis. Origins and Endings in the Anthropocene », *Theory, Culture & Society*, 2016, vol. 33, nº 2, p. 3 - 28.

Yusoff Kathryn, 2013a, « Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene », *Environment and Planning D: Society and Space*, 2013, vol. 31, nº 5, p. 779 - 795.

Yusoff Kathryn, 2013b, « The Geoengine: Geoengineering and the Geopolitics of Planetary Modification », *Environment and Planning A*, 2013, vol. 45, nº 12, p. 2799 - 2808.

Yusoff Kathryn, 2009, « Excess, catastrophe, and climate change », *Environment and Planning D: Society and Space*, 2009, vol. 27, nº 6, p. 1010 - 1029.

Zylinska Joanna, 2015, « On Life, Movement and Stoppage: Agency and Ethics in the Anthropocene », *Leonardo*, 2015, vol. 48, nº 2, p. 180 - 181.

Zylinska Joanna, 2014, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 152 p.

C - Arts et Anthropocène

Anderson Kayla, 2015, « Ethics, Ecology, and the Future: Art and Design Face the Anthropocene », *Leonardo*, 2015, vol. 48, nº 4, p. 338 - 347.

Bélanger Gentiane, 2007, « Prémisses d'anticipation et autres modélisations du climat social : Trafic'Art et les changements climatiques », *Espace Sculpture*, 2007, nº 82, p. 36 - 37.

Bostic Heidi et Howey Meghan, 2017, « To address the Anthropocene, engage the liberal arts », *Anthropocene*, 2017, vol. 18, p. 105 - 110.

Braddock Alan C. et Ater Renée, 2014, « Art in the Anthropocene », *American Art*, 2014, vol. 28, nº 3, p. 2 - 8.

Brady James (ed.), 2016, *Elemental. An Arts and Ecology Reader*, World, Gaia Project Press, 207 p.

Chomaz Jean-Marc, 2018, « It Is Time to Think the Anthropocene! A Manifesto », *Leonardo*, 2018, vol. 51, nº 2, p. 217 - 219.

Davis Heather et Turpin Etienne (eds.), 2015, *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 402 p.

Demos T. J., 2017, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Santa Monica, Sternberg Press, 129 p.

Demos T. J., 2016, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 296 p.

Don McKay, Geoff Manaugh, Tim Maly, William Lamson, Janike Kampevold Larsen, Elizabeth Kolbert, Oliver Kellhammer, Wade Kavanaugh, Julia Kagan, Jane Hutton, Katie Holten, Rob Holmes, Lisa Hirmer, Ilana Halperin, John Gordon, Oliver Goodhall, Bill Gilbert, David Gersten, William L. Fox, Valeria Federighi, Anthony Easton, Seth Denizen et Brian Davis, 2012, *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Brooklyn, Punctum Books, 255 p.

Dunaway Finis, 2009, « Seeing Global Warming: Contemporary Art and the Fate of the Planet », *Environmental History*, 2009, vol. 14, nº 1, p. 9 - 31.

Fay Jennifer, 2018, *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*, s.l., 253 p.

Fressoz Jean-Baptiste, 2016, *L'Anthropocène et l'esthétique du sublime*, http://mouvements.info/sublime-anthropocene/ , 16 septembre 2016, consulté le 10 août 2017.

Hannah Dehlia, Krajewski Sara, University of Wisconsin--Milwaukee et Institute of Visual Arts (eds.), 2015, *Placing the Golden Spike. Landscapes of the Anthropocene*, Portland, Publication Studio, 153 p.

Klingan Katrin, Sepahvand Ashkan, Rosol Christoph et Scherer Bernd M., 2015, *Textures of the Anthropocene: Grain, Vapor, Ray*, Cambridge, MA, The MIT Press, vol. 4/, 274; 321; 322; 78 p.

Last Angela, 2017, « We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics », *Theory, Culture & Society*, 2017, vol. 34, nº 2 - 3, p. 147 - 168.

Latour Bruno, 2017, « Anti-Globe » dans Yann Rocher (ed.), *Globes. Architecture et sciences explorent le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, p. 358 - 361.

Latour Bruno (ed.), 2016, *Reset Modernity!*, Cambridge, MIT Press, 560 p.

Latour Bruno, 2011, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, 2011, nº 45, p. 38 - 41.

Lord Barry, 2014, *Art & Energy*, Washington, The AAM Press.

Mackert Gabriele, 2016, « Cosmic Depths So Close. Why Contemporary Art Metabolizes the Anthropocene » dans Paul Petritsch et Gabriele Mackert (eds.), *Humans make nature / Mensch macht Natur. Landscape of the anthropocene / Landschaft im Anthropozän*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, p. 140 - 157.

Mirzoeff Nicholas, 2014, « Visualizing the Anthropocene », *Public Culture*, 2014, vol. 26, nº 2, p. 213 - 232.

Mitman Gregg, Armiero Marco et Emmett Robert S. (eds.), 2017, *Future Remains. A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, Chicago, The University of Chicago Press, 225 p.

Normand Vincent, 2014, « La Critique à l'épreuve de l'Anthropocène », *Critique d'art*, 2014, nº 42.

Ramade Bénédicte, 2015, « Anthropocenia », *Zérodeux*, 2015, nº 75, p. 30 - 37.

Rioux Christophe, 2014, « Un art anthropocène » dans Lucy Orta et Jorge Orta (eds.), *Food, water, life*, Arles, Actes sud, p. 70 - 82.

Schaumann Caroline et Sullivan Heather I., 2011, « Introduction: Dirty Nature: Grit, Grime, and Genre in the Anthropocene », *Colloquia Germanica*, 2011, vol. 44, nº 2, p. 105 - 109.

Turpin Etienne (ed.), 2013, *Architecture in the Anthropocene. Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 250 p.

Yusoff Kathryn, 2007, « Antarctic exposure: archives of the feeling body », *cultural geographies*, 2007, vol. 14, nº 2, p. 211 - 233.

Yusoff Kathryn, 2005, « Visualizing Antarctica as a Place in Time: From the Geological Sublime to "Real Time" », *Space and Culture*, 2005, vol. 8, nº 4, p. 381 - 398.

ENVIRONNEMENT

A - Sciences de l'environnement et de la terre

Blandin Patrick, 2009, *De la protection de la nature au pilotage de la biodiversité*, Versailles, Quae (coll. « Sciences en questions »), 124 p.

Boutaud Aurélien et Gondran Natacha, 2018, *L'empreinte écologique*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 126 p.

Couvillion Brady R., Steyer Gregory D., Wang Hongqing, Beck Holly J. et Rybczyk John M., 2013, « Forecasting the Effects of Coastal Protection and Restoration Projects on Wetland Morphology in Coastal Louisiana under Multiple Environmental Uncertainty Scenarios », *Journal of Coastal Research*, 2013, p. 29 - 50.

Day John W. et Erdman Jori A. (eds.), 2017, *Mississippi Delta Restoration. Pathways to a Sustainable Future*, New York, Springer, 260 p.

Devictor Vincent, 2015, *Nature en crise. Penser la biodiversité*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Anthropocène »), 356 p.

Edwards Paul N., 2010, *A Vast Machine. Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, Cambridge, MIT Press, 518 p.

Frisch Karl von, 1974, *Animal Architecture*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 306 p.

Gabrys Jennifer, 2016, « Practicing, materialising and contesting environmental data », *Big Data & Society*, 2016, vol. 3, nº 2, p. 1 - 7.

Gabrys Jennifer, 2014, « Programming Environments: Environmentality and Citizen Sensing in the Smart City », *Environment and Planning D: Society and Space*, 2014, vol. 32, nº 1, p. 30 - 48.

Galop Didier (ed.), 2012, *Les observatoires Hommes-Milieux*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 131 p.

Gardiner John L. (ed.), 1991, *River Projects and Conservation. A Manual for Holistic Appraisal*, Chichester, New York, 236 p.

Gramaglia Christelle et Sampaio da Silva Delaine, 2011, « Des mollusques pour « faire parler » les rivières ? » dans Sophie Houdart et Olivier Thiery (eds.), *Humains, non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, p. 221 - 233.

Huggett Richard John, 2007, *Fundamentals of Geomorphology*, Londres, Routledge, 458 p.

Jeandel Catherine et Mosseri Rémy (eds.), 2011, *Le climat à découvert. Outils et méthodes en recherche climatique*, Paris, CNRS Éditions, 285 p.

Lorius Claude et Carpentier Laurent, 2010, *Voyage dans l'anthropocène. Cette nouvelle ère dont nous sommes les héros*, Arles, Actes Sud, 195 p.

Morang Andrew, Rosati Julie D. et King David B., 2013, « Regional Sediment Processes, Sediment Supply, and Their Impact on the Louisiana Coast », *Journal of Coastal Research*, 2013, p. 141 - 165.

Priest Tyler, 2016, « Shrimp and Petroleum: The Social Ecology of Louisiana's Offshore Industries », *Environmental History*, 2016, vol. 21, nº 3, p. 488 - 515.

Regnauld Hervé et Vergne Virginie, 2018, « Quelle est la nature de la géographie physique ? », *L'Information géographique*, 2018, vol. 82, nº 1, p. 10.

Richter Daniel deB et Yaalon Dan H., 2012, « "The Changing Model of Soil" Revisited », *Soil Science Society of America Journal*, 2012, vol. 76, nº 3, p. 766 - 778.

Rossi Aurélien, 2010, *Analyse spatio-temporelle de la variabilité hydrologique du bassin versant du Mississippi. Rôle des fluctuations climatiques et déduction de l'impact des modifications du milieu physique*, thèse de géologie, Université de Rouen, Rouen, 329 p.

Showers Kate B., 2005, « Kate B. Showers on Mapping African Soils », *Environmental History*, 2005, vol. 10, nº 2, p. 314 - 320.

Touyre Patricia, 2015, *Le sol, un monde vivant. Formation, faune et flore*, Paris, Delachaux et Niestlé, 127 p.

Uexküll Jakob von, 1984, *Mondes animaux et monde humain. Suivi de Théorie de la signification*, traduit par Philippe Müller, Paris, Denoël, 188 p.

Westbroek Pieter, 1996, *Géophysiologie : esquisse d'une nouvelle science de la terre. Leçon inaugurale faite le vendredi 4 octobre 1996*, Paris, Collège de France, 26 p.

Winer Harley S., 2011, « Re-Engineering the Mississippi River as a Sediment Delivery System », *Journal of Coastal Research*, 2011, p. 229 - 234.

Wright Justin P., Jones Clive G. et Flecker Alexander S., 2002, « An Ecosystem Engineer. The Beaver, Increases Species Richness at the Landscape Scale », *Oecologia*, 2002, vol. 132, nº 1, p. 96 - 101.

B - Histoire environnementale et histoire des représentations de la nature

Aït-Touati Frédérique, 2011, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard (coll. « NRF essais »), 206 p.

Al Stefan, 2017, *The Strip. Las Vegas and the Architecture of the American Dream*, Cambridge, MIT Press, 254 p.

Banham Reyner, 2011, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, traduit par Antoine Cazet, Orléans, HYX, 333 p.

Barles Sabine, 2017, « Écologie territoriale et métabolisme urbain : quelques enjeux de la transition socioécologique », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 2017, nº 5, p. 819 - 836.

Barrau Jacques, 1988, « Canna mellis : croquis historique et biogéographique de la canne à sucre, Saccharum officinarum L. graminées-andropogonées », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 1988, vol. 35, nº 1, p. 159 - 173.

Barrett Ross et Worden Daniel (eds.), 2014, *Oil Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 424 p.

Barry Andrew, 2013, *Material Politics. Disputes Along the Pipeline*, Chichester, Wiley-Blackwell, 244 p.

Biehler Dawn, 2013, *Pests in the City. Flies, Bedbugs, Cockroaches, and Rats*, Seattle, University of Washington Press (coll. « Weyerhaeuser environmental books »), 338 p.

Bigell Werner, 2014, « Fear and Fascination. Anti-Landscapes between Material Resistance and Material Transcendence » dans David E. Nye et Sarah S Elkind (eds.), *The Anti-Landscape*, Amsterdam, Rodopi (coll. « Studies in Environmental Humanities »), p. 129‑148.

Blaikie Piers M., 1985, *The Political Economy of Soil Erosion in Developing Countries*, Londres, Longman (coll. « Longman development studies »), 188 p.

Brightman Marc et Lewis Jerome (eds.), 2017, *The Anthropology of Sustainability. Beyond Development and Progress*, New York, Palgrave Macmillan, 316 p.

Brotton Jerry, 2013, *Une histoire du monde en 12 cartes*, traduit par Séverine Weiss, Paris, Flammarion, 543 p.

Brown Kate, 2013, *Plutopia. Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters*, Oxford, Oxford University Press, 406 p.

Cabral Tristan, Dervieux Alain et Leclerc Didier, 2014, *Quand vient la mer… Au delta de Camargue*, Nîmes, Éditions Sansouire, 127 p.

Campanella Richard, 2008, *Bienville's Dilemma. A Historical Geography of New Orleans*, Lafayette, Center for Louisiana Studies, 429 p.

Campanella Richard, 2006, *Geographies of New Orleans. Urban Fabrics Before the Storm*, Lafayette, Louisiane, Center for Louisiana Studies, 433 p.

Campbell David, 2007, « The Biopolitics of Security: Oil, Empire, and the Sports Utility Vehicle » dans Elizabeth Dauphinee et Cristina Masters (eds.), *The Logics of Biopower and the War on Terror. Living, Dying, Surviving*, New York, Palgrave Macmillan US, p. 129‑156.

Carson Rachel, 2012, *La mer autour de nous*, traduit par Collin Delavaud, Marseille, Éditions Wildproject (coll. « Domaine sauvage »), 284 p.

Chamois Camille, 2016, « Les enjeux épistémologiques de la notion d'Umwelt chez Jakob von Uexküll », *Tétralogiques*, 2016, nº 21, p. 171‑194.

Choay Françoise, 2011, *La terre qui meurt*, Paris, Fayard, 98 p.

Collins Janelle (ed.), 2015, *Defining the Delta. Multidisciplinary Perspectives on the Lower Mississippi River Delta*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 309 p.

Cowen Deborah, 2014, *The Deadly Life of Logistics. Mapping Violence in Global Trade*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 290 p.

Cronon William, 2016, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, traduit par Mathias Lefèvre, Paris, Éditions Dehors, 285 p.

Cronon William, 1996, « The Trouble with Wilderness: A Response », *Environmental History*, 1996, vol. 1, nº 1, p. 47‑55.

Cronon William, 1991, *Nature's Metropolis. Chicago and the Great West*, 1st ed., New York, W. W. Norton, 530 p.

Crosby Alfred W., 2004, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, 2nd ed., new Ed., Cambridge, Cambridge University Press (coll. « Studies in environment and history »), 368 p.

Crosby Alfred W., 2003, *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*, Westport, Praeger, 320 p.

Crouzet-Pavan Élisabeth, 2017, *La mort lente de Torcello. Histoire d'une cité disparue*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité" »), 490 p.

Crouzet-Pavan Élisabeth, 2010, « Une histoire du risque: Venise et les périls de mer » dans Michael Matheus, Gabriella Piccinni, Giuliano Pinto et Gian Maria Varani (eds.), *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, Florence, Firenze University Press (coll. « Collana di studi e ricerche / Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo »), p. 127‑157.

Crouzet-Pavan Élisabeth, 2004, *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité" »), 451 p.

Crouzet-Pavan Élisabeth, 2001, « Mythe et réalité de la crise d'un écosystème littoral: Venise et sa lagune à la fin du Moyen Âge » dans Jean-Marie Martin (ed.), *Zones côtières littorales dans le monde méditerranéen au Moyen Âge: défense, peuplement, mise en valeur*, Rome, École Française de Rome (coll. « Castrum »), p. 95‑106.

Dardel Éric, 1990, *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, [1ère éd. 1952]., Paris, Editions du CTHS, 199 p.

Daumalin Xavier et Laffont-Schwob Isabelle (eds.), 2016, *Les calanques industrielles de Marseille et leurs pollutions. Une histoire au présent*, Aix-en-Provence, REF.2C éditions, 333 p.

Davies Thom, 2018, « Toxic Space and Time: Slow Violence, Necropolitics, and Petrochemical Pollution », *Annals of the American Association of Geographers*, 2018, vol. 0, nº 0, p. 1‑17.

Davis Brian, 2016, « Public Sediment » dans Kate Orff (ed.), *Toward an Urban Ecology*, New York, The Monacelli Press, p. 228‑234.

Dawson Ashley, 2016, *Extinction. A Radical History*, New York, OR Books, 128 p.

De Blasi Maxime, 2010, « Décrire la mondialisation : vers un monde « gazeux » plutôt que « liquide » », *Esprit*, 2010, Janvier, nº 1, p. 223 - 227.

Denning Andrew, 2014, « From Sublime Landscapes to "White Gold": How Skiing Transformed the Alps after 1930 », *Environmental History*, 2014, vol. 19, nº 1, p. 78 - 108.

Di Palma Vittoria et Robinson Alexander, 2018, « Willful Waters: The Los Angeles River » dans Thaïsa Way (ed.), *River Cities, City Rivers*, Washington, Harvard University Press (coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the history of landscape architecture »).

Dickinson William R., 2000, « Changing Times. The Holocene Legacy », *Environmental History*, 2000, vol. 5, nº 4, p. 483 - 502.

Dixon Simon J., Viles Heather A. et Garrett Bradley L., 2018, « Ozymandias in the Anthropocene: The city as an emerging landform », *Area*, 2018, vol. 50, nº 1, p. 117 - 125.

Dorrian Mark et Pousin Frédéric (eds.), 2013, *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*, Londres, I.B. Tauris, 312 p.

Dunbar-Ortiz Roxanne, 2018, *Contre-histoire des États-Unis*, traduit par Pascal Ménoret, Marseille, Éditions Wildproject, 323 p.

Easterling Keller, 2014, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Londres, Verso, 252 p.

Farinetti Aude, 2013, « Droit et protection des processus sédimentaires », *Revue juridique de l'environnement*, 2013, vol. 38, nº 2, p. 205 - 220.

Foster John Bellamy, 2000, *Marx's Ecology. Materialism and Nature*, New York, Monthly Review Press, 310 p.

Fressoz Jean-Baptiste, 2012, *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « L'univers historique »), 312 p.

Fressoz Jean-Baptiste et Locher Fabien, 2015, « L'agir humain sur le climat et la naissance de la climatologie historique, XVIIe-XVIIIe siècles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2015, nº 62 - 1, p. 48 - 78.

Fuller Richard Buckminster et Snyder Jaime, 2010, *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial « Terre »*, Baden, Lars Müller, 152 p.

Galland Jean-Pierre, 2010, « Critique de la notion d'infrastructure critique », *Flux*, 2010, vol. 81, nº 3, p. 6 - 18.

Gigout Marcel, 1966, « Le delta du Mississipi et la côte texane », *Bulletin de l'Association française pour l'étude du quaternaire*, 1966, vol. 3, nº 1, p. 16 - 20.

Gras Alain, 2015, *Oil. Petite anthropologie de l'or noir*, Paris, B2 (coll. « Actualités »), 164 p.

Grevsmühl Sebastian Vincent, 2016, « Images, imagination and the global environment. Towards an interdisciplinary research agenda on global environmental images », *Geo: Geography and Environment*, 2016, vol. 3, nº 2, p. 14.

Grevsmühl Sebastian Vincent, 2015, « New Perspectives on Global Environmental Images », *Natures Sciences Sociétés*, 2015, vol. 23, p. 126 - 128.

Grevsmühl Sebastian Vincent, 2014, *La terre vue d'en haut. L'invention de l'environnement global*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Anthropocène »), 372 p.

Grossman James R (ed.), 1994, *The Frontier in American Culture*, Chicago, The Library.

Hamilton Clive, Bonneuil Christophe et Gemenne François (eds.), 2015, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*, London, Routledge, 187 p.

Harremoës Poul (ed.), 2001, *Late Lessons from Early Warnings. The Precautionary Principle, 1896-2000*, Copenhagen, European Environment Agency (coll. « Environmental issue report »), 210 p.

Hecht Gabrielle, 2018, « Interscalar vehicles for African Anthropocene. On waste, temporality and violence », *Cultural Anthropology*, 2018, vol. 33, nº 1, p. 109 - 141.

Heise Ursula K., 2008, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 250 p.

Hindle Richard L., 2017, « Prototyping the Mississippi Delta. Patents, Alternative Futures, and the Design of Complex Environmental Systems », *Journal of Landscape Architecture*, 2017, vol. 12, nº 2, p. 32 - 47.

Hindle Richard L. et Bhatia Neeraj, 2017, « Territory and Technology: a Case Study and Strategy from the California Delta », *The Plan Journal*, 2017, vol. 2, nº 2.

Ingold Alice, 2017, « Terres et eaux entre coutume, police et droit au xixe siècle. Solidarisme écologique ou solidarités matérielles ? », *Tracés*, 2017, nº 33, p. 97 - 126.

Jackson John Brinckerhoff, 2016, *John Brinckerhoff Jackson*, Arles, École nationale supérieure du paysage (coll. « Les carnets du paysage »), 238 p.

Jackson John Brinckerhoff, 2005, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit par Sébastien Marot, Paris, Éditions du Linteau, 187 p.

Jackson John Brinckerhoff, 2003, *À la découverte du paysage vernaculaire*, traduit par Xavier Carrère, Arles, Actes Sud, 277 p.

Jackson John Brinckerhoff, 1994, *A Sense of Place, a Sense of Time*, New Haven, Yale University Press, 212 p.

Jackson John Brinckerhoff et Brown Peter, 2016, *Habiter l'Ouest*, traduit par Jessica Shapiro, Marseille, Éditions Wildproject, 87 p.

Jarrige François, 2017, « L'historien et la question écologique », *Histoire@Politique*, 2017, nº 31, p. 75-83.

Jarrige François, 2016, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 434 p.

Jones Christopher F., 2014, *Routes of Power. Energy and Modern America*, Cambridge, Harvard University Press, 312 p.

Kashi Ed et Watts Michael, 2010, *Curse of the Black Gold. 50 Years of Oil in the Niger Delta*, Brooklyn, PowerHouse Books, 223 p.

Kavasch E. Barrie, 2004, *The Mound Builders of Ancient North America. 4000 years of American Indian Art, Science, Engineering & Spirituality Reflected in Majestic Earthworks & Artifacts*, New York, iUniverse, 276 p.

Klein Christine A. et Zellmer Sandra Beth, 2014, *Mississippi River Tragedies. A Century of Unnatural Disaster*, New York, New York University Press, 257 p.

Koninck Rodolphe de, 2006, « Le delta du Mississippi : une lutte à finir entre l'homme et la nature », *Hérodote*, 2006, vol. 2, nº 121, p. 19-41.

Körber Lill-Ann, MacKenzie Scott et Westerståhl Stenport Anna (eds.), 2016, *Arctic Environmental Modernities. From the Age of Polar Exploration to the Era of the Anthropocene*, New York, Springer (coll. « Palgrave Studies in World Environmental History »), 273 p.

Kourtessi-Philippakis Georgia (ed.), 2011, *Archéologie du territoire, de l'Egée au Sahara*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Cahiers archéologiques de Paris »), 329 p.

Labbé Thomas, 2012, « Transformation des milieux naturels et conscience environnementale à la fin du Moyen Âge : une esthétique du paysage manquante ? », Neuchatel, Éditions du CTHS.

Le Lay Yves-François, 2008, « Le Mississippi d'Élisée Reclus : donner du sens aux eaux courantes », *Cahiers de géographie du Québec*, 2008, vol. 52, nº 146, p. 215-228.

Leffler William L., 2008, *Petroleum Refining in Nontechnical Language*, Tulsa, PennWell, 259 p.

LeMenager Stephanie, 2014, *Living Oil. Petroleum Culture in the American Century*, New York, Oxford University Press (coll. « Oxford Studies in American Literary History »), 263 p.

LeMenager Stephanie, 2011, « Petro-Melancholia: The BP Blowout and the Arts of Grief », *Qui Parle*, 2011, vol. 19, nº 2, p. 25-56.

Lewis Joshua A. et Ernstson Henrik, 2017, « Contesting the coast: Ecosystems as infrastructure in the Mississippi River Delta », *Progress in Planning*, 2017.

Lewis Peirce F., 2003, *New Orleans. The Making of an Urban Landscape*, Charlottesville, University of Virginia Press, 200 p.

Liddell Éliane, 2015, « Phoenix : une métropole-oasis en péril ? », *L'Ordinaire des Amériques*, 2015, nº 218.

Lough Alex Wagner, 2012, « Henry George, Frederick Jackson Turner, and the "Closing" of the American Frontier », *California History*, 2012, vol. 89, nº 2, p. 4-54.

Macfarlane Daniel, 2013, « "A Completely Man-Made and Artificial Cataract": The Transnational Manipulation of Niagara Falls », *Environmental History*, 2013, vol. 18, nº 4, p. 759-784.

Maffi Mario, 2008, *Mississippi. Voyage aux sources de l'Amérique*, traduit par Antonio Bechelloni et traduit par Bénédicte Deschamps, Paris, Grasset, 487 p.

Malm Andreas, 2016, *Fossil Capital. The Rise of Steam-Power and the Roots of Global Warming*, Londres, Verso, 488 p.

Manceron Vanessa, 2017, « L'eau des étangs : gaz ou fluide ? », *Techniques & Culture*, 2017, vol. 68, nº 2, p. 26-47.

Mathevet Raphaël, 2004, *Camargue incertaine. Sciences, usages et natures*, Paris, Buchet-Chastel (coll. « Écologie »), 201 p.

Mazzucchi Nicolas, 2017, *Énergie. Ressources, technologies et enjeux de pouvoir*, Malakoff, Armand Colin (coll. « Comprendre le monde »), 219 p.

McPhee John Angus, 1990, *The Control of Nature*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 272 p.

Merchant Carolyn, 2003, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York, Routledge, 308 p.

Merchant Carolyn, 1989, *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York, Harper & Row, 348 p.

Mérenne-Schoumaker Bernadette, 2015, *Atlas mondial des matières premières. Des besoins croissants, des ressources limitées*, Paris, Autrement, 96 p.

Miesner Thomas O. et Leffler William L., 2006, *Oil & Gas Pipelines in Nontechnical Language*, Tulsa, PennWell Corp, 357 p.

Mitman Gregg, 2007, *Breathing Space. How Allergies Shape our Lives and Landscapes*, New Haven, Yale University Press, 312 p.

Monsaingeon Baptiste, 2017, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Anthropocène »), 279 p.

Müller Gregg, 2006, « Gregg Müller on Lichenometry and Environmental History », *Environmental History*, 2006, vol. 11, nº 3, p. 604-609.

Myers Natasha, 2017, « From the anthropocene to the planthroposcene: Designing gardens for plant/people involution », *History and Anthropology*, 2017, vol. 28, nº 3, p. 297-301.

Soude. Les débuts de l'industrie chimique lourde dans les Bouches-du-Rhône, [Mémoire], 2014.

Novello Elisabetta et McCann James C., 2017, « The Building of the Terra Firma: The Political Ecology of Land Reclamation in the Veneto from the Sixteenth through the Twenty-first Century », *Environmental History*, 2017, vol. 22, nº 3, p. 460-485.

Nye David E., 2007, « Are Blackouts Landscapes? », *American Studies in Scandinavia*, 2007, vol. 39, nº 2, p. 72-84.

Nye David E., 2003, « Technology, Nature, and American Origin Stories », *Environmental History*, 2003, vol. 8, nº 1, p. 8-24.

Nye David E., 1994, *American Technological Sublime*, Cambridge, MIT Press, 362 p.

Ogé Frédéric, 1999, « Les recherches sur les sites potentiellement pollués en région Rhône-Alpes », *Revue de géographie de Lyon*, 1999, vol. 74, nº 3, p. 217-223.

Panthou Éric et Tran Tu Binh, 2013, *Les plantations Michelin au Viêt Nam. Le particularisme des plantations Michelin*, Vertaizon, La Galipote, 341 p.

Paquet Suzanne, 2009, *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université de Laval (coll. « Géographie recherche »), 235 p.

Pelletier Philippe, 1990, « Paysages sans paysans. Le cas du Japon », *Annales de géographie*, 1990, vol. 99, nº 553, p. 305-327.

Piché Geneviève, 2013, « Voyage sur les rives du Mississippi : diversité culturelle et influence atlantique dans la Louisiane antebellum », *Cahiers d'histoire*, 2013, vol. 32, nº 2, p. 111-133.

Picon Bernard, 2008, *L'espace et le temps en Camargue*, Arles, Actes sud, 301 p.

Ponte Alessandra, 2017, *Desert testing*, Paris, Éditions B2, 171 p.

Ponte Alessandra et Trubiano Marisa, 1996, « The House of Light and Entropy: Inhabiting the American Desert », *Assemblage*, 1996, nº 30, p. 12-31.

Radt Charlotte, 1970, « Aperçu sur l'Histoire de la Canne à sucre », *Journal d'agriculture tropicale et de botanique appliquée*, 1970, vol. 17, nº 1, p. 141-147.

Ricoveri Giovanna, 2013, *Nature for Sale. The Commons versus Commodities*, Londres, Pluto Press, 144 p.

Robbins Paul, 2007, *Lawn People. How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are*, Philadelphia, Temple University Press, 186 p.

Rodning Christopher B. et Mehta Jayur M., 2016, « Resilience and Persistent Places in the Mississippi River Delta of Southeastern Louisiana » dans Ronald K. Faulseit (ed.), *Beyond Collapse. Archaeological Perspectives on Resilience, Revitalization and Transformation in Complex Societies*, Carbondale, Southern Illinois University Press (coll. « Visiting scholar conference volumes »), p. 342-379.

Sage Daniel, 2014, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham, Ashgate, 181 p.

Sandlin Lee, 2011, *Wicked River. The Mississippi When It Last Ran Wild*, New York, Vintage Books, 304 p.

Scarpino Philip V., 1997, *Large Floodplain Rivers as Human Artifacts. A Historical Perspective on Ecological Integrity*, Indianapolis, U.S. Geological Survey.

Shepard Paul, 2013, *Retour aux sources du pléistocène*, traduit par Sophie Renaut, Paris, Éditions Dehors, 251 p.

Sheppard Lola et White Mason (eds.), 2017, *Many Norths. Spatial Practice in a Polar Territory*, New York, Actar, 472 p.

Silverberg Robert, 1986, *The Mound Builders*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 276 p.

Slama Rémy, 2017, *Le mal du dehors. L'influence de l'environnement sur la santé*, Versailles, Éditions Quæ, 375 p.

Solnit Rebecca et Snedeker Rebecca, 2013, *Unfathomable City. A New Orleans Atlas*, Berkeley, University of California Press, 166 p.

Soluri John, 2005, *Banana Cultures. Agriculture, Consumption, and Environmental Change in Honduras and the United States*, Austin, University of Texas Press, 321 p.

Starosielski Nicole, 2015, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press (coll. « Sign, storage, transmission »), 292 p.

Steenhuyse Séverine, 2012, « La construction symbolique du territoire. L'approche ethnologique appliquée au cas de l'étang de Berre : le rôle de la parole habitante », *Projets de paysage*, 2012, nº 7.

Strand Ginger Gail, 2009, *Inventing Niagara. Beauty, Power, and Lies*, New York, Simon & Schuster, 352 p.

Stroud Ellen, 2016, « Photographing Slow Disaster: Zoe Strauss's Grand Isle Beach », *Environmental History*, 2016, vol. 21, nº 4, p. 719‑729.

Szeman Imre, 2017, « Pipeline Politics », *South Atlantic Quarterly*, 2017, vol. 116, nº 2, p. 402‑407.

Szeman Imre, 2012, « Introduction to Focus: Petrofictions », *American Book Review*, 2012, vol. 33, nº 3, p. 3‑3.

Szeman Imre et Boyer Dominic (eds.), 2017, *Energy Humanities. An anthology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 595 p.

Szeman Imre et Whiteman Maria, 2012, « Oil Imag(e)inaries: Critical Realism and the Oil Sands », *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies/revue d'études interculturelle de l'image*, 2012, vol. 3, nº 2, p. 46‑67.

Theriot Jason P., 2014, *American Energy, Imperiled Coast. Oil and Gas Development in Louisiana's Wetlands*, Baton Rouge, Louisiana State University Press (coll. « The natural world of the Gulf South »), 271 p.

Theriot Jason P., 2012, « Building America's First Offshore Oil Port: LOOP », *Journal of American History*, 2012, vol. 99, nº 1, p. 187‑196.

Tomic Sacha, 2017, « La "science des engrais" et le monde agricole en France au dix-neuvième siècle », *Journal for the History of Environment and Society*, 2017, vol. 2, p. 63‑93.

Turner Frederick Jackson, 1920, *The Frontier in American History*, New York, H. Holt and Company, 396 p.

Vine Michael, 2018, « Learning to feel at home in the Anthropocene. From state of emergency to everyday experiments in California's historic drought », *American Ethnologist*, 2018, vol. 45, nº 3, p. 405‑416.

Waterman Tim et Wall Ed (eds.), 2017, *Landscape and Agency. Critical Essays*, Londres, Routledge, 232 p.

Watts Michael, 2011, « Ville pétrolière : pétro-paysages et futurs soutenables », *Écologie & politique*, traduit par Denis Chartier et traduit par Emilia Sanabria, 2011, vol. 2, nº 42, p. 65‑70.

White Richard, 2001, *The Organic Machine. The Remaking of the Columbia River*, [1ère éd. 1995]., New York, Hill and Wang, 144 p.

White Richard, 1995, « "Are you an environmentalist or do you work for a living?": Work and Nature » dans William Cronon (ed.), *Uncommon Ground. Toward Reinventing Nature*, New York, Norton & Co, p. 171‑185.

Wilson Sheena, Carlson Adam et Szeman Imre (eds.), 2017, *Petrocultures. Oil, Politics, Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 532 p.

Worster Donald, 2016, *Shrinking the Earth. The Rise and Decline of American Abundance*, New York, Oxford University Press, 265 p.

Worster Donald, 1993, *The Wealth of Nature. Environmental History and the Ecological Imagination*, New York, Oxford University Press, 255 p.

Zimmer Alexis, 2016, *Brouillards toxiques. Vallée de la Meuse, 1930, contre-enquête*, Bruxelles, Zones sensibles, 263 p.

C - Éthique environnementale

Afeissa Hicham-Stéphane, 2017, « Solidarité versus identification: Le débat entre écoféminisme et deep ecology », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 94‑101.

Afeissa Hicham-Stéphane, 2010, *La communauté des êtres de nature*, Paris, Éditions MF (coll. « Dehors »), 115 p.

Bailly Jean-Christophe, 2007, *Le versant animal*, Paris, Bayard (coll. « Le rayon des curiosités »), 148 p.

Barbanti Roberto et Verner Lorraine (eds.), 2016, *Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 410 p.

Bennett Jane et Chaloupka William (eds.), 1993, *In the Nature of Things. Language, Politics, and the Environment*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 275 p.

Berque Augustin, 2016a, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 446 p.

Berque Augustin, 2016b, « La subjectité du vivant. Une vue mésologique », École des hautes études en sciences sociales.

Berque Augustin, 1996, *Être humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard (coll. « Le débat »), 212 p.

Berque Augustin, Maupertuis Marie-Antoinette et Bernard-Leoni Vannina (eds.), 2014, *Le lien au lieu*, Bastia, Éditions éoliennes, 287 p.

Bourg Dominique et Papaux Alain (eds.), 2015, *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1088 p.

Burgart Goutal Jeanne, 2017, « Un nouveau printemps pour l'écoféminisme ? », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 17‑28.

Callicott J. Baird, 1980, « Animal Liberation: A Triangular Affair », *Environmental Ethics*, 1980, vol. 2, nº 4, p. 311-338.

Callicott John Baird, 2013, *Thinking Like a Planet. The Land Ethic and the Earth Ethic*, New York, Oxford University Press, 374 p.

Callicott John Baird, 1999, *Beyond the Land Ethic. More Essays in Environmental Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 437 p.

Callicott John Baird et Frodeman Robert (eds.), 2009, *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, Detroit, Macmillan Reference USA, vol. 2/, 542+585 p.

Centemeri Laura, 2011, « Retour à Seveso La complexité morale et politique du dommage à l'environnement », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2011, 66e année, nº 1, p. 213-240.

Cohen Jeffrey Jerome, 2015, *Stone. An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 366 p.

Collomb Jean-Daniel, 2018, *Une histoire de la radicalité environnementale aux États-Unis*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 270 p.

Commetti Henri, 2018, « Illusion botaniste et transplantation du savoir », *Critique*, 2018, nº 850, p. 214-223.

Haber Stéphane, 2018, « Appels de la forêt », *Critique*, 2018, nº 850, p. 196-203.

Hache Émilie (ed.), 2012, *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*, Paris, Éditions Amsterdam, 403 p.

Hiernaux Quentin, 2017, « Le statut du végétal dans Fūdo de Watsuji », *European Journal of Japanese Philosophy*, 2017, nº 2, p. 159-177.

Ingold Tim, 2011, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 270 p.

Ingold Tim, 2000, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling & Skill*, London, Routledge, 465 p.

Jensen Casper Bruun, 2017, « Amphibious Worlds: Environments, Infrastructures, Ontologies », *Engaging Science, Technology, and Society*, 2017, vol. 3, p. 224.

Kirk Andrew, 2001, « Appropriating Technology: The Whole Earth Catalog and Counterculture Environmental Politics », *Environmental History*, 2001, vol. 6, nº 3, p. 374-394.

Kirksey S Eben, Shapiro Nicholas et Brodine Maria, 2013, « Hope in blasted landscapes », *Social Science Information*, 2013, vol. 52, nº 2, p. 228-256.

Krause Bernie, 2016, *Chansons animales et cacophonie humaine. Manisfeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, traduit par Amanda Prat-Giral, Arles, Actes sud, 108 p.

Kwek Dorothy H. B. et Seyfert Robert, 2018, « Affect Matters: Strolling through Heterological Ecologies », *Public Culture*, 2018, vol. 30, nº 1, p. 35-59.

LaDuke Winona, 2005, *Recovering the Sacred. The Power of Naming and Claiming*, Cambridge, South End Press, 294 p.

Larrère Catherine, 2017, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 29-36.

Larrère Catherine et Larrère Raphaël, 2015, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 333 p.

Lecerf Maulpoix Cy et Le Donné Margaux, 2017, « Sensibilités climatiques entre mouvances écoféministes et queer », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 66-74.

LeMenager Stephanie, 2017, « Sediment » dans Jeffrey Jerome Cohen et Lowell Duckert (eds.), *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 168-182.

Linder Diane, 2017, « Simplicitaires et expériences esthétiques de la nature : pour une transition écologique et spirituelle des modes de vie », *La Pensée écologique*, 2017, nº 0.

Magnaghi Alberto, 2014, *La biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun*, traduit par Emmanuelle Bonneau, Paris, Eterotopia France, 174 p.

Magnaghi Alberto, 2003, *Le projet local*, traduit par Marilène Raiola et traduit par Amélie Petita, Liège, Mardaga, 123 p.

Mathevet Raphaël, 2012, *La solidarité écologique. Ce lien qui nous oblige*, Arles, Actes sud, 205 p.

McLuhan Marshall, 1974, « At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors », *Journal of Communication*, 1974, vol. 24, nº 1, p. 48-58.

Monbiot George, 2014, *Feral. Rewilding the Land, the Sea, and Human Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 319 p.

Orff Kate (ed.), 2016, *Toward an Urban Ecology*, New York, The Monacelli Press, 272 p.

Paquot Thierry, 2016, *Le paysage*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 125 p.

Pierron Jean-Philippe, 2018, « « Penser comme un fleuve ». Le rôle de l'imagination dans l'agir environnemental : prévision, prospective, rêverie », *Géocarrefour*, 2018, vol. 92, nº 1.

Prévot Karine, 2018, « Sommes-nous des lichens ? Une perspective végétale sur l'individu », *Critique*, 2018, nº 850, p. 204-213.

Prominski Martin, 2014, « Andscapes: Concepts of nature and culture for landscape architecture in the 'Anthropocene' », *Journal of Landscape Architecture*, 2014, vol. 9, nº 1, p. 6-19.

Puig de la Bellacasa María, 2017, *Matters of Care. Speculative Ethics in more than Human Worlds*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « Posthumanities »), 265 p.

Raffles Hugh, 2015, *Insectopédie*, traduit par Matthieu Dumont, Marseille, Éditions Wildproject (coll. « Domaine sauvage »), 436 p.

Reclus Élisée, 2013, *Fragment d'un voyage à la Nouvelle-Orléans*, Paris, Éditions du Sextant, 77 p.

Reclus Élisée, 1995, *Histoire d'un ruisseau*, Arles, Actes sud, 216 p.

Rolston III Holmes, 2017, *Terre objective. Essais d'éthique environnementale*, Bellevaux, Éditions Dehors, 397 p.

Roscoe Barbara, 1995, « Nature, Environment, Landscape: European Attitudes (1920-1970) », *Area*, 1995, vol. 27, nº 2, p. 162-163.

Rusert Britt M., 2010, « Black Nature. The Question of Race in the Age of Ecology », *Polygraph*, 2010, nº 22, p. 149-166.

Scott Emily Eliza, 2016, « Infrastructure Inside Out » dans Kate Orff (ed.), *Toward an Urban Ecology*, New York, The Monacelli Press, p. 186-194.

Serres Michel, 1990, *Le contrat naturel*, Paris, Éditions François Bourin, 191 p.

Springer Anna-Sophie et Turpin Etienne (eds.), 2017a, *Reverse Hallucinations in the Archipelago*, Berlin, K-Verlag (coll. « Intercalations »), 244 p.

Springer Anna-Sophie et Turpin Etienne (eds.), 2017b, *The Word for World is still Forest*, Berlin, K-Verlag (coll. « Intercalations »), 202 p.

Springer Anna-Sophie et Turpin Etienne (eds.), 2015a, *Fantasies of the Library*, Berlin, K-Verlag (coll. « Intercalations »), 147 p.

Springer Anna-Sophie et Turpin Etienne (eds.), 2015b, *Land & Animal & Nonanimal*, Berlin, Haus der Kulturen der Welt Berlin (coll. « Intercalations »), 149 p.

Starhawk, 2015, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Paris, Éditions Cambourakis, 379 p.

Starhawk, 2003, *Femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 351 p.

Stevens Lara, Tait Peta et Varney Denise (eds.), 2017, *Feminist Ecologies*, New York, Palgrave Macmillan, 271 p.

Surrallés Alexandre, 2017, « Human rights for nonhumans? », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2017, vol. 7, nº 3, p. 211-235.

Van Dooren Thom, 2014, *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York, Columbia University Press (coll. « Critical perspectives on animals. Theory, culture, science, and law »), 193 p.

Vanuxem Sarah, 2018, *La propriété de la terre*, Marseille, Éditions Wildproject (coll. « Le monde qui vient »), 103 p.

Wakefield Stephanie, 2018, « Inhabiting the Anthropocene back loop », *Resilience*, 2018, vol. 6, nº 2, p. 77-94.

Waller Marion, 2016, *Artefacts naturels. Nature, réparation, responsabilité*, Paris, Éditions de l'éclat (coll. « Philosophie imaginaire »), 140 p.

Wapner Paul Kevin, 2010, *Living Through the End of Nature. The Future of American Environmentalism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 252 p.

Weston Kath, 2017, *Animate Planet. Making Visceral Sense of Living in a High-Tech, Ecologically Damaged World*, Durham, Duke University Press (coll. « Anima »), 250 p.

Wylie Sara, Shapiro Nick et Liboiron Max, 2017, « Making and Doing Politics Through Grassroots Scientific Research on the Energy and Petrochemical Industries », *Engaging Science, Technology, and Society*, 2017, vol. 3, p. 393-425.

Zimmer Alexis, Zitouni Benedikte, Deligne Chloé, Cahn Livia, Prignot Nicolas et Pons-Rotbardt Noémie, 2018, *Terres des villes. Enquêtes potagères de Bruxelles aux premières saisons du 21e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'éclat, 320 p.

D - Esthétique environnementale

Adams Robert, 2015, *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range*, [1ère éd. 1974]., Göttingen, Steidl, 132 p.

Adams Ross Exo, 2017, « Landscapes of Post-History » dans Tim Waterman et Ed Wall (eds.), *Landscape and Agency. Critical Essays*, New York, Routledge, p. 7 - 17.

Alves Maria Thereza, 2018, « The Return of a Lake » dans Jens Andermann, Lisa Blackmore et Dayron Carrillo Morell (eds.), *Natura. Environmental Æsthetics after Landscape*, Zurich, Diaphanes (coll. « Think Art »), p. 51 - 60.

Berleant Arnold, 2011, « L'art de connaître un paysage », *Diogène*, traduit par Jeanne Delbaere-Garant, 2011, nº 233 - 234, p. 74 - 90.

Berleant Arnold, 2010, *Sensibility and Sense. The Æsthetic Transformation of the Human World*, Exeter, Imprint Academic (coll. « St Andrews studies in philosophy and public affairs »), 232 p.

Berleant Arnold, 1992, *The Æsthetics of Environment*, Philadelphia, Temple University Press, 218 p.

Berleant Arnold, 1991, *Art and Engagement*, Philadelphia, Temple University Press, 259 p.

Berque Augustin, 2016, *La pensée paysagère*, [1ère éd. 2008]., Bastia, Éditions éoliennes, 125 p.

Blanc Nathalie, 2016, *Les formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique*, Genève, Métis, 229 p.

Blanc Nathalie, 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Versailles, Éditions Quae (coll. « Indisciplines »), 225 p.

Blanc Nathalie, Breteau Clara et Guest Bertrand, 2017, « Pas de côté dans l'écocritique francophone », *L'Esprit Créateur*, 2017, vol. 57, nº 1, p. 123 - 138.

Blanc Nathalie, Chartier Denis et Pughe Thomas, 2008, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008, vol. 2, nº 36, p. 15 - 28.

Blanc Nathalie et Lolive Jacques, 2009a, « La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? », *Cybergeo : European Journal of Geography*, 2009.

Blanc Nathalie et Lolive Jacques, 2009b, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, 2009, vol. 17, nº 3, p. 285 - 292.

Blanc Nathalie et Ramos Julie, 2010, *Écoplasties. Art et environnement*, Paris, Manuella Éditions, 287 p.

Boettger Suzaan, 2012, « Environmentalist Desire », *Oxford Art Journal*, 2012, vol. 35, nº 1, p. 107 - 111.

Bouvet Rachel et Olivieri-Godet Rita (eds.), 2018, *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 218 p.

Brady Emily et Phemister Pauline (eds.), 2012, *Human-Environment Relations. Transformative Values in Theory and Practice*, Doordrecht, Springer, 165 p.

Brady James (ed.), 2016, *Elemental. An Arts and Ecology Reader*, World, Gaia Project Press, 207 p.

Carlson Allen et Berleant Arnold (eds.), 2004, *The Æsthetics of Natural Environments*, Peterborough, Broadview Press, 312 p.

Clark Samantha, 2010, « Contemporary Art and Environmental Aesthetics », *Environmental Values*, 2010, vol. 19, nº 3, p. 351 - 371.

Clavel Joanne, 2012, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », *Natures Sciences Sociétés*, 2012, vol. 20, nº 4, p. 437 - 447.

Collins Tim, 2008, « Expression lyrique, engagement critique, action transformatrice : une introduction à l'art et l'environnement », *Écologie & politique*, 2008, vol. 36, nº 2, p. 127 - 153.

Corbin Alain et Lebrun Jean, 2001, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 190 p.

Corneloup Jean, 2017, « De l'art contemporain au trans'art dans l'esthétisation territoriale », *Corps*, 2017, nº 15, p. 101 - 110.

Delord Julien, 2016, « Pour une esthétique écologique du paysage », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2016, vol. 17, nº 1, p. 43 - 60.

Denes Agnes, 1993, « Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective », *Leonardo*, 1993, vol. 26, nº 5, p. 387 - 395.

Duperrex Matthieu, 2016, « Black matter lives. Les sédiments, témoins méconnus de la territorialité des Modernes », *Le philotope*, 2016, MaT(i)erre(s), nº 12, p. 59 - 69.

Duperrex Matthieu, Dutrait Claire, Bonzon Jean-Yves, Léo Sophie, Malenfer Frédéric et Mazauric Sébastien, 2014, *Périphérique intérieur*, Marseille, Éditions Wildproject, 122 p.

During Élie, 2017, « Ce que Gagarine a vu : condition orbitale et transcendance technique », *Esprit*, 2017, Mars-Avril, nº 3, p. 59 - 67.

Geuer Juan, 1990, « Creativity in Concert with the Natural World », *Leonardo*, 1990, vol. 23, nº 4, p. 347 - 353.

Giusti Christian, 2014, « Deux dimensions du beau en géomorphologie. Essai sur le critère esthétique dans les sciences du relief », *L'Information géographique*, 2014, vol. 78, nº 3, p. 80 - 102.

Hess Gérald, 2018, « L'expérience esthétique à l'épreuve des valeurs de la nature : vers une esthétique environnementale intégrale », *La Pensée écologique*, 2018, nº 2.

Hustak Carla et Myers Natasha, 2012, « Involutionary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters », *Differences*, 2012, vol. 23, nº 3, p. 74 - 118.

Janowski Monica et Ingold Tim (eds.), 2012, *Imagining Landscape. Past, Present and Future*, Farnham, Ashgate, 169 p.

Kuitche Hermann, 2014, « Esthétique environnementale : du déplacement au dépassement », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2014, vol. 1, nº 13, p. 35 - 44.

Léger Nicolas, 2018, « L'écrivain et notre horizon écologique », *Esprit*, 2018, Janvier-Février, nº 1, p. 184 - 191.

MacCormack Patricia et Gardner Colin (eds.), 2018, *Ecosophical Æsthetics. Art, Ethics and Ecology with Guattari*, Londres, Bloomsbury, 292 p.

Les poussières de Mangegarri. Errance et prospective, [Mémoire], 2014.

Morton Timothy, 2007, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 249 p.

Mottet Jean (ed.), 2017, *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, Ceyzérieu, Champ Vallon (coll. « Pays/paysages »), 218 p.

Myers Natasha, 2017a, « Becoming Sensor in Sentient Worlds: A More-than-natural History of a Black Oak Savanna » dans Gretchen Anna Bakke et Marina Peterson (eds.), *Between Matter and Method. Encounters in Anthropology and Art*, Londres, Bloomsbury Academic, p. 73 - 96.

Myers Natasha, 2017b, « From the anthropocene to the planthroposcene: Designing gardens for plant/people involution », *History and Anthropology*, 2017, vol. 28, nº 3, p. 297 - 301.

Myers Natasha, 2017c, « Protocols for an Ungrid-able Ecology: Kinesthetic Attunements for a More-than-Natural History of a Black Oak Savannah » dans Ted Hiebert (ed.), *Naturally Postnatural. Catalyst : Jennifer Willet*, Vistoria, Noxious Sector Press, p. 105 - 125.

Myers Natasha, 2017d, « Ungrid-able Ecologies: Decolonizing the Ecological Sensorium in a 10,000 year-old NaturalCultural Happening », *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 2017, vol. 2, nº 3, p. 1 - 24.

Myers Natasha, 2011, « Poaching Mushrooms (Lessons from the Matsutake Worlds Research Group) », *Kroeber Anthropological Society Papers*, 2011, 99/100, p. 139 - 141.

Nye David E. et Elkind Sarah S (eds.), 2014, *The Anti-Landscape*, Amsterdam, Rodopi (coll. « Studies in Environmental Humanities »), 218 p.

Pijanowski Bryan C., Villanueva-Rivera Luis J., Dumyahn Sarah L., Farina Almo, Krause Bernie L., Napoletano Brian M., Gage Stuart H. et Pieretti Nadia, 2011, « Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape », *BioScience*, 2011, vol. 61, nº 3, p. 203 - 216.

Reboul Stéphane, 2010, « Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2010, nº 10, p. 52 - 68.

Régnauld Hervé, Lefort Isabelle et Retaillé Denis, 2014, « Paysage et esthétisation des processus spatiaux », *L'Information géographique*, 2014, vol. 78, nº 3, p. 6 - 9.

Saito Yukiro, 2010, « Future Directions for Environmental Aesthetics », *Environmental Values*, 2010, vol. 19, nº 3, p. 373 - 391.

Shusterman Richard, 2011, « Le corps et les arts : le besoin de soma-esthétique », *Diogène*, traduit par Brigitte Rollet, 2011, nº 233 - 234, p. 9 - 29.

Shusterman Richard, 2010, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications*, traduit par Paul Chemla, 2010, nº 86, p. 15 - 24.

Shusterman Richard, 2009, « La philosophie comme vie éveillée chez Emerson et Thoreau », *Cahiers philosophiques*, traduit par Pierre Lauret, 2009, nº 120, p. 15 - 24.

Shusterman Richard, 2007, « Lieux de transfiguration », *Recherches en esthétique*, traduit par Christophe Hanna, 2007, nº 13, p. 31 - 37.

Shusterman Richard, 2005, « Somaesthetics and Burke's Sublime », *The British Journal of Aesthetics*, 2005, vol. 45, nº 4, p. 323 - 341.

Shusterman Richard, 1997, « The End of Aesthetic Experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, vol. 55, nº 1, p. 29 - 41.

Shusterman Richard et Tomlin Adele (eds.), 2008, *Aesthetic Experience*, New York, Routledge (coll. « Routledge studies in contemporary philosophy »), 196 p.

Shustermann Richard, 1999, *La fin de l'expérience esthétique*, traduit par Jean-Pierre Cometti, traduit par Fabienne Gaspari et traduit par Anne Combarnous, Pau, Publications de l'université de Pau, 127 p.

Stern Nathaniel, 2018, *Ecological Æsthetics. Artful Tactics for Humans, Nature, and Politics*, Hanover, Dartmouth College Press (coll. « Interfaces: studies in visual culture »), 232 p.

Thouret Clotilde, 2010, « Le sens du corps. Autour de Richard Shusterman », *Critique*, 2010, nº 752-753, p. 179-190.

Tilley Christopher et Cameron-Daum Kate, 2017, « Art in and from the landscape » dans *Anthropology of Landscape. The Extraordinary in the Ordinary*, Londres, UCL Press, p. 234-261.

Tremblay François et Poullaouec-Gonidec Philippe, 2002, « Contre le tout paysage : pour des émergences et … des oublis », *Cahiers de géographie du Québec*, 2002, vol. 46, nº 129, p. 345-355.

Waterman Tim et Wall Ed (eds.), 2017, *Landscape and Agency. Critical Essays*, Londres, Routledge, 232 p.

Williams Terry Tempest, 2001, *Refuge. An Unnatural History of Family and Place*, [1ère éd. 1992]., New York, Vintage Books, 314 p.

Younès Chris et Goetz Benoît, 2010, « Mille milieux. Éléments pour une introduction à l'architecture des milieux », *Le Portique*, 2010, nº 25.

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

A - Littérature classique et générale

Adorno Theodor W, 2003, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et traduit par Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 366 p.

Augé Marc, 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La Librairie du XXe siècle »), 149 p.

Bataille Georges, 1988, *Œuvres complètes. XI, Articles 1, 1944-1949*, Paris, Gallimard, 593 p.

Bataille Georges, 1980, *La part maudite*, [1ère éd. 1949]., Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 231 p.

Baudrillard Jean, 1986, *Amérique*, Paris, Grasset, 249 p.

Braudel Fernand, 2010, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. 1: La part du milieu*, [1ère éd. 1949]., Paris, Armand Colin (coll. « Le livre de poche Références »), 533 p.

Braudel Fernand, 1985, *La dynamique du capitalisme*, Paris, Arthaud, 120 p.

Canguilhem Georges, 1993, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, [1ère éd. 1977]., Paris, Vrin (coll. « Problèmes et controverses »), 144 p.

Cassin Barbara (ed.), 2004, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 1531 p.

Certeau Michel de, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 349 p.

Certeau Michel de, 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 358 p.

Clastres Pierre, 1974, *La société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Éditions de minuit (coll. « Critique »), 186 p.

Cornu Marie, Orsi Fabienne et Rochfeld Judith (eds.), 2017, *Dictionnaire des biens communs*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1240 p.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 645 p.

Dupaigne Bernard, 2006, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 262 p.

Fontanier Pierre, 1993, *Les figures du discours*, [1ère éd. 1830]., Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 505 p.

Forero-Mendoza Sabine et Montebello Pierre, 2013, *Kant, son esthétique. Entre mythes et récits*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Fama »), 215 p.

Foucault Michel, 2009, *Le corps utopique. Suivi de «Les hétérotopies"*, Paris, Lignes, 61 p.

Foucault Michel, 2005, *L'archéologie du savoir*, [1ère éd. 1969]., Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 257 p.

Foucault Michel, 2004, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard-Seuil (coll. « Hautes études »), 435 p.

Foucault Michel, 1986, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1ère éd. 1966]., Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des Sciences humaines »), 400 p.

Foucault Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 318 p.

Godelier Maurice, 2007, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque des idées »), 292 p.

Hardin Garrett, 1968, « The Tragedy of the Commons », *Science*, 1968, vol. 162, nº 3859, p. 1243 - 1248.

Harribey Jean-Marie, 2011, « Le bien commun est une construction sociale. Apports et limites d'Elinor Ostrom », *L'Économie politique*, 2011, nº 49, p. 98 - 112.

Lebrun Gérard, 2009, *Kant sans kantisme*, Paris, Fayard, 341 p.

Lecourt Dominique (ed.), 2006, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, [1ère éd. 1999]., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1195 p.

Leiris Michel, 2008, *L'Afrique fantôme*, [1ere éd. 1934]., Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 655 p.

Leiris Michel, 1969, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 151 p.

Leroi-Gourhan André, 1973, *Milieu et techniques*, [1ère éd. 1945]., Paris, Albin Michel (coll. « Sciences d'aujourd'hui »), 475 p.

Leroi-Gourhan André, 1964a, *Le geste et la parole. 1: Technique et langage*, Paris, Albin Michel (coll. « Sciences d'aujourd'hui »), 323 p.

Leroi-Gourhan André, 1964b, *Le geste et la parole. 2: La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel (coll. « Sciences d'aujourd'hui »), 285 p.

Lévi-Strauss Claude, 1998, *Tristes tropiques*, [1ère éd. 1955]., Paris, Plon (coll. « Terre humaine / poche Pocket »), 504 p.

Locher Fabien, 2013, « Les pâturages de la Guerre froide : Garrett Hardin et la « Tragédie des communs » », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2013, nº 60 - 1, p. 7 - 36.

Lojkine Stéphane, 2007, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 256 p.

Lussault Michel, 2017, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La couleur des idées »), 307 p.

Mauss Marcel, 1950, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine »), 389 p.

Moulier Boutang Yann, 2007, *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam (coll. « Multitudes-idées »), 245 p.

Nagel Thomas, 1987, « Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ? » dans Douglas R. Hofstadter et Daniel Clement Dennett (eds.), *Vues de l'esprit. Fantaisies et réflexions sur l'être et l'âme*, traduit par Pascal Engel, Paris, InterÉditions, p. 391 - 404.

Renouard Yves, 1968, *Les hommes d'affaires italiens du moyen âge*, Paris, Armand Colin, 333 p.

Rosa Hartmut, 2012, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 152 p.

Schwartz Yves, 1988, *Expérience et connaissance du travail*, Paris, Éditions sociales (coll. « Terrains »), 907 p.

Souriau Étienne, 2009, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Métaphysiques »), 220 p.

Thévenot Laurent, 2006, *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte (coll. « Textes à l'appui. Politique & sociétés »), 310 p.

Virilio Paul, 1977, *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Paris, Galilée (coll. « La philosophie en effet »), 151 p.

Xifaras Mikhail, 2015, « Illégalismes et droit de la société marchande, de Foucault à Marx », *Multitudes*, 2015, nº 59, p. 142 - 151.

B - Épistémologie de l'enquête

Akrich Madeleine, Callon Michel et Latour Bruno, 2006, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presse des Mines (coll. « Sciences sociales »), 303 p.

Bakke Gretchen Anna et Peterson Marina (eds.), 2017, *Between Matter and Method. Encounters in Anthropology and Art*, Londres, Bloomsbury Academic, 248 p.

Bélanger Gentiane, 2014, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik*, 2014, nº 04.

Bijvoet Marga, 1997, *Art as Inquiry. Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology*, New York, Peter Lang (coll. « American University Studies »), 283 p.

Browne Neil W., 2007, *The World in which We Occur. John Dewey, Pragmatist Ecology, and American Ecological Writing in the Twentieth Century*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 224 p.

Burke F. Thomas, Hester D. Micah et Talisse Robert B. (eds.), 2002, *Dewey's Logical Theory. New Studies and Interpretations*, Nashville, Vanderbilt University Press (coll. « The Vanderbilt library of American philosophy »), 318 p.

Callon Michel, Lascoumes Pierre et Barthe Yannick, 2014, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, [1ère éd. 2001]., Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 448 p.

Chudoba Ewa, 2015, « Le naturalisme esthétique de John Dewey: Le problème de l'anthropomorphisme faible », *Nouvelle revue d'esthétique*, traduit par Gabriela Trujillo et traduit par Alexandre Gefen, 2015, vol. 15, nº 1, p. 23 - 31.

Cometti Jean-Pierre, 2015, « Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2015, vol. 15, nº 1, p. 33 - 41.

Cometti Jean-Pierre, 2000, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, 2000, vol. 86, nº 1, p. 25 - 36.

Cometti Jean-Pierre et Matteucci Giovanni (eds.), 2017, *Après l'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, Paris, Questions théoriques (coll. « Saggio Casino »), 260 p.

Coste Florent, 2017, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, 2017, nº 148 - 149, p. 43 - 62.

Daston Lorraine et Galison Peter, 2007, *Objectivity*, New York, Zone Books, 501 p.

De Vries Gerard, 2018, *Bruno Latour. Une introduction*, traduit par Fleur Courtois-l'Heureux, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 264 p.

Debaise Didier, 2006, *Un empirisme spéculatif. Lecture de « Procès et réalité » de Whitehead*, Paris, Vrin (coll. « Analyse et philosophie »), 192 p.

Debaise Didier et Stengers Isabelle, 2016, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, 2016, nº 65, p. 82 - 89.

Delacourt Sandra, Schneller Katia et Théodoropoulou Vanessa (eds.), 2015, *Le chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 175 p.

Dewey John, 2014a, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 596 p.

Dewey John, 2014b, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, traduit par Patrick Savidan, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »), 334 p.

Dewey John, 2010, *Le public et ses problèmes*, traduit par Joëlle Zask, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 336 p.

Dewey John, 2005, « La réalité comme expérience (1906) », *Tracés*, traduit par Pierre Saint-Germier et traduit par Gérôme Truc, 2005, nº 9, p. 83 - 91.

Dewey John, 1967, *Logique. La théorie de l'enquête*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Presses universitaires de France, 696 p.

Dewey John, 1938, *Logic. The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt, 546 p.

Dewey John, 1929, *Experience and Nature*, [1ère éd. 1925]., Londres, Georges Allen & Unwin, 443 p.

Dewey John, 1917, « The Need for a Recovery of Philosophy » dans *Creative Intelligence. Essays in the Pragmatic Attitude*, New York, H. Holt and Company, p. 3 - 69.

Didier Emmanuel, 2009, *En quoi consiste l'Amérique? Les statistiques, le New Deal et la démocratie*, Paris, La Découverte (coll. « Textes à l'appui / Anthropologie des sciences et des techniques »), 317 p.

Dreon Roberta, 2017, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui*, traduit par Jérôme Orsoni, Paris, Questions théoriques (coll. « Saggio Casino »), 294 p.

Estevez Daniel, 2015, *Conception non formelle en architecture. Expériences d'apprentissage et pratiques de conception*, Paris, L'Harmattan, 215 p.

Floren Charles, 2016, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Thèse de philosophie, Aix-Marseille, s.l., 687 p.

Girel Mathias, 2017, *Science et territoire de l'ignorance*, Versailles, Éditions Quæ (coll. « Sciences en questions »), 156 p.

Girel Mathias, 2016, « De l'esprit dans les individus à l'esprit individuel. À partir d'Expérience et nature, de John Dewey », *Philosophical Enquiries - Revue des philosophies anglophones*, 2016, nº 6, p. 85 - 112.

Golsenne Thomas, 2016, « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, 2016, vol. 2, nº 64, p. 18 - 31.

Gros Aurélien, 2011, « Les formes de l'enquête historique : John Dewey et Max Weber », *L'Atelier du CRH*, 2011, nº 07.

Hennion Antoine, 2015, « Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James ? », *SociologieS*, 2015.

Holert Tom, 2011, « Artistic Research: Anatomy of an Ascent », *Texte zur Kunst*, 2011, nº 82, p. 38 - 63.

Holmes Brian, 2007, « L'extra-disciplinaire », *Multitudes*, 2007, vol. 28, nº 1, p. 11 - 17.

Huyghe Pierre-Damien, 2017, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 155 p.

Ingold Tim, 2017, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit par Hervé Gosselin et traduit par Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 317 p.

James William, 1998, *La signification de la vérité*, Lausanne, Éditions Antipodes, 195 p.

Karsenti Bruno et Quéré Louis (eds.), 2004, *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « Raisons pratiques »), 349 p.

Latour Bruno, 2014, « Another Way to Compose the Common World », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, nº 1, p. 301-307.

Latour Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 498 p.

Latour Bruno, 1998, « Petite philosophie de l'énonciation » dans Pierluigi Basso et Lucia Corrain (eds.), *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo FabbriOrizzonti, compiti e dialoghi della semiotica. Saggi per Paolo Fabbri*, Milan, Costa & Nolan, p. 71-94.

Lévy Jacques et Sartoretti Irène, 2018, « Arts, sciences : le temps de l'hybridation. », *Espaces Temps.net*, 2018.

McDonald Hugh P., 2004, *John Dewey and Environmental Philosophy*, Albany, NY, State University of New York Press (coll. « SUNY series in environmental philosophy and ethics »), 227 p.

Moineau Jean-Claude, 2007, « L'Artiste et ses « modèles » », *Marges*, 2007, nº 06, p. 28-40.

Moreau Yoann, 2017, « Dans les règles de l'art. Une ethnographie en recherche-action », *Cahiers du CAP*, 2017, nº 4, p. 215-238.

Nesbit Molly, 2013, *The Pragmatism in the History of Art*, Pittsburgh, Periscope, 120 p.

Nicolas-Le Strat Pascal, 2018, *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*, Rennes, Éditions du commun, 223 p.

Peirce Charles Sanders, 2017, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Essais »), 335 p.

Pentecost Claire, 2007, « Quand l'art c'est la vie. Artistes-chercheurs et biotech », *Multitudes*, 2007, vol. 28, nº 1, p. 19-30.

Pousseur Jean-Marie, 1988, *Bacon, 1561-1626. Inventer la science*, Paris, Belin (coll. « Un Savant, une époque »), 271 p.

Pratt Scott L., 2003, « Philosophy in the "Middle Ground": A Reply to My Critics », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 2003, vol. 39, nº 4, p. 591-616.

Pratt Scott L., 2002, *Native Pragmatism. Rethinking the Roots of American Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 316 p.

Renault Emmanuel, 2015, « Dewey et la connaissance comme expérience. Sens et enjeux de la distinction entre "cognitive", "cognitional" et "cognized" ou "known"» », *Philosophical Enquiries - Revue des philosophies anglophones*, 2015, nº 5, p. 19-43.

Schaffer Simon, 2014, *La fabrique des sciences modernes. (XVIIe-XIX siècle)*, traduit par Frédérique Aït-Touati, traduit par Loïc Marcou et traduit par Stéphane Van Damme, Paris, Éditions du Seuil, 443 p.

Schaffer Simon, Tresch John et Gagliardi Pasquale (eds.), 2017, *Aesthetics of Universal Knowledge*, Cham, Springer, 271 p.

Schön Donald A., 1983, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 374 p.

Scott Emily Eliza, 2013, « Artists' Platforms for New Ecologies », *Third Text*, 2013, vol. 27, nº 120.

Stavo-Debauge Joan et Trom Danny, 2004, « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey. » dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (eds.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « Raisons pratiques »), p. 196-226.

Stengers Isabelle (ed.), 1994, *L'effet Whitehead*, Paris, Vrin (coll. « Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences Morales »), 217 p.

Thoreau François et D'Hoop Ariane (eds.), 2018, *L'appel des entités fragiles. Enquêter avec les modes d'existence de Bruno Latour*, Liège, Presses Universitaires de Liège (coll. « Sciences et technologies en société »), 182 p.

Tinland Olivier, 2018, « L'influence de Dewey sur la philosophie », *Critique*, 2018, nº 850, p. 272-284.

Tornero Paz, 2018, « Relationships between Art, Science and Epistemology: The Earth as a Laboratory and the "Intruder Artist" », *Leonardo*, 2018, vol. 51, nº 2, p. 191-192.

Viganò Paola, 2012, *Les territoires de l'urbanisme. Le projet comme producteur de connaissance*, traduit par Anne Grillet-Aubert, Genève, MētisPresses, 293 p.

Whitehead Alfred North, 2004, *Modes de pensée*, traduit par Henri Vaillant, Paris, Vrin (coll. « Analyse et philosophie »), 200 p.

Whitehead Alfred North, 1998, *Le concept de nature*, traduit par Jean Douchement, Paris, Vrin (coll. « Textes philosophiques »).

Whitehead Alfred North, 1995, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, traduit par Daniel Charles, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »), 579 p.

Zask Joëlle, 2008a, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés*, 2008, nº 15, p. 169-189.

Zask Joëlle, 2008b, « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de philosophie*, 2008, nº 245, p. 313 - 328.

Zask Joëlle, 2004, « L'enquête sociale comme inter-objectivation » dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (eds.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « Raisons pratiques »), p. 141 - 163.

C - Anthropologie et philosophie

Abram David, 2013, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et traduit par Isabelle Stengers, Paris, La Découverte (coll. « Les Empêcheurs de penser en rond »), 347 p.

Abram David, 2010, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, New York, Vintage books, 315 p.

Agamben Giorgio, 2006, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Payot (coll. « Rivages Poche »), 152 p.

Agier Michel, 2013, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 211 p.

Basso Keith Hamilton, 2016, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert. Paysage et langage chez les Apaches occidentaux*, traduit par Jean-François Caro, Bruxelles, Zones sensibles, 187 p.

Bateson Gregory, 1987, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, [1ère éd. 1972]., Northvale, Aronson, 545 p.

Bennett Jane, 2010, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 176 p.

Biehl João Guilherme et Locke Peter Andrew (eds.), 2017, *Unfinished. The Anthropology of Becoming*, Durham, Duke University Press, 382 p.

Brady Emily, 2013, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*, New York, Cambridge University Press, 227 p.

Bromberger Christian et Chevallier Denis (eds.), 1999, *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Collection Ethnologie de la France. Cahier »), 224 p.

Cadena Marisol de la et Starn Orin (eds.), 2007, *Indigenous Experience Today*, Oxford, Berg (coll. « Wenner-Gren international symposium series »), 415 p.

Castro Eduardo Batalha Viveiros de, 2007, « La forêt des miroirs. Quelques notes sur l'ontologie des esprits amazoniens » dans Frédéric B. Laugrand (ed.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval (coll. « Mondes autochtones »), p. 45 - 74.

Castro Eduardo Viveiros de, 2009, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit par Oiara Bonilla, Paris, Presses universitaires de France (coll. « MétaphysiqueS »), 206 p.

Charbonnier Pierre, 2015, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS Éditions, 310 p.

Citton Yves, 2012, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 313 p.

Citton Yves et Quessada Dominique, 2011, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, 2011, nº 45, p. 12 - 22.

Clifford James et Marcus Georges E. (eds.), 2008, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, [1ère éd. 1986]., Berkeley, University of California Press (coll. « Experiments in contemporary anthropology »), 305 p.

Dagognet François, 2000, *Considérations sur l'idée de Nature*, Paris, Vrin (coll. « Problémes et controverses »), 191 p.

Debaise Didier, 2015, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Intercessions »), 164 p.

Debaise Didier, 2008, « Une métaphysique des possessions. Puissances et sociétés chez Gabriel Tarde », *Revue de métaphysique et de morale*, 2008, vol. 60, nº 4, p. 447 - 460.

Debaise Didier et Stengers Isabelle (eds.), 2015, *Gestes spéculatifs. Colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Drama »), 341 p.

Deguy Michel, Escoubas Éliane, Lacoue-Labarthe Philippe, Lyotard Jean-François, Marin Louis, Nancy Jean-Luc et Rogozinski Jacob, 2009, *Du sublime*, Paris, Belin, 336 p.

Derrida Jacques, 2009, *Séminaire La bête et le souverain. Volume II, 2002-2003*, Paris, Galilée, vol. 2/2, 400 p.

Derrida Jacques, 1999, *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 563 p.

Descola Philippe, 2014a, « All Too Human (still): A Comment on Eduardo Kohn's How Forests Think », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, nº 2, p. 267 - 273.

Descola Philippe, 2014b, « Modes of being and forms of predication », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, nº 1, p. 271 - 280.

Descola Philippe, 2011a, « Cognition, perception et mondiation », *Cahiers philosophiques*, 2011, vol. 127, nº 4, p. 97 - 104.

Descola Philippe, 2011b, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quæ (coll. « Sciences en questions »), 110 p.

Descola Philippe, 2011c, « Naturalismes d'aujourd'hui. Entretien avec Philippe Descola », *Cahiers philosophiques*, 2011, vol. 127, nº 4, p. 23‑40.

Descola Philippe, 2006, « Soyez réalistes, demandez l'impossible: Réponse à Jean-Pierre Digard », *L'Homme*, 2006, 177/178, p. 429‑434.

Descola Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 623 p.

Descola Philippe, 2004, « Le sauvage et le domestique », *Communications*, 2004, vol. 76, nº 1, p. 17‑39.

Descola Philippe, 1986, *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 450 p.

Descola Philippe, Ingold Tim et Lussault Michel, 2014, *Être au monde. Quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 75 p.

Descola Philippe et Palsson Gisli (eds.), 1999, *Nature and Society. Anthropological Perspectives*, London, Routledge (coll. « European Association of Social Anthropologists »), 310 p.

Digard Jean-Pierre, 2006, « Canards sauvages ou enfants du Bon Dieu? Représentation du réel et réalité des représentations », *L'Homme*, 2006, 177/178, p. 413‑427.

Donaldson Sue et Kymlicka Will, 2011, *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*, Oxford, Oxford University Press, 329 p.

Duperrex Matthieu, 2018, « Acosmies. Sur la frange d'un monde inhabitable », *Littera Incognita*, 2018, nº 9.

Dutrait Claire, 2017, *À la recherche des mondes possibles dans les ruines du productivisme*, http://www.urbain-trop-urbain.fr/a-recherche-mondes-possibles-ruines-productivisme/ , 2017, consulté le 27 juillet 2018.

Fabian Johannes, 2006, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit par Estelle Henry-Bossoney et traduit par Bernard Müller, [Éd. originale en américain, 1983]., Toulouse, Anacharsis, 313 p.

Fagnart Claire, 2007, « Art et ethnographie », *Marges*, 2007, nº 06, p. 8‑18.

Fœssel Michaël, 2012, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 294 p.

Fontenay Élisabeth de, 1998, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, France, Fayard, 784 p.

Gabrys Jennifer, 2016, *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « Electronic mediations »), 357 p.

Gell Alfred, 2009, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit par Sophie Renaut et traduit par Olivier Renaut, Dijon, Les Presses du réel, xvii+327 p.

Glissant Édouard, 2007, *Poétique de la relation*, [1ère éd. 1990]., Paris, Gallimard (coll. « Poétique »), 241 p.

Glowczewski Barbara, 2008, « Guattari et l'anthropologie : aborigènes et territoires existentiels », *Multitudes*, 2008, vol. 34, nº 3, p. 84‑94.

Glowczewski Barbara, 2007, « Le paradigme des Aborigènes d'Australie : fantasmes anthropologiques, ontologie aborigène et pensée réticulaire » dans Géraldine Le Roux et Lucienne Strivay (eds.), *La revanche des genres: art contemporain australien*, Paris, Aïnu, p. 85‑107.

Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann Philippe et Vidal Denis, 2017, « Low tech, high tec, wild tech. Réinventer la technologie ? », *Techniques & Culture*, 2017, nº 67, p. 12‑29.

Haraway Donna, 2010, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, traduit par Jérôme Hansen, Paris, Éditions de l'éclat (coll. « Terra cognita »), 110 p.

Haraway Donna, 2009, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit par Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 485 p.

Haraway Donna Jeanne, 2004, *The Haraway Reader*, New York, Routledge, 352 p.

Harootunian Harry D., 2000, *Overcome by Modernity. History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton, Princeton University Press, 440 p.

Harvey Graham (ed.), 2014, *The Handbook of contemporary Animism*, London, viii+581 p.

Hastrup Kirsten (ed.), 2014, *Anthropology and Nature*, New York, Routledge (coll. « Routledge studies in anthropology »), 259 p.

Heidegger Martin, 1992, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, traduit par Daniel Panis, Paris, Gallimard, 548 p.

Heidegger Martin, 1986, *Être et temps*, traduit par Rudolf Boehm et traduit par Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, 589 p.

Heidegger Martin, 1969, *Essais et conférences*, traduit par André Préau, Paris, Gallimard (coll. « Les Essais »), xvi+352 p.

Héran François, 2007, « Vers une sociologie des relations avec la nature », *Revue française de sociologie*, 2007, vol. 48, nº 4, p. 795 - 806.

Hicks Dan, 2016, « The Temporality of the Landscape Revisited », *Norwegian Archaeological Review*, 2016, vol. 49, nº 1, p. 5 - 22.

Hochschild Arlie Russell, 2016, *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*, New York, New Press, 351 p.

Hofstadter Douglas R. et Dennett Daniel Clement (eds.), 1987, *Vues de l'esprit. Fantaisies et réflexions sur l'être et l'âme*, traduit par Jacqueline Henry, Paris, InterÉditions, 508 p.

Houdart Sophie, 2017, « Les répertoires subtils d'un terrain contaminé », *Techniques & Culture*, 2017, vol. 68, nº 2, p. 88 - 103.

Houdart Sophie, 2015, *Les incommensurables*, Bruxelles, Zones sensibles, 189 p.

Houdart Sophie, 2013, « Utopies universalistes. La nature en concurrence », *Terrain*, 2013, nº 60, p. 92 - 107.

Houdart Sophie et Thiery Olivier (eds.), 2011, *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 368 p.

Hui Yuk, 2017, « On Cosmotechnics: For a Renewed Relation between Technology and Nature in the Anthropocene », *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 2017, vol. 21, nº 2, p. 319 - 341.

Ingold Tim, 2017, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit par Hervé Gosselin et traduit par Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 317 p.

Ingold Tim, 2016, « La vie dans un monde sans objets », *Perspective*, traduit par Françoise Jaouën, 2016, nº 1, p. 13 - 20.

Ingold Tim, 2013a, « Anthropology beyond Humanity », *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2013, vol. 33, nº 3, p. 5 - 23.

Ingold Tim, 2013b, *Marcher avec les dragons*, traduit par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 379 p.

Ingold Tim, 2011a, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 270 p.

Ingold Tim, 2011b, *Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 251 p.

Ingold Tim (ed.), 2002, *Companion Encyclopedia of Anthropology*, New York, Routledge, xxxiv+1127 p.

Ingold Tim, 2002, « Humanity and Animality » dans Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, New York, Routledge, p. 14 - 32.

Ingold Tim, 2000, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling & Skill*, London, Routledge, 465 p.

Ingold Tim (ed.), 1994, *What Is an Animal ?*, London, Routledge (coll. « One world archaeology »), xxiv+191 p.

Ingold Tim, Givors Martin et Rasmi Jacopo, 2017, « Prêter attention au commun qui vient », *Multitudes*, 2017, nº 68, p. 157 - 169.

Irigaray Luce, 1983, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 157 p.

Irvine Richard D. G., 2014, « Deep time: an anthropological problem », *Social Anthropology*, 2014, vol. 22, nº 2, p. 157 - 172.

Kant Emmanuel, 1993, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Paris, Vrin (coll. « Bibliothèque des textes philosophiques »), 482 p.

Keck Frédéric, 2017, *Relations hommes-animaux et rationalités du risque*, HDR d'anthropologie, Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris, 107 p.

Keck Frédéric, 2010, « Une sentinelle sanitaire aux frontières du vivant. Les experts de la grippe aviaire à Hong Kong », *Terrain*, 2010, nº 54, p. 26 - 41.

Kohn Eduardo, 2017, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduit par Grégory Delaplace, Bruxelles, Zones sensibles, 334 p.

Kohn Eduardo, 2014, « Further thoughts on sylvan thinking », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, nº 2, p. 275 - 288.

Kunik Damien, 2014, « Gestes et « archéologie du présent » au Japon des années 1920 à aujourd'hui. Quelques enseignements pour l'ethnologie francophone », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 2014, nº 62, p. 68 - 83.

Lapoujade David, 2017, *Les existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 92 p.

Larrère Raphaël et Despret Vinciane, 2014, *Les animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux. Actes du colloque, Cerisy-la-Salle, juillet 2010*, Paris, Hermann, 308 p.

Latour Bruno, 2014, « On selves, forms, and forces », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, nº 2, p. 261 - 266.

Latour Bruno, 2009, *Sur le culte moderne des dieux faitiches. Suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte (coll. « Les Empêcheurs de penser en rond »), 203 p.

Latour Bruno, 2008, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 382 p.

Latour Bruno, 2007, *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, traduit par Didier Gille, [1ère éd. 2001]., Paris, La Découverte, 347 p.

Latour Bruno, 2001a, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, [1ère éd. 1997]., Paris, La Découverte, 206 p.

Latour Bruno, 2001b, *Pasteur : guerre et paix des microbes. Suivi de Irréductions*, Paris, La Découverte, 363 p.

Latour Bruno, 1995, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, traduit par Michel Biezunski, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 663 p.

Lemonnier Pierre, 2012, *Mundane Objects. Materiality and Non-Verbal Communication*, Walnut Creek, Left Coast Press (coll. « Critical cultural heritage series »), 205 p.

Lestel Dominique, 2017, « How Machines Force Us to Rethink What It Means to Be Living », *Nature-Culture*, 2017, nº 4, p. 38‑58.

Llored Patrick, 2012, *Jacques Derrida, politique et éthique de l'animalité.*, Mons, Sils Maria Editions, 108 p.

Lyotard Jean-François (ed.), 1985, *La Faculté de juger*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Collection "Critique" »), 237 p.

Martin Nastassja, 2017, « Sur les traces des invisibles », *Billebaude*, 2017, nº 10, p. 22‑27.

Martin Nastassja, 2016a, « L'ours métamorphique », *Billebaude*, 2016, nº 9, p. 33‑37.

Martin Nastassja, 2016b, *Les âmes sauvages. Face à l'Occident, la résistance d'un peuple d'Alaska*, Paris, La Découverte, 312 p.

Merleau-Ponty Maurice, 1995, *La nature. Notes, cours du Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Traces écrites »), 380 p.

Mong-Hy Cédric, 2012, *Bataille cosmique. Georges Bataille, du système de la nature à la nature de la culture*, Paris, Lignes (coll. « Fins de la philosophie »), 104 p.

Montebello Pierre, 2015a, *L'autre métaphysique*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Drama »), 266 p.

Montebello Pierre, 2015b, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Drama »), 253 p.

Moreau Yoann, 2017, *Vivre avec les catastrophes*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « L'écologie en questions »), 390 p.

Moreau Yoann, 2015, « Des catastrophes « hors sujet » », *Communications*, 2015, nº 96, p. 5‑18.

Morizot Baptiste, 2017, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés*, 2017, nº 33, p. 73‑96.

Morizot Baptiste, 2016a, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Éditions Wildproject (coll. « Domaine sauvage »), 314 p.

Morizot Baptiste, 2016b, *Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez G. Simondon*, Paris, Vrin (coll. « Pour demain »), 245 p.

Morizot Baptiste, 2016c, « Un seul ours debout », *Billebaude*, 2016, nº 9, p. 11‑17.

Neyrat Frédéric, 2008, *L'indemne. Heidegger et la destruction du monde*, Paris, Sens & Tonka (coll. « Collège international de philosophie »), 212 p.

Pérez Patrick, 2017, *Une anthropologie de l'habitat. Architecture, paysage, environnement*, HDR d'anthropologie, Université de Toulouse Jean-Jaurès, Toulouse, 139+682 p.

Petit Victor, 2009, *Histoire et philosophie du concept de « Milieu »: individuation et médiation*, Thèse de philosophie, Université Paris Diderot - Paris 7, Paris, 499 p.

Pignarre Philippe et Stengers Isabelle, 2005, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 226 p.

Pihet Valérie, 2018, « Speculative Narration. A Conversation with Valérie Pihet, Didier Debaise, Katrin Solhdju and Fabrizio Terranova », *Parse*, 2018, nº 7, p. 64‑77.

Pitrou Perig, 2017, « Life as a Making », *NatureCulture*, 2017, nº 4, p. 1‑37.

Pitrou Perig, 2014, « La vie, un objet pour l'anthropologie ? », *L'Homme*, 2014, nº 212, p. 159‑189.

Rosa Hartmut, 2018, *Résonance*, traduit par Sacha Zilberfarb, Paris, La Découverte, 535 p.

Salminen Antti et Vadén Tere, 2015, *Energy and Experience. An Essay in Naſthology*, Chicago, MCM' Publishing, 159 p.

Serres Michel, 1994, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 299 p.

Simondon Gilbert, 2012, *Du mode d'existence des objets techniques*, Nouv. éd. rev. et corr., Paris, Aubier (coll. « Philosophie »), 367 p.

Sloterdijk Peter, 2011a, *Globes. Sphères II, Macrosphérologie*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, 719 p.

Sloterdijk Peter, 2011b, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, 379 p.

Sloterdijk Peter, 2006, *Écumes. Sphères III, Sphérologie plurielle*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures, 790 p.

Sloterdijk Peter, 2002, *Bulles. Sphères I, Microsphérologie*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Pauvert, 687 p.

Souriau Étienne, 2009, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Métaphysiques »), 220 p.

Szendy Peter, 2011, *Kant chez les extraterrestres. Philosofictions cosmopolitiques*, Paris, Éditions de Minuit, 156 p.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2017, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, La Découverte (coll. « Les Empêcheurs de penser en rond »), 415 p.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2014, « More-than-Human Sociality. A Call for Critical Description » dans Kirsten Hastrup (ed.), *Anthropology and Nature*, New York, Routledge (coll. « Routledge studies in anthropology »), p. 27 - 42.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2013, « Sorting out commodities. How capitalist value is made through gifts », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2013, vol. 3, n° 1, p. 21 - 43.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2012a, « Contaminated Diversity in "Slow Disturbance": Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, 2012, n° 9, p. 95 - 98.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2012b, « On Nonscability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales », *Common Knowledge*, 2012, vol. 18, n° 3, p. 505 - 524.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2012c, « Unruly Edges. Mushrooms as Companion Species », *Environmental Humanities*, 2012, vol. 1, p. 141 - 154.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2009, « Supply Chains and the Human Condition », *Rethinking Marxism*, 2009, vol. 21, n° 2, p. 148 - 176.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2005, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Princeton University Press, 321 p.

Tsing Anna Lowenhaupt, 2000, « The Global Situation », *Cultural Anthropology*, 2000, vol. 15, n° 3, p. 327 - 360.

Tsing Anna Lowenhaupt, 1994, « From the Margins », *Cultural Anthropology*, 1994, vol. 9, n° 3, p. 279 - 297.

Tsing Anna Lowenhaupt et Satsuka Shiho, 2008, « Diverging Understandings of Forest Management in Matsutake Science », *Economic Botany*, 2008, vol. 62, n° 3, p. 244 - 253.

Vadén Tere et Salminen Antti, 2018, « Ethics, Nafthism, and the Fossil Subject », *Relations*, 2018, vol. 6, n° 1.

Vertesi Janet, 2015, *Seeing Like a Rover. How Robots, Teams, and Images Craft Knowledge of Mars*, Chicago, The University of Chicago Press, 318 p.

ART

A - Histoire de l'art

Belting Hans, 2004, « Esilio in Arcadia: una nuova lettura della tempesta di Giorgione » dans Gennaro Toscano et Francesco Valcanover (eds.), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venise, Instituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti (coll. « Studi di Arte Veneta »), p. 369 - 393.

Bettini Sergio, 2006, *Venise. Naissance d'une ville*, traduit par Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'éclat (coll. « Philosophie imaginaire »), 317 p.

Bishop Claire (ed.), 2006, *Participation*, Londres, Whitechapel Gallery (coll. « Documents of contemporary art »), 207 p.

Bonnefoy Yves, 1994, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion (coll. « Idées et recherches »), 206 p.

Bright Deborah, 1992, « The Machine in the Garden Revisited. American Environmentalism and Photographic Aesthetics », *Art Journal*, 1992, vol. 51, n° 2, p. 60 - 71.

Bright Deborah, 1985, « Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography », *Exposure*, 1985, vol. 23, n° 1.

Cabanès Jean-Louis (ed.), 2009, *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Saint-Cloud, Presses universitaires de Paris 10 (coll. « Orbis litterarum »), 356 p.

Campbell Stephen J., 2003, « Giorgione's "Tempest," "Studiolo" Culture, and the Renaissance Lucretius », *Renaissance Quarterly*, 2003, vol. 56, nº 2, p. 299 - 332.

Chicone Sarah J. et Kissel Richard A., 2013, *Dinosaurs and Dioramas. Creating Natural History Exhibitions*, Walnut Creek, Left Coast Press, 157 p.

Conway William Martin, 1929, *Giorgione, A New Study of his Art as a Landscape Painter*, Londres, E. Benn limited, 59 p.

Crary Jonathan, 2016, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle. Suivi de Spectacle, attention, contre-mémoire*, traduit par Frédéric Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors, 253 p.

Damisch Hubert, 2001, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, [1ère éd. 1972]., Paris, Éditions du Seuil, 327 p.

Di Simone Paolo, 2016, « Entre l'Eden et l'Arcadie. À propos d'une source visuelle possible de La Tempête de Giorgione », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, traduit par Marie Grappasonni, 2016, vol. 38, p. 49 - 83.

Elkins James, 1999, *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York, Routledge, 262 p.

Elkins James, 1993, « On Monstrously Ambiguous Paintings », *History and Theory*, 1993, vol. 32, nº 3, p. 227 - 247.

Falguières Patricia, 2009, « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle. » dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, Musée du quai Branly (coll. « Les actes »), p. 1 - 23.

Francastel Pierre, 1967, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 362 p.

Gilbert Creighton, 1952, « On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures », *The Art Bulletin*, 1952, vol. 34, nº 3, p. 202 - 216.

Gombrich Ernst Hans, 1950, *The Story of Art*, Londres, Phaidon Press, 462 p.

Gough Maria, 2005, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 257 p.

Howard Deborah, 1985, « Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the context of the Cambrai wars », *Art History*, 1985, vol. 8, nº 3, p. 271 - 289.

Huhtamo Erkki, 2013, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, MIT Press (coll. « Leonardo book series »), 438 p.

Johnstone Stephen (ed.), 2008, *The Everyday*, London, Whitechapel (coll. « Documents of contemporary art »), 239 p.

Kaplan Paul H. D., 1986, « The storm of war: the padouan key to Giorgione's Tempesta », *Art History*, 1986, vol. 9, nº 4, p. 405 - 427.

Kastner Jeffrey, 2012, *Nature*, Cambridge, Mass, MIT Press (coll. « Documents of contemporary art »), 239 p.

Klee Paul, 2004, *Paul Klee, Cours du Bauhaus. Weimar 1921 - 1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, traduit par Claude Riehl, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 222 p.

Klee Paul, 1964, *Théorie de l'art moderne*, traduit par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éditions Gonthier (coll. « Bibliothèque des Médiations »), 172 p.

Klibansky Raymond, Panofsky Erwin et Saxl Fritz, 1989, *Saturne et la mélancolie. Études d'histoire de la philosophie de la nature, de la religion et de l'art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et traduit par Louis Évrard, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 738 p.

Krauss Rosalind, 1994, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 358 p.

Krauss Rosalind E, 2015, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Paris, Éditions Macula, 299 p.

Krauss Rosalind E., 2000, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson (coll. « 31st of the Walter Neurath memorial lectures »), 64 p.

Lane Frederic C, 2004, *Venise. Une république maritime*, traduit par Yannick Bourdoiseau et traduit par Marie Yvonnet, [1ere éd. 1985]., Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 659 p.

Laneyrie-Dagen Nadeije, 2010, *L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 279 p.

Lettieri Dan, 1994, « Landscape and Lyricism in Giorgione's "Tempesta" », *Artibus et Historiae*, 1994, vol. 15, nº 30, p. 55 - 70.

Lowry Martin, 1989, *Le monde d'Alde Manuce. Imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, traduit par Sheila Moorey et traduit par François Dupuigrenet-Desrousilles, Paris, Promodis (coll. « Histoire du livre »), 355 p.

Marot Sébastien, 2008, *Palimpsestuous Ithaca. Un manifeste relatif du sub-urbanisme*, Thèse de doctorat, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, France, 417+608+146 p.

Martignoni Andrea, 2009, « Des lions dans la ville. Triomphe et décadence de l'image de saint Marc dans la Terre Ferme (XVe-XVIe siècles) », *Memini. Travaux et documents*, 2009, nº 13, p. 47 - 65.

Morley Simon (ed.), 2010, *The Sublime*, Cambridge, Mass, MIT Press (coll. « Documents of contemporary art »), 237 p.

Panofsky Erwin, 1979, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbette et traduit par Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 394 p.

Roberts Jennifer L., 2014, *Transporting Visions. The Movement of Images in Early America*, Berkeley, University of California Press, 226 p.

Royot Daniel, Goldberg Itzhak et Lebard Daniel, 1996, *L'Amérique de la dépression. Artistes engagés des années 30*, Paris, Hoëbeke : Musée-Galerie de la Seita, 150 p.

Schefer Jean-Louis, 2009, *Art et nature, la distance abolie*, Lugano, Pagine d'Arte, 23 p.

Schier Rudolf, 2008, « Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral », *Renaissance Studies*, 2008, vol. 22, nº 4, p. 476 - 506.

Schlosser Julius von, 2012, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, traduit par Lucie Marignac, Paris, Éditions Macula, 368 p.

Settis Salvatore, 1987, *L'Invention d'un tableau. « La Tempête » de Giorgione*, traduit par Olivier Christin, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Le sens commun »), 160 p.

Stefaniak Regina, 2008, « Of Founding Fathers and the Necessity of the Place: Giorgione's Tempesta », *Artibus et Historiae*, 2008, vol. 29, nº 58, p. 121 - 155.

Vasari Giorgio, 2002, *Vies d'artistes*, traduit par Gérard Luciani, Paris, Gallimard (coll. « Folio bilingue »), 421 p.

Vieillard-Baron Jean-Louis, 2010, *Et in Arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du beau*, Paris, Hermann (coll. « Philosophie »), 156 p.

Walther Peter (ed.), 2016, *New Deal Photography. USA 1935-1943*, Cologne, Tashen, 605 p.

Wat Pierre, 2013, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, [1ère éd. 1998]., Paris, Flammarion (coll. « Champs Arts »), 318 p.

Westphal Bertrand, 2011, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 254 p.

Zeri Federico, 2001, *Renaissance et pseudo Renaissance*, traduit par Christian Paoloni, [1ère éd. 1985]., Paris, Rivages (coll. « Petite Bibliothèque »), 73 p.

Zhong Mengual Estelle, 2015, *La communauté de singularités. Réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)*, Thèse d'histoire de l'art, Institut d'études politiques, Paris, 464 p.

B - Essais et critique d'art

Ahmed Nabil et Demos T. J., 2018, *West Papua Conflict: From Genocide to Ecocide. An Interview with Nabil Ahmed*, https://creativeecologies.ucsc.edu/west-papua-conflict-from-genocide-to-ecocide/ , 2018, consulté le 5 septembre 2018.

Alcalde Maxence, 2012, « L'imaginaire science-fictif de Robert Smithson », *Marges*, 2012, nº 14, p. 124 - 136.

Allemand-Cosneau Claude, Anthenaise Claude d', Huber Thomas, Salomé Laurent et Chassey Éric de, 2009, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2009, nº 4, p. 496 - 509.

Alliez Éric et Bonne Jean-Claude, 2013, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Perceptions »), 611 p.

Allora Jennifer, Calzadilla Guillermo et Chiang Ted, 2015, *The Great Silence*, http://supercommunity.e-flux.com/texts/the-great-silence/ , 2015, consulté le 8 septembre 2018.

Aloi Giovanni, 2018, *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, New York, Columbia University Press, 328 p.

Apter Emily, 2002, « The Aesthetics of Critical Habitats », *October*, 2002, nº 99, p. 21 - 44.

Ballesta Jordi et Basilico Gabriele, 2018, « « Métaboliser la ville » : entretien avec Gabriele Basilico », *Focales*, 2018, nº 2.

Barbero Camilla, 2016, « Imaginaires de nature sauvage dans la théorie et la pratique de Gilles Clément », *Projets de paysage*, 2016, nº 14.

Barrès Patrick, 2012, « Pratiques du site, écologie du lieu », *Marges*, 2012, nº 14, p. 94 - 107.

Bawin Julie, 2017, « L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal » dans Serge Chaumier et Isabelle Roussel-Gillet (eds.), *Pratiques de commissariat d'exposition. Récits d'expériences pour une réflexion incarnée*, Paris, Éditions Complicités, p. 54-74.

Bawin Julie et Mairesse François, 2016, « L'artiste et le musée. Introduction », *Culture & Musées*, 2016, nº 27, p. 13-22.

Beck John, 2014, « The Purloined Landscape: Photography and Power in the American West », *Tate Papers*, 2014, nº 21.

Beckenstein Joyce, 2011, « Janet Culbertson. The Toxic Wilderness », *Woman's Art Journal*, 2011, vol. 32, nº 1, p. 22-29.

Bégout Bruce, 2013, *Suburbia. Autour des villes*, Paris, Éditions Inculte (coll. « Inculte essai »), 356 p.

Behar Katherine, Mikelson Emmy et Amie and Tony James Gallery, 2016, *And Another Thing. Nonanthropocentrism and Art*, Londres, Punctum Books, 85 p.

Bélanger Gentiane, 2015, « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires », *Espace : Art actuel*, 2015, nº 110, p. 46-53.

Bélanger Gentiane, 2014, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik*, 2014, nº 04.

Belvisi Fanny et Cogitore Clément, 2017, « *Braguino » : Clément Cogitore livre les secrets de son film et de son exposition*, http://leblogdocumentaire.fr/clement-cogitore-livre-secrets-de-fabrication-de-film-de-exposition-braguino/ , 2017, consulté le 8 août 2018.

Berland Jody, 2017, « Assembling the (Non)Human: The Animal as Medium », *Imaginations Journal of Cross-Cultural Image Studies/revue d études interculturelle de l image*, 2017, vol. 8, nº 3.

Bernardina Sergio Dalla, 2013, « Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées », *Terrain*, 2013, nº 60, p. 56-73.

Besse Jean-Marc, 2009, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud (coll. « Paysage »), 227 p.

Biemann Ursula, 2018, « Geomorphic Video » dans Jens Andermann, Lisa Blackmore et Dayron Carrillo Morell (eds.), *Natura. Environmental Æsthetics after Landscape*, Zurich, Diaphanes (coll. « Think Art »), p. 31-49.

Biemann Ursula, Mörtenböck Peter et Mooshammer Helge, 2013, « From Supply Lines to Resource Ecologies », *Third Text*, 2013, vol. 27, nº 1, p. 76-94.

Biemann Ursula et Pendakis Andrew, 2012, « This is Not a Pipeline: Thoughts on the Politico-Aesthetics of Oil », *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 2012, vol. 3, nº 2, p. 6-16.

Bijvoet Marga, 2016, *The Greening of Art. Shifting Positions Between Art and Nature Since 1965*, Norderstedt, lex-icon, 303 p.

Bishop Claire, 2012a, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 382 p.

Bishop Claire, 2012b, *Installation Art. A Critical History*, London, Tate Publishing, 144 p.

Bishop Claire (ed.), 2006, *Participation*, Londres, Whitechapel Gallery (coll. « Documents of contemporary art »), 207 p.

Blazwick Iwona, 2001, « Mark Dion's "Tate Thames Dig" », *Oxford Art Journal*, 2001, vol. 24, nº 2, p. 105-112.

Böhme Gernot, 2017a, *Atmospheric Architectures. The Æsthetics of Felt Spaces*, New York, Bloomsbury Academic, 199 p.

Böhme Gernot, 2017b, *The Æsthetics of Atmospheres*, traduit par Jean-Paul Thibaud, Londres, Routledge (coll. « Ambiances, atmospheres and sensory experiences of space »), 217 p.

Boulez Pierre, 1989, *Le Pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 175 p.

Bourriaud Nicolas, 2018a, *Formes et trajets. Tome 1: Hétérochronies*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Documents sur l'art »), 233 p.

Bourriaud Nicolas, 2018b, *Formes et trajets. Tome 2: Topologies*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Documents sur l'art »), 331 p.

Bourriaud Nicolas, 2017, *L'exforme. Art, idéologie et rejet*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Perspectives critiques »), 139 p.

Bourriaud Nicolas (ed.), 2013, *L'ange de l'histoire*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 328 p.

Bourriaud Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Documents sur l'art »), 122 p.

Brulhart Nicolas, 2016, « Peter Hutchinson, Dissoudre les nuages », *Critique d'art*, 2016.

Buren Daniel, 2005, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Paris, Sens & Tonka, 93 p.

Burnham Jack et Haacke Hans, 2015, *Esthétique des systèmes*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Petite collection arts-H2H »), 165 p.

Campbell Craig, 2008, « Residual Landscapes and the Everyday: An Interview With Edward Burtynsky », *Space and Culture*, 2008, vol. 11, nº 1, p. 39-50.

Careri Francesco, 2013, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, traduit par Jérôme Orsoni, Paris, Jacqueline Chambon, 215 p.

Cariou Warren et Gordon Jon, 2016, « Petrography, The Tar Sands Paradise, and the Medium of Modernity », *The Goose*, 2016, vol. 14, nº 2.

Carretto Andrea et Spagna Raffaella, 2016, « Matériaux et forces » dans Roberto Barbanti et Lorraine Verner (eds.), *Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, p. 277 - 302.

Cauquelin Anne, 2006, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Lignes d'art »), 143 p.

Chambaud Etienne et Normand Vincent, 2017, *Contre-histoire de la séparation*, Paris, Paraguay press, 288 p.

Cheng Wendy, 2011, « "New Topographics": Locating Epistemological Concerns in the American Landscape », *American Quarterly*, 2011, vol. 63, nº 1, p. 151 - 162.

Clark Samantha, 2010, « Contemporary Art and Environmental Aesthetics », *Environmental Values*, 2010, vol. 19, nº 3, p. 351 - 371.

Clavel Joanne, 2014, « Regard sur ces artistes bio contemporains », *Plastik*, 2014, nº 04.

Collot Michel (ed.), 1997, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 368 p.

Cox Christoph, Jaskey Jenny et Malik Suhail (eds.), 2015, *Realism Materialism Art*, Berlin, Sternberg Press, 403 p.

Criqui Jean-Pierre et Flécheux Céline (eds.), 2018, *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Dijon, Les Presses du réel, 323 p.

Čvoro Uroš, 2018, *Transitional Æsthetics. Contemporary Art at the Edge of Europe*, Londres, Bloomsbury Academic (coll. « Radical aesthetics - radical art »), 171 p.

Da Costa Beatriz et Philip Kavita (eds.), 2008, *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge, MIT Press (coll. « Leonardo »), 511 p.

Dagognet François (ed.), 1982, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Collection Milieux »), 239 p.

Degoutin Stéphane, 2006, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, Paris, Éditions de la Villette, 398 p.

Degoutin Stéphane et Wagon Gwenola, 2017, « Le rêve de la raison », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 105 - 111.

Demos T. J., 2009, « The Politics of Sustainability: Art and Ecology » dans Francesco Manacorda (ed.), *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Köln, König books, p. 16 - 30.

Demos T. J., 2005, « The Art of Darkness: On Steve McQueen », *October*, 2005, vol. 114, p. 61 - 89.

Demos T. J. et Farquharson Alex (eds.), 2010, *Uneven Geographies. Art and Globalisation. 08 May 2010 - 04 Jul 2010*, Nottingham, Nottingham Contemporary, 62 p.

Diehl Carol, 2006, « The Toxic Sublime », *Art in America*, 2006, nº 94, p. 118 - 123.

Dimitrakaki Angela, 2007, « Materialist Feminism for the Twenty-First Century: The Video Essays of Ursula Biemann », *Oxford Art Journal*, 2007, vol. 30, nº 2, p. 207 - 232.

Dissanayake Ellen, 2010, *Homo Æstheticus. Where Art Comes From and Why*, Seattle, University of Washington Press, 297 p.

Donald Diana, 2010, « The Arctic Fantasies of Edwin Landseer and Briton Riviere: Polar Bears, Wilderness and Notions of the Sublime », *Tate Papers*, 2010, nº 13.

Duerfahrd Lance, 2012, « A Scale That Exceeds Us: The BP Gulf Spill Footage and Photographs of Edward Burtynsky », *Imaginations Journal of Cross-Cultural Image Studies/revue d études interculturelle de l image*, 2012, p. 115 - 129.

Duperrex Matthieu, 2018, « Investigations artistiques en territoire disputé » dans Marie Augendre, Jean-Pierre Llored et Yann Nussaume (eds.), *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Paris, Hermann (coll. « Cerisy »), p. 179 - 187.

Duperrex Matthieu, 2011, *Anish Kapoor architecte et la pompe à air*, http://www.urbain-trop-urbain.fr/monumenta-2011/ , 2011, consulté le 14 août 2018.

Dutrait François, 2015, « L'impossible à exposer », *L'en-je lacanien*, 2015, nº 25, p. 33 - 47.

Elmaleh Éliane, 2002, « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, 2002, vol. 93, nº 3, p. 65 - 77.

Enwezor Okwui, 2010, « Modernity and Postcolonial Ambivalence », *South Atlantic Quarterly*, 2010, vol. 109, nº 3, p. 595 - 620.

Enwezor Okwui, 2008, « Archive Fever: Photography Between History and the Monument » dans Okwui Enwezor (ed.), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl, p. 10 - 51.

Enwezor Okwui, 2003, « The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition », *Research in African Literatures*, 2003, vol. 34, nº 4, p. 57 - 82.

Eudes Emeline, 2012, « Trajectoire d'une écologie artistique : de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace », *Marges*, 2012, nº 14, p. 108 - 122.

Eudes Emeline et Blanc Nathalie, 2014, « Art et environnement : Prolonger la question de l'habiter », *Plastik*, 2014, nº 04.

Evans Mel, 2015, *Artwash. Big Oil and the Arts*, Londres, PlutoPress, 201 p.

Faure Fabien, 2003, « Nils-Udo : l'art dans la nature », *Critique d'art*, 2003, nº 21.

Fel Loïc, 2009, *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ vallon (coll. « Pays-paysages »), 346 p.

Feller C., Landa E. R., Toland A. et Wessolek G., 2015, « Case studies of soil in art », *SOIL*, 2015, vol. 1, nº 2, p. 543 - 559.

Fellous Michèle, 2006, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », *Médium*, 2006, vol. 7, nº 2, p. 106 - 116.

Ferret Sandrine, 2018, « Actualiser les formes du temps », *Focales*, 2018, nº 2.

Ferrier Michaël, 2015, « De la Catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts », *Communications*, 2015, vol. 96, nº 1, p. 119 - 135.

Folder, 2016, « Italian Limes », *Migrant Journal*, 2016, nº 1, p. 20 - 27.

Foster Hal, 2015, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres, Verso, 196 p.

Foster Hal, 2004, « An Archival Impulse », *October*, 2004, vol. 110, p. 3 - 22.

Foster Hal, 1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 299 p.

Foster-Rice Greg et Rohrbach John (eds.), 2013, *Reframing the New topographics*, Chicago, University of Chicago Press, 233 p.

Fowkes Maja et Fowkes Reuben, 2016, « Cracks in the Planet. Geo-ecological Matter in Eastern European Art » dans Urška Jurman, Christiane Erharter et Rawley Grau (eds.), *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members, 2008–2014*, Ljubljana, Igor Zabel Association for Culture and Theory (coll. « IZA editions »), p. 140 - 162.

Franke Anselm, 2016, « La Troisième chambre », *Glass Bead*, traduit par Nicolas Vieillescazes, 2016, nº 1, p. 1 - 15.

Gammill Higbee Lauren, 2013, *New Topographics and Generic Transformation in Landscape Photography of the 1970s*, Mémoire d'histoire de l'art, Florida State University, Tallahassee, 56 p.

Girard Xavier, 2006, « Lara Almarcegui », *La pensée de midi*, 2006, nº 17, p. 134 - 136.

Giraud Nicolas et Stofleth Bertrand, 2017, « La vallée, une archéologie photographique », *Focales*, 2017, nº 1.

Giuliani Florence, 2015, «

Godfrey Mark, 2007, « The Artist as Historian », *October*, 2007, vol. 120, p. 140 - 172.

Gohlke Frank, 2009, *Thoughts on Landscape. Collected Writings and Interviews*, Tucson, Hol Art Books, 2008 p.

Graw Isabelle, 1990, « Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller) », *Texte zur Kunst*, 1990, nº 1, p. 162 - 175.

Green Charles et Gardner Anthony, 2016, *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Malden, Wiley Blackwell, 296 p.

Hache Emilie, 2012, « Alpi, d'Armin Linke. Getting back to the wrong nature », *Sciences de la société*, 2012, nº 87, p. 114 - 127.

Hache Émilie et Pihet Valérie, 2012, « « Getting back to the wrong nature ». Entretien avec Armin Linke », *Tracés*, 2012, nº 22, p. 27 - 41.

Hanru Hou, 2012, « Liu Xiaodong : the strategy of proximity », *Parkett*, 2012, nº 91, p. 92 - 94.

Harrison Helen Mayer, Harrison Newton et Selz Peter, 2012, « The Harrisons: Talking and Remembering », *Leonardo*, 2012, vol. 45, nº 1, p. 8 - 16.

Hiebert Ted (ed.), 2017, *Naturally Postnatural. Catalyst : Jennifer Willet*, Victoria, Noxious Sector Press (coll. « Catalyst book series »), 246 p.

Hobbs Robert Carleton, 1981, *Robert Smithson. Sculpture*, Ithaca, Cornell University Press, 261 p.

Hoffmann Ronald et Whyte Iain Boyd (eds.), 2011, *Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*, New York, Oxford University Press, 173 p.

Hogan Erin, 2008, *Spiral Jetta. A Road Trip through the Land Art of the American West*, Chicago, University of Chicago Press (coll. « Culture trails »), 180 p.

Holert Tom, 2012, « Land Art's Multiple Sites » dans Philipp Kaiser et Miwon Kwon (eds.), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.), p. 97 - 117.

Holmes Brian, 2007, « Géographie différentielle. B-Zone : devenir-Europe et au-delà », *Multitudes*, 2007, vol. 28, nº 1, p. 109 - 115.

Jencks Charles, 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 136 p.

Jurado Barroso Pauline, 2017, « Les paysages cicatriciels du delta du Rhône » dans Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier (eds.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, p. 315-329.

Jurado Barroso Pauline, Giraud Nicolas et Stofleth Bertrand, 2017, « Entretien avec Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth. La vallée, une archéologie photographique », *Focales*, 2017, nº 1.

Koolhaas Rem, 2011, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, traduit par Jean Attali, Paris, Payot, 120 p.

Kover Tihamer Richard, 2014, « Are the Oil Sands Sublime? Edward Burtynsky and the Vicissitudes of the Sublime » dans Robert Boschman et Mario Trono (eds.), *Found in Alberta. Environmental Themes for the Anthropocene*, Waterloo, Canada, Wilfrid Laurier University Press (coll. « Environmental Humanities »), p. 125-148.

Lanaspèze Baptiste et Mathieu Geoffroy, 2012, *Ville sauvage. Marseille, essai d'écologie urbaine*, Arles, Actes sud, 202 p.

Larroque Tiphaine, 2016, « Déterritorialisation d'une expédition en Antarctique : A Journey That Wasn't (2005-06) de Pierre Huyghe », *Littera Incognita*, 2016, nº 7.

Latour Bruno, 2015, « Armin Linke, or Capturing/Recording the Inside » dans Armin Linke (ed.), *Inside / Outside*, Rome, Roma Publications, p. 42-44.

Latour Bruno et Heinz Dorothea, 2012, « La prose du monde s'est-elle vraiment interrompue ? » dans Horst Bredekamp et Jutta Helbig (eds.), *Präparate*, Berlin, Akad.-Verl (coll. « Bildwelten des Wissens »), p. 99-102.

Leenhardt Jacques, 2016, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images Re-vues*, 2016, Hors-série 5.

Lejeune Anaël, 2012, « Un « Tour des monuments de Passaic » (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson », *L'Espace géographique*, 2012, vol. 40, nº 4, p. 367-380.

Lévy Jacques et Sartoretti Irène, 2018, « Arts, sciences : le temps de l'hybridation. », *Espaces Temps.net*, 2018.

Lippard Lucy R., 2013, *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, New York, The New Press, 200 p.

Lippard Lucy R., 1997, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, [1ère éd. 1973]., Berkeley, University of California Press, 272 p.

Lippard Lucy R., 1969, « Art within the Arctic Circle », *The Hudson Review*, 1969, vol. 22, nº 4, p. 665-674.

Lonardoni Françoise, 2017, « Au-delà de la métaphore, le chantier comme opérateur esthetique », *L'Observatoire*, 2017, nº 49, p. 100-101.

Lopez Fanny, 2014, *Le rêve d'une déconnexion. De la maison autonome à la cité auto-énergétique*, Paris, Éditions de la Villette, 317 p.

Lowe Adam et Brotton Jerry, 2017, « Re-visioning the World: Mapping the Lithosphere » dans Simon Schaffer, John Tresch et Pasquale Gagliardi (eds.), *Aesthetics of Universal Knowledge*, Cham, Springer, p. 31-51.

Malraux André, 2004, *Œuvres complètes. V, Écrits sur l'art. II*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), lxxiv+1774 p.

Manacorda Francesco (ed.), 2009, *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Köln, König books, 254 p.

Marion Anaël, 2012, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments: Sur Les Monuments de Passaic (1967) de Robert Smithson », *Marges*, 2012, nº 14, p. 47-59.

Marion Anaël et Almarcegui Lara, 2014, « Entretien avec Lara Almarcegui, septembre 2013 », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, nº 18, p. 100-103.

Marsh Joanna, 2009, « Fieldwork: A Conversation with Mark Dion », *American Art*, 2009, vol. 23, nº 2, p. 32-53.

Martin Timothy D., 2010, « Psychosis and the Sublime in American Art: Rothko and Smithson », *Tate Papers*, 2010, nº 13.

Mavrokordopoulou Kyveli, 2017, « Au-delà de la nature : The Blue Fossil Entropic Stories de Julian Charrière », *The Goose*, 2017, vol. 16, nº 1.

May Susan, 2003, « Meteorologica » dans Susan May (ed.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, London, Tate Publ (coll. « The Unilever series »), p. 15-28.

McKee Yates, 2006, « L'art et les fins de l'écologie: de la « Terre en danger » au droit à la survie », *Vacarme*, 2006, vol. 34, nº 1, p. 141.

Méaux Danièle, 2017, « Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz », *Focales*, 2017, nº 1.

Mengual Estelle Zhong, 2017, « La Nature qui vient », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2017, nº 48.

Misrach Richard et Orff Kate, 2012, *Richard Misrach and Kate Orff Discuss Petrochemical America*, https://aperture.org/blog/richard-misrach-and-kate-orff-in-conversation/ , 2012, consulté le 29 août 2018.

Mocquet Frédérique, 2018, « Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales*, 2018, nº 2.

Montazami Morad, 2015, « La Modern Procession de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, p. 196 - 207.

Moricet Flora, 2017, *Entretien avec Marie Voignier*, http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/marie-voignier , 2017, consulté le 4 septembre 2018.

Morizot Baptiste et Zhong Mengual Estelle, 2017, « For an Aesthetics of Encounter. Art and Individuation » dans Estelle Zhong Mengual et Xavier Douroux (eds.), *Reclaiming Art, Reshaping Democracy. The New Patrons & Participatory Art*, Dijon, Les Presses du réel, p. 385 - 418.

Morris Robert, 1968, « Anti Form », *Artforum*, 1968, vol. 6, nº 8, p. 33 - 35.

Nadaï Alain, 2007, « Degré zéro. Portée et limites de la théorie de l'artialisation dans la perspective d'une politique du paysage », *Cahiers de géographie du Québec*, 2007, vol. 51, nº 144, p. 333 - 343.

Nanay Bence, 2012, « The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2012, vol. 70, nº 1, p. 91 - 100.

Nayar Pramod K., 2017, « Dystopia, Waste and the Decadent Sublime in Contemporary Culture », *Indian Journal of English Studies*, 2017, vol. 54, p. 32 - 42.

Neumann Gerhard et Gabriel Nicole, 2005, « Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri entre art et ethnographie », *Hermès*, 2005, nº 43, p. 141 - 155.

Neyrat Cyril, 2016, « Blood of the Fish, Beauty of the Monster » dans Bruno Latour (ed.), *Reset Modernity!*, Cambridge, MIT Press, p. 160 - 165.

Nisbet James Proctor, 2010, *Land Is Not the Setting. The Lightning Field and Environments, 1960-1980*, Thèse en philosophie, Stanford University, Stanford, 280 p.

Novak Barbara, 1972, « American Landscape: Changing Concepts of the Sublime », *American Art Journal*, 1972, vol. 4, nº 1, p. 36 - 42.

Ohlin Alix, 2002, « Andreas Gursky and the Contemporary Sublime », *Art Journal*, 2002, vol. 61, nº 4, p. 23 - 35.

O'Rourke Karen, 2014, « Stratégies d'adaptation pour l'Anthropocène. Une randonnée et une carte », *Plastik*, 2014, nº 04.

Orvell Miles, 2013, « Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime », *American Studies*, 2013, vol. 58, nº 4, p. 647 - 671.

Osofsky LuLing, 2017, *Interview with Matthew Coolidge of the Center for Land Use Interpretation*, https://creativeecologies.ucsc.edu/extraction-clui-interview/ , 2017, consulté le 1 septembre 2018.

Ou Arthur, 2012, « The Omnipotent Sea: Allan Sekula and Noël Burch's "The Forgotten Space" », *Aperture*, 2012, nº 209, p. 74 - 77.

Ouellet Maryse, 2016, « Par-delà le naturalisme: médiatisation du sublime dans les œuvres d'Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda », *RACAR*, 2016, vol. 41, nº 2, p. 105 - 120.

Palmesino John et Rönnskog Ann-Sofi, 2016, « Radical conservation: the Museum of Oil » dans Bruno Latour (ed.), *Reset Modernity!*, Cambridge, MA, MIT Press, p. 337 - 353.

Palumbo Carmen, 2017, « Christiane Geoffroy : on dirait que j'étais… l'archipel des Kerguelen », *Critique d'art*, 2017.

Paquet Suzanne, 2009, « Violence d'un médium ou tyrannie paysagère », *Cahiers de géographie du Québec*, 2009, vol. 53, nº 150, p. 441 - 454.

Paquet Suzanne, 2008, « Une nouvelle topographie, ou l'art de la périphérie », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008, vol. 1, nº 1, p. 35 - 43.

Patchett Merle et J. Lozowy Andriko, 2012, « Reframing Canadian Oil Sands », *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies/revue d'études interculturelle de l'image*, 2012, vol. 3, nº 2, p. 140 - 169.

Paul Serge, 2012, « Michael Heizer et les risques du sublime technologique », *Marges*, 2012, nº 14, p. 28 - 46.

Paul Serge, 2003, « Le Land art et le mythe américain de la Frontière : une nostalgie de la conquête » dans Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (eds.), *Écrire la frontière*, Limoges, PULIM (coll. « Collection Espaces humains »), p. 93 - 110.

Peeples Jennifer, 2011, « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes », *Environmental Communication*, 2011, vol. 5, nº 4, p. 373 - 392.

Perry Gill, 2013, *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, Londres, Reaktion Books (coll. « Art since the '80s »), 263 p.

Petrešin-Bachelez Nataša (ed.), 2016, *Ecologising Museums*, Istanbul, L'Internationale Online, 127 p.

Pezzullo Phaedra, 2009, *Toxic Tourism. Rhetorics of Pollution, Travel, and Environmental Justice*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 280 p.

Pitrou Perig, 2016, « Installer la vie, après la mort. Explorations en bioart et biodesign [portfolio] », *Terrain*, 2016, nº 66, p. 188 - 205.

Pleynet Marcelin, 1991, *Giorgione et les deux Vénus. Plaisir à « La Tempête »*, Paris, Maeght éditeur (coll. « Chroniques anachroniques »), 139 p.

Ponte Alessandra, 2016, *Architecture AND Landscape: Beyond the Magic Diagram*, http://forty-five.com/papers/140 , 2016, consulté le 26 mars 2018.

Ponte Alessandra, 2010, « Photographic Encounters in the American Desert », *AA Files*, 2010, nº 60, p. 28-35.

Ponte Alessandra, 2006, « Garbage Art and Garbage Housing », *Log*, 2006, nº 8, p. 99-111.

Ragain Melissa Sue, 2012, « "Homeostasis Is Not Enough": Order and Survival in Early Ecological Art », *Art Journal*, 2012, vol. 71, nº 3, p. 78-97.

Rajchman John, 2009, « Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions », *Tate Papers*, 2009, nº 12.

Ramade Bénédicte, 2018, «

Ramade Bénédicte, 2015a, « L'art de l'écologie aux limites de l'exposition », *Espace : Art actuel*, 2015, nº 110, p. 12-21.

Ramade Bénédicte, 2015b, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspective*, 2015, nº 1, p. 184-190.

Ramade Bénédicte, 2014, « L'exposition comme biote », *Plastik*, 2014, nº 04.

Ramade Bénédicte, 2007, « Mutation écologique de l'art ? », *Cosmopolitiques*, 2007, nº 15, p. 31-42.

Ramade Bénédicte et Doyon Jacques, 2017, « The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video », *Ciel variable*, 2017, nº 104, p. 48-55.

Rebentisch Juliane, 2012, *Aesthetics of Installation Art*, traduit par Daniel Hendrickson, Berlin, Stenberg Press, 292 p.

Reynolds Ann, 2014, *Robert Smithson. Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, traduit par Anaël Lejeune et traduit par Olivier Mignon, Bruxelles, (SIC), 380 p.

Riado Benjamin, 2017, « L'artiste comme spectateur princeps », *Marges*, 2017, nº 24, p. 15-29.

Rigoulet Laurent, 2013, *Sur la mer agitée de "Leviathan" avec Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel*, https://www.telerama.fr/cinema/sur-la-mer-agitee-avec-lucien-castaing-taylor-et-verena-paravel-realisateurs-de-leviathan,101522.php , 2013, consulté le 17 août 2018.

Roberts Jennifer L., 2004, *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven, Yale University Press, 162 p.

Robertson Kirsty, 2016, « Plastiglomerate », *e-flux journal*, 2016, nº 78.

Roger Alain, 2017, *Court traité du paysage*, [1ère éd. 1997]., Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 249 p.

Sanders Patricia B., 1992, « Eco-Art: Strength in Diversity », *Art Journal*, 1992, vol. 51, nº 2, p. 77-81.

Sarafianos Aris, 2010, « Stubbs, Walpole and Burke: Convulsive Imitation and 'Truth Extorted' », *Tate Papers*, 2010, nº 13.

Sarafidis Karl, 2016, « Cosmopolitique de la laideur », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2016, vol. 18, nº 2, p. 173-182.

Schneider Arnd et Wright Christopher (eds.), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 223 p.

Schneller Katia, 2006, « Sous l'emprise de l'Instamatic », *Études photographiques*, 2006, nº 19, p. 68-95.

Scott Emily Eliza, 2018, « Decentering Land Art from the Borderlands: A Review of "Through the Repellent Fence" », *Art Journal Open*, 2018.

Scott Emily Eliza, 2017, « Botanical Time Travel to Unspectacular Climatic Futures » dans Juanita Schläpfer-Miller et Manuela Dahinden (eds.), *Climate garden 2085. Handbook for a Public Experiment*, Zürich, Park Books, p. 20-23.

Scott Emily Eliza, 2014, « Feeling in the Dark: Ecology at the Edges of History », *American Art*, 2014, vol. 28, nº 3, p. 14-20.

Scott Emily Eliza, 2013, « Artists' Platforms for New Ecologies », *Third Text*, 2013, vol. 27, nº 120.

Scott Emily Eliza, 2010, « Field Effects: Invisible-5's Illumination of Peripheral Geographies », *Art Journal*, 2010, vol. 69, nº 4, p. 38-47.

Scott Emily Eliza et Swenson Kirsten (eds.), 2015, *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland, University of California Press, 260 p.

Serres Michel, 1975, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann (coll. « Savoir »), 143 p.

Shapiro Gary, 1997, *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley, University of California Press, 271 p.

Shebert Michael G., 2017, « Revising Posthumanist Aesthetics in the Ethical Treatment of Nonhuman Animals », *Humanimalia*, 2017, vol. 8, nº 2.

Shusterman Richard, 2005, « Somaesthetics and Burke's Sublime », *The British Journal of Aesthetics*, 2005, vol. 45, nº 4, p. 323-341.

Smith Terry, Enwezor Okwui et Condee Nancy (eds.), 2008, *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 437 p.

Smith Willia S., 2015, « Back to Nature », *Art in America*, 2015, n° 11, p. 154 - 156.

Snæbjörnsdóttir Bryndís et Wilson Mark, 2014, « After "nanoq: flat out and bluesome»: A Cultural Life of Polar Bears: Displacement as a Colonial Trope and Strategy in Contemporary Art » dans Ian Convery, Gerard Corsane et Peter Davis (eds.), *Displaced Heritage. Responses to Disaster, Trauma and Loss*, Woodbridge, The Boydell Press (coll. « Heritage matters »), p. 293 - 302.

Sorace Christian, 2017, « Paradise Under Construction » dans Ivan Franceschini, Kevin Lin et Nicholas Loubere (eds.), *Disturbances in Heaven*, Canberra, ANU Press, p. 128 - 131.

Stavrinaki Maria, 2018a, « All in the time of the World », *Artforum*, 2018, vol. 56, n° 7, p. 202 - 214.

Stavrinaki Maria, 2018b, « De Rome à l'Utah, de l'Incarnation au Fossile. La relève du christianisme par la géologie dans l'œuvre de Robert Smithson », *Les Cahiers du Mnam*, 2018, n° 144, p. 1 - 18.

Stavrinaki Maria, 2018c, « "L'âge de l'étonnement": préhistoire et jeu d'échelles chez Robert Smithson » dans Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux (eds.), *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Dijon, Les Presses du réel, p. 169 - 188.

Strathausen Carsten, 2017, *Bioaesthetics. Making Sense of Life in Science and the Arts*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « Posthumanities »), 305 p.

Tate Gallery et Llewellyn Nigel, 2013, *The Art of the Sublime*, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime , 2013, consulté le 21 septembre 2017.

Tiberghien Gilles A., 1997, « L'art de la nature », *Communications*, 1997, vol. 64, n° 1, p. 137 - 151.

Tlostanova M. V., 2018, *What Does it Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham, Duke University Press (coll. « On decoloniality »), 145 p.

Trottein Serge (ed.), 2000, *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Débats philosophiques »), 159 p.

Tufnell Ben, 2012, « Atomic Tourism and False Memories: Cai Guo-Qiang's The Century with Mushroom Clouds », *Tate Papers*, 2012, n° 17.

Uroskie Andrew V., 2005, « La Jetée en Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema », *Grey Room*, 2005, n° 19, p. 54 - 79.

Ursprung Philip, 2013, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art*, Berkeley, University of California Press, 324 p.

Venturi Robert, 1991, *De l'ambiguïté en architecture*, traduit par Maurin Schlumberger et traduit par Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod (coll. « Aspects de l'urbanisme »), 135 p.

Venturi Robert, Scott Brown Denise et Izenour Steven, 2000, *L'Enseignement de Las Vegas. Ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Mardaga (coll. « Architecture + Recherches »), 190 p.

Voison Catherine, 2015, « Les curiosités animales de l'art contemporain », *Sens-Dessous*, 2015, vol. 16, n° 2, p. 101 - 111.

Walla Nala, 2008, « The embodied activist: where permaculture meets the arts », *Contact Quaterly*, 2008, n° 4, p. 28 - 31.

Wallen Ruth, 2012, « Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in A Time of Crisis », *Leonardo*, 2012, vol. 45, n° 3, p. 234 - 242.

Warburg Aby Moritz, Saxl Fritz, Cestelli Guidi Benedetta, Koerner Joseph Leo, Muller Sibylle et Guiton Philip, 2003, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo*, Paris, Macula, 199 p.

Whiles Virginia, 2007, « Art et ethnographie », *Marges*, traduit par Claire Fagnart, 2007, n° 06, p. 50 - 58.

White Luke, 2010, « Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime », *Tate Papers*, 2010, n° 14.

Wilson Fred et Halle Howard, 1993, « Mining the Museum », *Grand Street*, 1993, n° 44, p. 151 - 172.

Wolch Jennifer et Owens Marcus, 2017, « Animals in Contemporary Architecture and Design », *Humanimalia*, 2017, vol. 8, n° 2.

Yusoff Kathryn et Gabrys Jennifer, 2006, « Cultural geographies in practice: Time lapses: Robert Smithson' mobile landscapes », *Cultural geographies*, 2006, vol. 13, n° 32, p. 444 - 450.

Zacarias Gabriel Ferreira, 2017, « Entretien avec Hal Foster », *Marges*, 2017, n° 25, p. 140 - 145.

Zhong Mengual Estelle, 2017, « Habiter le paysage », *Billebaude*, 2017, n° 10, p. 40 - 41.

Zhong Mengual Estelle, 2015, «

Zhong Mengual Estelle et Douroux Xavier (eds.), 2017, *Reclaiming Art, Reshaping Democracy. The New Patrons & Participatory Art*, Dijon, Les Presses du réel, 432 p.

C - Catalogues et monographies

Anderson Jaynie, 1996, *Giorgione. Peintre de la « Brièveté poétique »*, traduit par Bernard Turle, Paris, Éditions de la Lagune, 390 p.

Arthus-Bertrand Yann, 2005, *La Terre vue du ciel. Un portrait aérien de la planète*, [1ère éd. 1999]., Paris, Editions de la Martinière, 440 p.

Axel Nick, Colomina Beatriz, Hirsch Nikolaus, Vidokle Anton et Wigley Mark (eds.), 2018, *Superhumanity. Design of the Self*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « e-flux Architecture »), 443 p.

Ayas Defne (ed.), 2016, *Qiu Zhijie. Unicorns in a Blueprint*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 120 p.

Barikin Amelia, 2015, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, MIT Press, 268 p.

Baum Kelly (ed.), 2010, *Nobody's Property. Art, Land, Space, 2000-2010*, Princeton, Princeton University Art Museum, 143 p.

Becher Bernd et Becher Hilla, 1993, *Gas Tanks*, Cambridge, MIT Press, 102 p.

Beck Martin (ed.), 2012, *The Aspen complex*, Berlin, Sternberg Press, 190 p.

Bélanger Pierre (ed.), 2018, *Extraction Empire. Undermining the Systems, States, and Scales of Canada's Global Resource Empire, 2017-1217*, Cambridge, MIT Press, 800 p.

Beloff Laura, Berger Erich et Haapoja Terike (eds.), 2013, *Fieldnotes. From Landscape to Laboratory*, Helsinki, The Finnish Society of Bioart (coll. « Fieldnotes »), 255 p.

Berger Alan, 2002, *Reclaiming the American West*, New York, Princeton Architectural Press, 223 p.

Biemann Ursula (ed.), 2003, *Stuff It. The Video Essay in the Digital Age*, Zürich, Edition Voldemeer, 166 p.

Biemann Ursula, Lundström, Nikolaj, Københavns Kommunes Udstillingsbygning et Restrospective Exhibition Ursula Biemann (eds.), 2008, *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the field. Video Works 1998-2008*, Bristol, Arnolfini, 190 p.

Bois Yve-Alain et Krauss Rosalind E., 1997, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 296 p.

Branzi Andrea, 2006, *No-stop city. Archizoom associati*, Orléans, HYX (coll. « Librairie de l'architecture et de la ville »), 187 p.

Buergel Roger M. et Noack Ruth (eds.), 2007, *Documenta Kassel 16/06 - 23/09 2007, 12.*, Köln, Taschen, 415 p.

Burnham Jack (ed.), 1970, *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*, New York, Jewish Museum, 71 p.

Burtynsky Edward, 2014, *Oil*, Göttingen, Steidl/Corcoran, 215 p.

Celant Germano (ed.), 1969, *Art Povera*, New York, Praeger, 240 p.

Celina Jeffery (ed.), 2014, *Ephemeral Coast, S. Wales.*, Brooklyn, Punctum Books, 63 p.

Center for Creative Photography et George Eastman House (eds.), 2013, *New Topographics: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.*, 3. ed., Göttingen, Steidl, 303 p.

Chevallier Denis, Tastevin Yann-Philippe et MuCEM (eds.), 2017, *Vies d'ordures. De l'économie des déchets*, Marseille, Éditions Artlys, 233 p.

Choppin Julien et Delon Nicola, 2014, *Matière grise. Matériaux/Réemploi/Architecture*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 365 p.

Cimorelli Dario (ed.), 2017, *Le Prix Marcel Duchamp 2017. Maja Bajevic, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.*, Cinisello Balsamo, Silvana, 64 p.

Davies John, 2013, *Hidden river*, Clermont-Ferrand, Loco, 56 p.

Degoutin Stéphane et Wagon Gwenola, 2018, *Psychanalyse de l'aéroport international*, Paris, 369 éditions, 192 p.

Deladerrière François, 2014, *Delta*, Paris, Poursuite, 56 p.

Delpech Frédéric et Poulain Jérôme (eds.), 2013, *Sky to Sky. Une école d'art au Pic-du-Midi*, Tarbes, ÉSA Midi-Pyrénées, 219 p.

Demos T. J. et Farquharson Alex (eds.), 2010, *Uneven Geographies. Art and Globalisation. 08 May 2010 - 04 Jul 2010*, Nottingham, Nottingham Contemporary, 62 p.

Descola Philippe, Musée du Quai Branly et Exposition La Fabrique des Images (eds.), 2010, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy, 223 p.

Desvigne Michel et Tiberghien Gilles A., 2009, *Natures intermédiaires. Les paysages de Michel Desvigne*, Basel, Birkhäuser, 199 p.

Diederichsen Diedrich et Franke Anselm (eds.), 2013, *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Berlin, Sternberg Press, 207 p.

Dion Mark, Corrin Lisa G, Kwon Miwon et Bryson Norman, 1997, *Mark Dion*, Londres, Phaidon, 160 p.

Dion Mark et Sheehy Colleen J., 2006, *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 107 p.

Eggleston William, 1989, *The Democratic Forest*, Londres, Secker & Warburg, 176 p.

Enwezor Okwui (ed.), 2015, *All the World's Futures. La BIennale di Venezia. 56th International Art Exhibition*, Venise, La Biennale di Venezia, 393 p.

Enwezor Okwui (ed.), 2012, *Intense proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, Paris, Centre national des arts plastiques, 695 p.

Enwezor Okwui (ed.), 2002, *Documenta 11, Plattform 5*, Ostfildern, Hatje Cantz, 260 p.

Enwezor Okwui (ed.), 1997, *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale, 1997*, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council, 412 p.

Epstein Mitch, 2009, *American power*, Göttingen, Steidl, 144 p.

Evans-Graves Engineers (ed.), 2012, *The Fortress of New Orleans. A Photographic Tour of the Largest Civil Works Program in U.S. History*, Baton Rouge, Evans-Graves Engineers, Inc, 245 p.

Floc'h Nicolas, Foucault Éric, Makridou-Bretonneau Anastassia et Zhong-Mengual Estelle, 2015, *Trois commandes*, Dijon, Les Presses du réel.

Floc'h Nicolas (ed.), 2018, *Nicolas Floc'h. Glaz*, Amsterdam, Roma Publications, 424 p.

Floc'h Nicolas (ed.), 2015, *Nicolas Floc'h. Le Grand Troc*, Vitry-sur-Seine, Mac Val, 400 p.

Foster Hal et Hughes Gordon (eds.), 2000, *Richard Serra*, Cambridge, MIT Press (coll. « October files »), 205 p.

Fowkes Maja et Fowkes Reuben (eds.), 2015, *River Ecologies. Contemporary Art and Environmental Humanities on the Danube*, Budapest, Translocal Institute, 154 p.

Fuchs Rainer (ed.), 2017, *Natural Histories. Traces of the Political*, Vienne, Museum Moderner Kunst, 298 p.

Gadanho Pedro (ed.), 2018, *Eco-Visionaries. Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 175 p.

Garraud Colette, 1993, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion (coll. « La Création contemporaine »), 191 p.

Ghoshn Rania et El Hadi Jazairy, 2018, *Geostories. Another Architecture for the Environment*, New York, Actar, 231 p.

Gilbert Jan, 2012, *30 Years / 30 Blocks. A Retrospective Installation of Place and Public Art Works*, New Orleans, Jan Gilbert.

Goin Peter, 1996, *Humanature*, 1st ed., Austin, University of Texas Press, 187 p.

Goin Peter et Friederici Peter, 2016, *A New Form of Beauty. Glen Canyon beyond Climate Change*, Tucson, The University of Arizona Press, 160 p.

Gómez-Barris Macarena, 2017, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham, Duke University Press (coll. « Dissident acts »), 188 p.

Guénin Hélène (ed.), 2018, *Cosmogonies. Au gré des éléments*, Nice, Mamac, 175 p.

Guenin Hélène (ed.), 2016, *Sublime. Les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 223 p.

Haacke Hans, 1979, *Recent Work*, Chicago, The Renaissance Society, 51 p.

Hamm Manfred et Steinberg Rolf, 2000, *Dead Tech. A Guide to the Archaeology of Tomorrow*, Santa Monica, Hennessey & Ingalls, 130 p.

Helbig Louis, 2014, *Beautiful Destruction*, Victoria, Rocky Mountain Books, 301 p.

Hetzel Suzanne, 2016, *7 saisons en Camargue*, Arles, Analogues, 160 p.

Hiebert Ted (ed.), 2016, *Plastic Blue Marble. Catalyst : Amanda Boetzkes*, Victoria, Noxious Sector Press (coll. « Catalyst book series »), 185 p.

Kaijima Momoyo, Stalder Laurent et Iseki Yu, 2018, *Architectural Ethnography*, Tokyo, TOTO, 199 p.

Kaiser Philipp et Kwon Miwon (eds.), 2012, *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.), 263 p.

Kastner Jeffrey et Wallis Brian (eds.), 2005, *Land and environmental art*, Londres, Phaidon Press (coll. « Themes and movements »), 304 p.

Klett Mark, Manchester Ellen et Verbürg JoAnn, 1984, *Second View. The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 211 p.

Koerner Joseph Leo, 2009, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London, Reaktion Books, 327 p.

König Kasper, Peters Britta et Wagner Marianne (eds.), 2017, *Skulptur Projekte Münster 2017*, Leipzig, Spector Books, 474 p.

Krause Bernie L., Boeuf Gilles, Despret Vinciane, Fontenay Elisabeth de, Mâche François Bernard, Le Tourneau François-Michel, Dubertret Fabrice et Bruce Albert (eds.), 2016, *Le grand orchestre des animaux*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 359 p.

Latour Bruno et Weibel Peter (eds.), 2005, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MIT Press, 1072 p.

Latour Bruno et Weibel Peter (eds.), 2002, *Iconoclash*, Cambridge, MIT Press, 703 p.

Laura Gustaffson et Terika Haapoja, 2015, *History According to Cattle*, Brooklyn, punctum Books, 155 p.

Lavigne Emma, Lavigne Emma, Garcia Tristan et Centre Pompidou (eds.), 2013, *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 246 p.

Laville Bettina et Leenhardt Jacques, 1996, *Villette Amazone. Manifeste pour l'environnement au XXIe siècle*, 1. éd., Arles, Actes sud (coll. « Babel »), 315 p.

Lim Charles Yi Yong, 2015, *Sea State*, Singapour, National Arts Council, 142 p.

Linke Armin, 2015, *Inside / Outside*, Rome, Roma Publications, 80 p.

Lyotard Jean-François (ed.), 1985, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 141 p.

Macel Christine et Guillaume Valérie (eds.), 2007, *Airs de Paris*, Paris, Centre Pompidou, 351 p.

Madeline Laurence et Bouiller Jean-Roch (eds.), 2015, *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*, Paris, Flammarion, 255 p.

Manacorda Francesco (ed.), 2009, *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Köln, König books, 254 p.

Martin Jean Hubert et Centre Georges Pompidou (eds.), 1989, *Magiciens de la terre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 271 p.

May Susan (ed.), 2003, *Olafur Eliasson. The Weather Project*, London, Tate Publ (coll. « The Unilever series »), 155 p.

Misrach Richard, 2010, *Destroy this Memory*, New York, Aperture.

Misrach Richard et Orff Kate, 2014, *Petrochemical America*, [1ère éd. 2012]., New York, Aperture, 239 p.

Murria Alicia et Perreau David, 2006, *Lara Almarcegui*, Arles, Actes sud (coll. « Altadis »), 63 p.

Ollier Christine, 2013, *Paysage cosa mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 341 p.

Orgeman Keely, 2008, *Atomic Afterimage. Cold War Imagery in Contemporary Art*, Boston, Boston University Art Gallery, 64 p.

Orta Lucy et Orta Jorge (eds.), 2014, *Food, water, life*, Arles, Actes sud, 125 p.

Orta Lucy et Orta Jorge (eds.), 2013, *Potential Architecture*, Bologne, Damiani, 149 p.

Péan Martine (ed.), 2005, *Stalker*, Lyon, Fage, 85 p.

Pedretti Carlo (ed.), 1997, *Léonard de Vinci, le codex Leicester, l'art de la science. Musée du Luxembourg*, Grézillé, Digitug, 173 p.

Pfahl John, Jussim Estelle et Bannon Anthony, 1988, *Arcadia Revisited. Niagara River & Falls from Lake Erie to Lake Ontario*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 143 p.

Pool Peter E. (ed.), 1999, *The Altered Landscape*, Reno, Nevada Museum of Art, 143 p.

Pourcel Franck et Fabiani Jean-Louis, 2006, *La petite mer des oubliés. Étang de Berre, paradoxe méditerranéen*, Manosque, Le Bec en l'air, 150 p.

Ptak Anna (ed.), 2018, *Amplifying Nature. The Planetary Imagination of Architecture in the Anthropocene*, Varsovie, Zachęta/National Gallery of Art, 181 p.

Ramade Bénédicte (ed.), 2016, *The Edge of the Earth. Climate Change in Photography and Video*, Londres, Black dog publishing, 189 p.

Reihana Lisa, Devenport Rhana et Carruthers Alastair (eds.), 2017, *Lisa Reihana: Emissaries*, Auckland, Auckland Art Gallery, 144 p.

Ribas Xavier, 2014, *Nitrate*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 170 p.

Rocher Yann (ed.), 2017, *Globes. Architecture et sciences explorent le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 386 p.

Rosenthal Stephanie (ed.), 2016, *20TH Biennale of Sydney 18 march-05 june 2016*, Sydney, Comon Editions, 351 p.

Rousseau-Navarre Didier, 2016, *Les graines de l'art. La sculpture mésologique*, Paris, Lelivredart, 132 p.

Sekula Allan (ed.), 2002, *Fish Story. Allan Sekula*, [1ère éd. 1995]., Düsseldorf, Richter, 204 p.

Sharp Willoughby (ed.), 1969, *Earth Art*, Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, 90 p.

Shiras George, Bailly Jean-Christophe et Voss Sonia, 2015, *Georges Shiras. L'intérieur de la nuit*, Paris, Éditions Xavier Barral, 90 p.

Smithson Robert, 1996, *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press (coll. « The documents of twentieth-century art »), 389 p.

Smithson Robert, 1993, *Robert Smithson : une rétrospective. Le paysage entropique, 1960-1973*, Marseille, MAC : Musées de Marseille, 333 p.

Snæbjörnsdóttir Bryndís et Wilson Mark, 2006, *Nanoq. Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*, Londres, Black Dog Publishing, 191 p.

Soth Alec, 2017, *Sleeping by the Mississippi*, [1ère éd. 2004]., Londres, Mack, 118 p.

Starling Simon et Kaiser Philipp (eds.), 2005, *Simon Starling. Cuttings*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 104 p.

Stofleth Bertrand, 2015, *Rhodanie*, Arles, Actes sud, 158 p.

Tiberghien Gilles (ed.), 2016, *Peter Hutchinson*, Lyon, Fage, 156 p.

Tiberghien Gilles A., 2012, *Land Art*, [1ère éd. 1993]., Paris, Dominique Carré, 351 p.

Tiberghien Gilles A., 2001, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 228 p.

Tixador Laurent, 2013, *Quelques bons moments de bricolage*, Paris, Manuella.

Tondeur Anaïs et Chomaz Jean-Marc, 2014, *Lost in Fathoms. An Art and Science Exploration of the Anthropocene*, Londres, GV Art Gallery, 94 p.

Tondeur Anaïs et Marder Michael, 2016, *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*, World, Open Humanities Press, 73 p.

Varadinis Mirjam, Øvstebø Solveig, Anderson Laurie, Anderson Laurie, Kunsthaus Zürich, Bergen Kunsthall et Exhibition Rosa Barba: Time as Perspective (eds.), 2013, *Rosa Barba, Time as Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 255 p.

Voignier Marie, 2017, *La piste rouge. Colonisation, travail forcé et sorcellerie dans le Sud-Est camerounais*, Paris, B42, 157 p.

Vries Herman de, 2015, *Herman de vries. To be all ways to be*, Amsterdam, Valiz, 271 p.

Vries Herman de et Boer Cornelis de, 2000, *Herman de Vries*, Arcueil, Anthèse, 96 p.

Vries Herman de et Meier Andreas, 1995, *Herman de vries. to be. texte – textarbeiten textbilder. auswahl von schriften und bildern 1954- 1995*, Ostfildern, Cantz, 181 p.

Wagon Gwenola, 2011, *Globodrome*, Paris, Gwenola Wagon, 145 p.

Weizman Eyal, Schuppli Susan, Sheikh Shela, Sebregondi Francesco, Keenan Thomas et Franke Anselm (eds.), 2014, *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin, Sternberg Press, 763 p.

Index des artistes et commissaires d'art cités

Nom de l'artiste	Pages
Mathieu **Abonnenc** (1977-…)	447
Marina **Abramović** (1946-…)	281
Ansel **Adams** (1902-1984)	129, 135, 139, 200, 323
Robert **Adams** (1937-…)	95, 129, 130, 135, 137
Nabil **Ahmed** (1978-…)	458
Frédérique **Aït-Touati** (1977-…)	454
Doug **Aitken** (1968-…)	413
Chantal **Akerman** (1950-2015)	411,413
Jennifer **Allora** (1974-…)	452, 468-469
Lara **Almarcegui** (1972-…)	144, 326-328
Maria Thereza **Alves** (1961-…)	484
Francis **Alÿs** (1959-…)	414
El **Anatsui** (1944-…)	266, 267
Alexandra **Arènes** (19??-…)	228, 230-231
— **Arman** (1928-2005)	266
Keith **Arnatt** (1930-2008)	330
Jean **Arp** (1886-1966)	266
Lise **Autogena** (1964-…)	458
Charles **Avery** (1973-…)	243-244, 251
Maja **Bajevic** (1967-…)	338, 339
Amy **Balkin** (1967-…)	297, 328-329, 412
Brandon **Ballengée** (1974-…)	219, 462
James **Balog** (1952-…)	421
Sammy **Baloji** (1978-…)	446-447
Lewis **Baltz** (1945-2014)	129, 136
Davide **Balula** (1978-…)	356
Rosa **Barba** (1972-…)	144, 189, 202-205, 316
Giovanni Francesco Barbieri, dit **Le Guerchin** (1591-1666)	36
Gabriele **Basilico** (1944-2013)	382
Ute Meta **Bauer** (1958-…)	105
Kelly **Baum** (19??-…)	414
Lothar **Baumgarten** (1944-…)	95
Bernd **Becher** (1931-2007)	97, 129, 139
Hilla **Becher** (1934-2015)	97, 129, 139
Pierre **Bélanger** (19??-…)	453-455
Jacopo **Bellini** (1396-1470)	14, 18, 20, 22
Giovanni **Bellini** (1425/1433-1516)	16, 18
Bernard **Belluc** (1949-…)	266
Hicham **Berrada** (1986-…)	296
Mabe **Bethônico** (1966-…)	458
Joseph **Beuys** (1921-1986)	66, 333, 467
Ursula **Biemann** (1955-…)	103, 282, 283, 316, 317, 415, 455-457
Albert **Bierstadt** (1830-1902)	134
Daniel **Birnbaum** (1963-…)	286
William **Blake** (1757-1827)	239
Nathalie **Blanc** (1964-…)	334-335
Mel **Bochner** (1940-…)	153

Nom de l'artiste	Pages
Nicolas **Bourriaud** (1965-…)	146, 333-334
Céleste **Boursier-Mougenot** (1961-…)	220
David **Bowen** (1975-…)	213, 219
Deborah **Bright** (1950-…)	130-131
Marcel **Broodthaers** (1924-1976)	104, 484
Richard **Buckminster** (1895-1983)	74, 121
Dmitry **Bulnygin** (1965-…)	463, 464
Daniel **Buren** (1938-…)	483
Jack **Burnham** (1931-…)	71, 79-85, 86, 88, 89, 90, 138
Edward **Burtynsky** (1955-…)	269, 283, 316, 323-325, 409
John **Cage** (1912-1992)	79
Sophie **Calle** (1953-…)	428
Guillermo **Calzadilla** (1971-…)	452, 468-469
Serena **Carone** (1958-…)	427
Vittore **Carpaccio** (1460-1526)	22, 23, 27, 28
Annibal **Carrache** (1560-1609)	36
Andrea **Carretto** (1970-…)	356, 392-393
Lucien **Castaing-Taylor** (1966-…)	201, 284-285
Carolina **Caycedo** (1978-…)	458-459
— **César** (1921-1998)	266
Mel **Chin** (1951-…)	66
Giovanni **Cipriani** (1727-1785)	161
Julien **Clauss** (1974-…)	337
Clément **Cogitore** (1983-…)	185-187
Thomas **Cole** (1801-1848)	241
Bruce **Conner** (1933-2008)	166
John **Constable** (1776-1837)	238, 296, 381
Matthew **Coolidge** (19??-…)	410-411
Laura **Copelin** (19??-…)	218
Gustave **Courbet** (1819-1877)	265
Teddy **Cruz** (1962-…)	359
Edward Sheriff **Curtis** (1868-1952)	342
Giorgio **da Castelfranco**, dit **Giorgione** (1478-1510)	12-40
Beatriz **da Costa** (1974-2012)	220-221
Catherine **David** (1954-…)	105
John **Davies** (1949-…)	380-381
Walter Joseph **De Maria** (1935-2013)	66, 82, 199, 330, 422
Cristina **de Middel** (1975-…)	246
herman **de vries** (1931-…)	66, 189, 330-333, 519
Jacopo **de' Barbari** (1445-1516)	27
Joe **Deal** (1947-2010)	129, 136
Tacita **Dean** (1965-…)	94, 144, 196
Stéphane **Dégoutin** (1973-…)	242, 411-412
François **Deladerrière** (1972-…)	385-386
Gilles **Delmas** (1966-…)	281
Ágnes **Dénes** (1938-…)	66, 82, 330
Susan **Derges** (1955-…)	355

Nom de l'artiste	Pages
Philippe **Descola** (1949-…)	235, 489
Elisabetta **di Maggio** (1964-…)	434, 487
Hervé **Di Rosa** (1959-…)	266
Jan **Dibbets** (1941-…)	82
Diedrich **Diederichsen** (1957-…)	167
Mark **Dion** (1961-…)	94, 104, 144, 189, 333, 355, 471, 483-484, 486
Juan **Downey** (1940-1993)	193
Matthieu **Duperrex** (1974-…)	49, 52, 53, 303, 310, 405, 493
Jimmie **Durham** (1940-…)	95
Virginia **Dwan** (1931-…)	82, 148, 156, 160
William **Eggleston** (1939-…)	387, 492
Olafur **Eliasson** (1967-…)	87-88, 102,106, 199
Okwui **Enwezor** (1963-…)	90, 105, 220, 444
Mitch **Epstein** (1952-…)	316
Walker **Evans** (1903-1975)	127, 128, 391
Urs **Fischer** (1973-…)	330
Anne **Fisher** (1988-…)	284
Nicolas **Floc'h** (1970-…)	337, 443, 477, 478-480
Anselm **Franke** (1978-…)	167, 490-491, 504
Andrea **Fraser** (1965-…)	104
Gloria **Friedmann** (1950-…)	471
Caspar David **Friedrich** (1774-1840)	168, 194, 230, 231, 232, 238, 250, 251, 295, 296, 392
Hamish **Fulton** (1946-…)	66
Bodil **Furu** (1976-…)	458
Cyprien **Gaillard** (1980-…)	144
John **Gast** (1842-1896)	130, 132
John **Gerrard** (1947-…)	298
Andrea **Geyer** (1971-…)	410
Liam **Gillick** (1964-…)	144
Alexandra Daisy **Ginsberg** (1982-…)	334
Frank **Gohlke** (1942-…)	129, 131, 136
Peter **Goin** (1951-…)	383-384
Andy **Goldsworthy** (1957-…)	66
Dominique **Gonzalez-Foerster** (1965-…)	443
Sylvain **Gouraud** (1979-…)	330, 473
Dan **Graham** (1942-…)	95, 97,104
Renée **Green** (1959-…)	95
Leon **Groisser** (1927-2014)	81
Hélène **Guenin** (1978-…)	194, 283, 444
Cai **Guo-Qiang** (1957-…)	102, 165, 460-461
Laura **Gustafsson** (1983-…)	470-472
Hans **Haacke** (1936-…)	71, 80, 81, 82, 84, 85-90, 93, 104, 138, 295
Terike **Haapoja** (1974-…)	238, 470-472
Joana **Hadjithomas** (1969-…)	245-247, 338-341
Ilana **Halperin** (1973-…)	248-249
Anna **Halprin** (1920-…)	192, 459
Helen **Harrison** (1927-2018)	66, 79, 330
Newton **Harrison** (1932-…)	66, 79, 330

Nom de l'artiste	Pages
Isabelle **Hayeur** (1969-…)	416
Frank Jay **Haynes** (1853-1921)	132
Edgar **Heap of Birds** (1954-…)	95
Michael **Heizer** (1944-…)	66, 71, 82, 154, 165
Louis **Helbig** (1964-…)	408-409
Ivan **Henriques** (1978-…)	405
Cornelia **Hesse-Honegger** (1944-…)	48
Martijn **Hesseling** (1971-…)	101
Suzanne **Hetzel** (1961-…)	384-385
Kathy **Hinde** (1975-…)	216
Lisa **Hirmer** (19??-…)	337
Thomas **Hirschhorn** (1957-…)	94, 266, 270
William Henry **Holmes** (1846-1933)	134
Nancy **Holt** (1938-2014)	66, 79, 148, 156, 160, 219, 329
Katie **Holten** (1975-…)	337
Peter **Hutchinson** (1930-…)	145, 330, 479
Pierre **Huyghe** (1962-…)	189, 242-243, 250-254, 443, 465-469
Raymond **Isidore** (1900-1964)	266
Steven **Izenour** (1940-2001)	137
William Henry **Jackson** (1843-1942)	381
Damien **Jalet** (1976-…)	281
William **Jenkins** (19??-…)	130, 131
Neil **Jenney** (1945-…)	82
Magdalena **Jetelová** (1946-…)	421-422
Patricia **Johanson** (1940-…)	66
Khalil **Joreige** (1969-…)	245-247, 338-341
Asger **Jorn** (1914-1973)	101
Pauline **Julier** (1981-…)	201-202, 205
Momoyo **Kaijima** (1965-…)	279
Anish **Kapoor** (1954-…)	198, 199, 200-201
Allan **Kaprow** (1927-2006)	102, 114, 136, 333
Theunis **Karelse** (1974-…)	406
Ed **Kashi** (1957-…)	311, 458
Tadashi **Kawamata** (1953-…)	76
Mary **Kelly** (1941-…)	95
György **Kepes** (1906-2001)	79-80, 102
Clarence **King** (1842-1901)	132
Olga **Kisseleva** (1965-…)	219
Paul **Klee** (1879-1940)	385
Yves **Klein** (1928-1962)	296, 444
Mark **Klett** (1952-…)	381
Billy **Klüver** (1927-2004)	79
Silvia **Kolbowski** (1953-…)	95
Wajirô **Kon** (1888-1973)	278-279
Rem **Koolhaas** (1944-…)	227, 395, 443
Joseph **Kosuth** (1945-…)	99, 104, 333
Bernie **Krause** (1938-…)	460-461
Agnieszka **Kurant** (1978-…)	333

Nom de l'artiste	Pages
Winona **LaDuke** (1959-…)	319, 439
Dorothea **Lange** (1895-1965)	127
Bruno **Latour** (1947-…)	46, 89, 104, 105, 194, 227, 473-475, 486
Les **Levine** (1935-…)	82-83
Sol **LeWitt** (1928-2007)	46-248, 249
Maya **Lin** (1959-…)	439
Armin **Linke** (1966-…)	201, 231-237, 392, 484
Bohdan **Litnianski** (1913-2005)	266
Richard **Long** (1945-…)	66, 82, 149, 150
Claude **Lorrain** (1600-1682)	70, 202
Adam **Lowe** (1959-…)	222, 224-225, 340, 355, 356
Eero **Lundén** (1982-…)	299
Jean-François **Lyotard** (1924-1998)	286
Christine **Macel** (1969-…)	286
Ibrahim **Mahama** (1987-…)	268
Frédéric **Malenfer** (1965-…)	380
Frank Joseph **Malina** (1912-1981)	80
Dorte **Mandrup** (1961-…)	418, 419-421
Édouard **Manet** (1832-1883)	265, 514
Andrea **Mantegna** (1431-1506)	18, 20
Jean-Hubert **Martin** (1944-…)	105
Gordon **Matta-Clark** (1943-1978)	82, 327
David **Medalla** (1942-…)	82
Vincent **Meessen** (1971-…)	446
Ana **Mendieta** (1948-1985)	330
Ariane **Michel** (1973-…)	464-465
Richard **Misrach** (1949-…)	316, 386-392, 409
László **Moholy-Nagy** (1895-1946)	79
Thomas **Moran** (1837-1926)	134
Robert **Morris** (1931-…)	82, 83, 156, 295
Samuel **Morse** (1791-1872)	146
Timothy **Morton** (1968-…)	218
Christian **Müller** (1957-…)	94, 444
Natasha **Myers** (1974-…)	219
Fujiko **Nakaya** (1933-…)	295, 296
Nicholas **Negroponte** (1943-…)	81
Constant **Nieuwenhuys** (1920-2005)	268
— **Nils-Udo** (1937-…)	66
Nicholas **Nixon** (1947-…)	129, 136
Nils **Norman** (1966-…)	443
Timothy H. **O'Sullivan** (1840-1882)	132, 133, 134, 381
Claes **Oldenburg** (1929-…)	79
Julian **Oliver** (19??-…)	219, 484
Denis **Oppenheim** (1938-2011)	66, 71, 81, 82, 97, 154, 479
Kate **Orff** (1971-…)	75, 94, 316, 386-391
Gabriel **Orozco** (1962-…)	265
Lucy **Orta** (1966-…)	425, 463
Jorge **Orta** (1955-…)	425, 463

Nom de l'artiste	Pages
Philipp **Otto Runge** (1777-1810)	238
Nam **Paik** (1932-2006)	79
Véréna **Paravel** (1971-…)	201, 284, 285
Philippe **Parreno** (1964-…)	144, 443
Giuseppe **Penone** (1947-…)	392
Claire **Pentecost** (1956-…)	330
John **Pfahl** (1939-…)	396-398
Giuseppe **Pinot -Gallizio** (1902-1964)	101
Jackson **Pollock** (1912-1956)	333
Joshua **Portway** (1967-…)	458
Nicolas **Poussin** (1594-1665)	36, 37, 161, 162, 515, 516
Cedric **Price** (1934-2003)	267
Bénédicte **Ramade** (19??-…)	296, 416
Robert **Rauschenberg** (1925-2008)	79
Lisa **Reihana** (1964-…)	448-451, 515
Xavier **Ribas** (1960-…)	282-283, 343
François **Roche** (1961-…)	443
Martha **Rosler** (1943-…)	93, 95
Didier **Rousseau-Navarre** (1956-…)	356, 357
Edward **Ruscha** (1937-…)	135, 382
Ben **Russel** (1976-…)	166-167
Paul Louis **Ryan** (1943-2013)	79
Lionel **Sabatté** (1975-…)	271
Doris **Salcedo** (1958-…)	422
Tomás **Saraceno** (1973-…)	432, 466
Charles Roscoe **Savage** (1932-1909)	131, 132
Henrik **Saxgren** (1953-…)	419
John **Schott** (1944-…)	129
Susan **Schuppli** (1967-…)	103, 298
Kurt **Schwitters** (1887-1948)	266
Denise **Scott Brown** (1931-…)	137, 142
George **Segal** (1924-2000)	114, 136
Giovanni **Segantini** (1858-1899)	232
Allan **Sekula** (1951-2013)	93, 95
Willoughby **Sharp** (1936-2008)	82-83, 98
George **Shiras** (1859-1942)	475
Stephen **Shore** (1947-…)	129, 136, 138
Piero **Simondo** (1928-…)	101
Charles **Simonds** (1945-…)	330
Nick **Slie** (1978-…)	275-276
Rasa **Smite** (1969-…)	214, 219, 405
Tony **Smith** (1912-1980)	136-137
Robert **Smithson** (1938-1973)	66, 71, 79, 81, 82, 93, 95-98, 104, 141, 142, 144-162, 167, 195, 217, 219, 220, 239, 240-241, 252, 263, 330, 333, 362, 410, 415, 443, 467, 515, 516, 517
Raitis **Smits** (1966-…)	214, 219, 405
Bryndís **Snæbjörnsdóttir** (19??-…)	471-472
Alan **Sonfist** (1946-…)	79, 155, 327, 339

Nom de l'artiste	Pages
Raffaella **Spagna** (1967-…)	356, 392-393
Daniel **Spoerri** (1930-…)	266, 333
— **Sputniko!** (1985-…)	452, 453
Simon **Starling** (1967-…)	342-343
Sharon **Stewart** (1955-…)	410
Alfred **Stieglitz** (1864-1946)	342
Bertrand **Stofleth** (1978-…)	386, 387, 392-396, 398, 515
Sutthirat **Supaparinya** (1973-…)	458
— **Swoon** (1977-…)	268-269
Paulo **Tavares** (1980-…)	455-456
Linda **Tegg** (1979-…)	439, 441
Yesenia **Thibault-Picazo** (1987-…)	334, 335
Jean **Tinguely** (1925-1991)	79, 165-166
Rirkrit **Tiravanij**a (1961-…)	330, 443-444
Laurent **Tixador** (1965-…)	144, 244-245, 246
Anaïs **Tondeur** (1985-…)	244, 335
Sissel Marie **Tonn** (1986-…)	218-219
Thu-Van **Tran** (1979-…)	442, 444-445
William **Turner** (1775-1851)	296, 324
Etienne **Turpin** (19??-…)	297, 384-385
James **Turrell** (1943-…)	79
Günther **Uecker** (1930-…)	82
Mierle Laderman **Ukeles** (1939-…)	267
Nicolás **Uriburu** (1937-2016)	197
Woody **Vasulka** (1937-…)	79
Steina **Vasulka** (1940-…)	79
Ben **Vautier** (1935-…)	266
Tiziano Vecellio, dit **le Titien** (1488-1576)	16, 18, 34, 36
Aline **Veillat** (1967-…)	405
Robert **Venturi** (1925-2018)	137, 138, 142, 150
Monique **Verdin** (1980-…)	439
Bill **Viola** (1951-…)	79
Marie **Voignier** (1974-…)	444, 445-446, 447
Crystelle **Vũ** (19??-…)	219, 484
Gwenola **Wagon** (1975-…)	411-412
Carleton **Watkins** (1829-1916)	132, 134, 255, 269, 323
Gal **Weinstein** (1970-…)	297, 298, 412
Eyal **Weizman** (1970-…)	103
Christine **Wertheim** (1958-…)	475-476
Margaret **Wertheim** (1958-…)	475-476
Henry **Wessel** (1942-…)	129
Edward **Weston** (1886-1958)	135, 139
Fred **Wilson** (1954-…)	95
Mark **Wilson** (19??-…)	471-472
Jaume **Xifra** (1934-2014)	167
Pinar **Yoldas** (1979-…)	405
Raphaël **Zarka** (1977-…)	144
Heinrich **Zille** (1858-1929)	269

Répertoire chronologique des œuvres et expositions citées

Titre et descriptif de l'œuvre, pages et illustrations éventuelles

1495

La chasse sur la lagune, Vittore Carpaccio, huile sur toile 75,6 × 63,8 cm
27, 28
fig. 12

1500

Vue perspective de Venise, Jacopo de' Barbari, estampe 139 × 282 cm
27
fig. 10, fig. 11

1508

La Tempête, Giorgione, huile sur toile 82 x 73 cm
12-40, 295, 515, 517
fig. 1, fig. 2, fig. 3, fig. 5, fig. 8, fig. 15

1510

Portrait d'un jeune chevalier, Vittore Carpaccio, huile sur toile 218 × 152 cm
22, 23
fig. 6

Vénus endormie, Giorgione, huile sur toile 108,5 × 175 cm
17, 19, 34
fig. 4

1514

Amour sacré et Amour profane, Le Titien, huile sur toile 118 × 279 cm
18

Le Festin des dieux, Giovanni Bellini, huile sur toile 170 x 188 cm
16

1603

La Fuite en Égypte, Annibal Carrache, huile sur toile 122 × 230 cm
36

1620

Et in Arcadia Ego, Le Guerchin, huile sur toile 81 × 91 cm
36

1630

Paysage de rivière avec des bergers, Claude Lorrain, huile sur toile 65 x 94,5 cm
202
fig.70

1640

Et in Arcadia Ego, Nicolas Poussin, huile sur toile, 85 x 121 cm
36-37, 161, 162, 516
fig.14

1788

Ancora in Arcadia morte, Giovanni Battista Cipriani, gravure (la date proposée est celle de l'impression des gravures de Cipriani par Thomas Kirk)
160-161

1808

Moine au bord de la mer, Caspar David Friedrich, huile sur toile 110 × 171,5 cm
295

1818

Voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich, huile sur toile 94,4 × 74,8 cm
168, 194, 231-232, 392

1824

La mer de glace, Caspar David Friedrich, huile sur toile 96,7 × 126,9 cm
250, 251
fig.101

1826

Sunrise in the Catskills, Thomas Cole, huile sur toile 64,8 x 90,1 cm
241
fig.93

1836

Paysage allégorique de New york, Samuel Finley Breese Morse, huile sur toile
146

1871

Malakoff Diggings, Carleton Watkins, photographie noir & blanc
255, 269
fig.104

1872

Manifest Destiny (ou American Progress), John Gast, huile sur toile 31,6 x 40 cm
130, 133
fig.40

1880

L'asperge, Édouard Manet, huile sur toile 16,9 × 21,9 cm
265

1889

La Vie – La Nature – La Mort, Giovanni Segantini, triptyque alpin, huile sur toile
232
fig.88

1920

Trousse du naufragé, Jean Arp, assemblage de fragments de bois flottés
266

Merzbau, Kurt Schwitters, vaste structure de rebuts envahissant toutes les pièces d'une maison, ainsi transformée en "Cathédrale de la misère érotique"
266

1927

Shirabemono (« Les objets de l'enquête »), Kon Wajirô, exposition d'ethnographie architecturale à la librairie Kinokuniya de Tokyo

279

1929

Monument an der Grenze des Fruchtlandes, Paul Klee, aquarelle sur papier 45,8 x 30,7 cm

385

1931

La vérité sur les colonies, mouvement surréaliste (Aragon, Tanguy, Éluard), contre-exposition à l'Exposition coloniale internationale, Maison des syndicats, Paris

94-95

1942

The Tetons and the Snake River, Wyoming, Ansel Adams, photographie noir & blanc

129

fig.39

1958

New Babylon, Constant Nieuwenhuys, maquette d'une ville composée d'ambiances changeantes au gré du désir des habitants

268

1960

Cosmogonies, Yves Klein, pigments et résines sur carton ou papier

444

1962

Étude pour une fin du monde n°2, Jean Tinguely, sculpture-performance commanditée et filmée par la NBC le 21 mars 1962 dans le désert du Nevada

165-166

1963

Tree Happening, Allan Kaprow, Performance théâtrale, ferme de George Segal, le 19 mai 1963

114

fig.36

Twentysix Gasolines Stations, Ed Ruscha, livre d'artiste

135

1965

Some Los Angeles Apartments, Ed Ruscha, livre d'artiste

135

Earth Monument to Chicago, Alan Sonfist, installation comprenant des carottages de sols réalisés de 1965 à 1977, colection du Museum of Contemporary Art Chicago

339

1966

Homes for America, Dan Graham, série de photographies couleur (1966-1989) et textes

95

Every Building on the Sunset Strip, Ed Ruscha, livre d'artiste

135

The Domain of the Great Bear, Robert Smithson et Mel Bochner, "faux article"

promotionnel de 8 pages consacré au Hayden Planetarium publié dans la revue *Art Voices*

153-154

Steam Cloud, Robert Morris, nuage de vapeur en extérieur, Corcoran Gallery of Art, Washington

295

1967

Wide White Flow, Hans Haacke, installation, tissu blanc en soie de 9 m x 12 m et 4 ventilateurs.

86

fig.29

A Line Made by Walking, Richard Long, première sculpture éphémère de l'artiste marcheur, Bristol

149

The Monuments of Passaic, Robert Smithson, article/œuvre d'art publié dans la revue *Artforum*

144, 145, 146-150, 240

fig.45, fig.46

1968

Nonsite, Oberhausen, Germany, Robert Smithson, installation mixte avec des conteneurs de minéraux (non-sites)

97

fig.32

1968

Six Stops on a Section, Robert Smithson, installation mixte avec des conteneurs de minéraux (non-sites)

95-96

1968

Colorado Springs, Colorado, Robert Adams, photographie noir & blanc

135

Mono Lake Nonsite, Robert Smithson, installation mixte avec des conteneurs de minéraux (non-sites)

147, 151, 195

fig.47

Time Landscape, Alan Sonfist, Sanctuaire végétal constitué de plantes indigènes à Manhattan.

155, 339

Musée d'art moderne/Département des Aigles, Marcel Broodthaers, musée imaginaire aux collections réelles (1968-1972)

482

1969

Earth Art, Willoughby Sharp (commissaire général), exposition au Andrew Dickson White Museum of Art de la Cornell University (11 février-16 mars 1969)

82-83, 84, 85, 98

1969

Grass Grows, Hans Haacke, installation lors de l'exposition Earth Art à Cornell University

84, 85

fig.28

Systems Burn-off X Residual Software, Les Levine, 31000 photographies disposées au sol et sur les murs, Phyllis Kind Gallery, Chicago

82-83

fig.27

Incidents of mirror-traveling the Yucatan, Robert Smithson, 9 déplacements de miroirs sur site, au Mexique, photographies et article publié dans *Artforum*

158, 161

Dead Tree, Robert Smithson, installation comprenant un arbre déraciné et des miroirs

217, 220, 467

fig.79

Asphalt Rundown, Robert Smithson, Déversement d'asphalte dans la banlieue de Rome

239, 241

fig.92

Ground mutations, Dennis Oppenheim, exposition à New york

330

Self-Burial, Keith Arnatt, performance photographiée

330

Maintenance Art Manifesto 1969! Proposal for an Exhibition "CARE", Mierle Laderman Ukeles. Texte, manifeste de l'artiste comme professionnel des travaux de maintenance, de réparation et d'entretien

267

1970

Software - Information Technology: Its New Meaning for Art, Jack Burnham (commissaire général), exposition au Jewish Museum de Brooklyn (16 septembre-8 novembre 1970) et au Smithsonian Institute de Washington (16 décembre 1970-14 février 1971)

80, 81-83, 85, 86

Seek, Architecture Machine Group, installation lors de l'exposition Software au Jewish Museum de Brooklyn

81

Explorations, György Kepes (commissaire général), exposition d'art technologique à la Hayden Gallery du Massachusetts Institute of Technology (28 février-29 mars 1970)

80

The Spiral Jetty, Robert Smithson, film couleur (32 min) sur l'œuvre éponyme

149, 157, 158-162, 517

fig.51, fig.52

Reliquiae Terra, Jaume Xifra, micro-sculpture

167

Glue Pour, Robert Smithson, déversement de colle à Vancouver, Colombie-Britannique
239
fig.92
Colorations, Nicolás García Uriburu, colorations en teinture verte de plusieurs cours d'eau : East River à New York, Seine à Paris, Grand canal à Venise, Rio de la Plata à Buenos Aires
197
fig.66
Ocean Project, Peter Hutchinson, séries de performances sous-marines
330, 479
Partially Buried Woodshed, Robert Smithson, earthwork
330
Hog Pasture: Survival Piece #1, Newton et Hellen Harrison, installation composée d'un box empli de terre et planté
330
Birth, Charles Simonds, performance filmée
330

1971

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971, Hans Haacke, œuvre-système d'enquête immobilière dont le caractère polémique a entraîné l'annulation de l'exposition rétrospective du Guggenheim de New York
88
Visitors' Profile, Hans Haacke, questionnaires renseignés par les visiteurs (4547 participants), Milwaukee Art Center
82, 93
Swamp, Robert Smithson et Nancy Holt, film, 6 min 06
219

1972

Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, installation au Museum Haus Lange de Krefeld, Allemagne
87

1974

The New West. Landscapes along the Colorado Front Range, Robert Adams, série de photographies noir & blanc
135
Lagoon Cycle, Newton et Hellen Harrison, long travail de relevé et de documentation sur un delta (1974-1984)
66

1975

The Bowery in two inadequate descriptive systems, Martha Rosler, photographies, Whitney Museum of American Art, New York
93

1975

New Topographics: Photographs of a Man-altered landscape, William Jenkins (commissaire général), exposition photographique à la George Eastman House de Rochester, New York (octobre 1975). 168 images dues à 10 photographes : Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicolas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr.

93, 97, 128-139, 269, 394

1976

Crossroads, Bruce Conner, film 35 mm, 37 min. Compilation de 23 séquences d'explosions atomiques réalisées par l'armée américaine sur l'atoll de Bikini en 1946

166

fig.59

1977

The Vertical Earth Kilometer, Walter de Maria, installation réalisée lors de la Documenta 6 de Kassel

199

The New York Earth Room, Walter de Maria, installation composée de terre

330, 479

1978

Untitled: Silueta Series, Ana Mendieta, performances filmées

330

1979

Recent Works, Hans Haacke, exposition à la galerie The Renaissance Society, université de Chicago (4 février-10 mars 1979)

89

fig.31

The Circle of Fires, Juan Downey, installation vidéo double canal

193

fig.64

Touch Sanitation, Mierle Laderman Ukeles, performance de onze mois auprès des employés du service de la propreté de New York

266-267

Stalker, Andreï Tarkovski, film (163 min)

466

1981

Leonhardt Lagoon, Patricia Johanson, premier projet de bioremédiation et d'art paysager de l'artiste, Dallas (1981-1986)

66

Planetary Dance, Anna Halprin, chorégraphie répétée annuellement depuis cette date

192, 459

fig.63

Essere fiume, Giuseppe Penone, Sculpture, pierre naturelle et pierre taillée

392

1982

Uncommon Places, Stephen Shore, série de photographies couleur

136

7000 Oak Trees, Joseph Beuys, performance lors de la Documenta 7 de Kassel, chaque arbre planté est représenté par une colonne de pierre entreposée en face du Museum Fridericianum

66, 467

Weatfield – A confrontation, Agnes Dénes, Champ de blé de 0,8 hectare moissonné le 15 août à Manhattan

66

1983

Sketch for a Geography Lesson, Allan Sekula, Photographie, film et textes

93

Déjeuner sous l'herbe, Daniel Spoerri, banquet enterré en 1983 et fouillé par l'Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap) en 2010

266

1984

Second View. The Rephotographic Survey Project, Mark Klett, Ellen Manchester et JoAnn Verbürg, série de photographies noir & blanc

381

1985

Les immatériaux, Jean-François Lyotard (commissaire scientifique), exposition au Centre Pompidou, Paris (28 mars-15 juillet 1985)

286

1986

Canadian Notes, Allan Sekula, photographie, film et textes

381

1987

Enlarged from the catalogue : The United States of America, Silvia Kolbowski, exposition au Metropolitan Museum of Art, New York

95

1988

Native Hosts, Edgar Heap of Birds, installations dans les lieux publics, États-Unis

95

Arcadia Revisited, John Pfahl, série de photographies couleur

396-398

1989

Interim, Part III: Historia, Mary Kelly, sculptures, Mackenzie Art Gallery, Regina

95

Magiciens de la terre, Jean-Hubert Martin (commissaire général), exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle-La Villette, Paris (18 mai-14 août 1989)

105, 482

The Democratic Forest, William Eggleston, série de photographies couleur

387, 492

1991

Revival Field, Mel Chin, sanctuaire de dépollution des sols par des végétaux à St. Paul, Minnesota (en cours)

66

Nuclear Landscapes, Peter Goin, série de photographies couleur

383

1992

Import/Export Funk Office, Renée Green, exposition à la Galerie Christian Nagel, Cologne

95

Mining the Museum, Fred Wilson, installation à la Maryland Historical Society de Baltimore

95

Iceland Project, Magdalena Jetelovà, projection laser sur la dorsale médio-atlantique en Islande

421-422

Tree Mountain – A living Time Capsule, Ágnes Dénes, plantation d'une forêt sur une colline sanctuaire, Ylojarvi, Finlande

330

A Yard of Jungle, Mark Dion, installation au Museo Arte Moderna, Rio de Janeiro

355

Toxic Tour of Texas, Sharon Stewart, série de photographies noir & blanc, accompagnée de citations (1988-1992)

410

1993

America Invention, Lothar Baumgarten, installation au Guggenheim Museum, New York

95

1994

Littoral Deposits, Adam Lowe, travail graphique à partir du jeu des marées de la Tamise

355, fig.156

1995

Fish Story, Allan Sekula, Photographie, film et textes

93, 95

Tour de Rome, Stalker, marche artistique dans le Grand Rome saisi comme territoire «entropique»

240-241

Atlantic Wall, Magdalena Jetelovà, projection laser sur des bunkers du mur de l'Atlantique

422

Envoyé spécial, Gloria Friedmann, sculpture avec cerf taxidermisé

471

1996

The Century with Mushroom Clouds, Cai Guo-Qiang, performances réalisées avec des pétards sur des lieux symboliques du territoire des États Unis

165

Stalker Rundown, Stalker, performance en hommage à «Asphalt Rundown» de Robert Smithson (1969)

241

Humanature, Peter Goin, série de photographies couleur

383

1997

Documenta 10, Catherine David (commissaire générale), exposition internationale de Kassel (21 juin-28 septembre 1997)

105

Trade Routes: History and Geography, Okwui Enwezor (commissaire général), Seconde Biennale de Johannesburg (12 octobre-12 décembre 1997)

105

1998

The Land, Rirkrit Tiravanija, communauté jardinée en Thailande (projet en cours)

443-444

1999

Tate Thames Dig: Beachcombing London's Foreshore, Mark Dion, performance suivie d'installation à la Tate Britain de Londres

355

2000

Château d'eau : matériaux de construction, Lara Almarcegui, installation en extérieur à Phalsbourg

327

2001

Land Mark, Allora & Calzadilla, design politique à Vieques, île de l'archipel de Porto-Rico

451-452

2002

Iconoclash, Bruno Latour (commissaire général), exposition au ZKM, Karlsruhe (4 mai-1 septembre 2002)

474

Documenta 11, Okwui Enwezor (commissaire général), exposition internationale de Kassel (8 juin-15 septembre 2002)

105

L'Expédition scintillante: A Musical, Pierre Huyghe, exposition au Kunsthaus Bregenz, Autriche (28 septembre-24 novembre 2002)

250

2003

The Weather Project, Olafur Eliasson, installation lumineuse, Turbine Hall, Tate Modern, Londres (16 octobre 2003-21 mars 2004)

87, 199

fig.30

2003

Ruins in Reverse (Nomadic Landmass), Ilana Halperin, projet autour du volcan Eldfell, en Islande

249

Streamside Day, Pierre Huyghe, film autour de la création d'une célébration (25 min)

242

2004

Stalker, Stalker, exposition au CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux (5 février-23 mai 2004)

241-242

The Islanders, Charles Avery, description exhaustive d'une île imaginaire par le dessin, le texte, la sculpture (projet en cours)

243-244, 251

Public Smog, Amy Balkin, initiative d'art participatif visant à inscrire l'atmosphère terrestre au rang des patrimoines universels de l'UNESCO

297

Sleeping by the Mississippi, Alec Soth, série de photographies couleur

387, 391

Nanoq: Flat Out and Bluesome, Bryndís Snæbjörnsdóttir et Mark Wilson, inventaire des ours blancs naturalisés de Grande Bretagne, 34 photographies couleur. Première exposition à Spike Island, Bristol

471-472

2005

T*hen & Now. Ed Rusha Hollywood Boulevard 1973-2004*, Ed Ruscha, mise à jour du projet «Every Building on the Sunset Strip»

382

Unités de purification d'eau, Lucy + Jorge Orta, installations comprenant un canot, des récipiens et des réseaux fluides. La première est réalisée pour 51e Biennale de Venise, en 2005. Projet en cours

425

fig.180

Black Sea Files, Ursula Biemann, installation vidéo, 43 min

104, 316, 317

Making Things Public, Bruno Latour (commissaire général), exposition au ZKM, Karlsruhe (19 mars-7 août 2005)

89, 104, 474

A Journey That Wasn't, Pierre Huyghe, spectace à Central Park («Double negative», 14 octobre) et film (21 min 41)

251-254

fig.102, fig.103

One Ton II, Simon Starling, 5 photographies tirage platinium

342-343

fig.147

2006

PigeonBlog, Beatriz da Costa, pigeons hybridés pour mesurer la qualité de l'air

220-221

Manufactured Landscapes, Edward Burtynsky et Jennifer Baichwal, film documentaire (90 min) précédé d'un livre paru en 2003
269
Invisible-5, Amy Balkin, visite audio critique autoguidée le long de l'autoroute Interstate 5 entre San Francisco et Los Angeles
412-413
Mémoire, Sammy Baloji, photomontage sur les restes de l'Union minière du Haut-Katanga
446
The Crochet Coral Reef, Margaret et Christine Wertheim, massifs de coraux réalisés en crochet (en cours)
475-478
fig.204
The Frameworks of Absence, Brandon Ballengée, estampes naturalistes découpées (série en cours)
462-463
Les hommes, Ariane Michel, film (95 min)
464-465
The Tar Museum, Mark Dion, installation mixte avec animaux naturalisés enduits de bitume
484

2007

Outwardly from Earth's Centre, Rosa Barba, film 16 mm (22 min)
204-205
Airs de Paris, Christine Macel et Daniel Birnbaum (commissaires), exposition au Centre Pompidou, Paris (25 avril-16 août 2007)
286
Champs d'ozone, Collectif HeHe, installation avec rétro-projection holographique, dans le cadre de l'exposition "Airs de Paris"
286
Shibboleth, Doris Salcedo, crevasse ménagée dans le rez-de-chaussée de la Tate Modern de Londres
422
You, Urs Fischer, installation à la galerie Gavin Brown de New York
330
Spiral Lands/Chapter 1, Andrea Geyer, série de photographies noir & blanc, accompagnée de citations
410
The Green Line, Francis Alÿs, installation vidéo et autres médias
414
The Screening, Ariane Michel, installation vidéo (24 min)
465

2008

Estratos", Nicolas Bourriaud (commissaire général), Biennale d'art contemporain de Murcia (31 janvier-31 mars 2008),
146

2008

La conquête du Grand Nord, Collectif Bureau d'Études, data-visualisation de l'Arctique
230
fig.87

The New York City Waterfalls, Olafur Eliasson, installation monumentale sous le pont de Brooklyn, New York
199

Underworlds, Isabelle Hayeur, photographies aquatiques, série en cours avec un corpus de 70 images (2008-2018)
416

Curse of the Black Gold, Ed Kashi, série de photographies couleur
458

2009

The Swimming Cities of Serenissima, Swoon, flotille de bateaux composés en matériaux de récupération
268-269

Nuage vert (2), Collectif HeHe, mise en lumière au moyen d'un laser vert du nuage de fumée de l'incinérateur de Saint-Ouen, dans la banlieue parisienne
286

American power, Mitch Epstein, série de photographies couleur
316

herman de vries, ambulo ergo sum, herman de vries, exposition au CAIRN centre d'art, Digne-les-Bains (7 mai-21 juin 2009)
332

Pas de deux en vert et contre, Aline Veillat, installation comprenant plantes et capteurs
405

2010

Trypps #7 (Badlands), Ben Russel, installation vidéo, 11 min 30
166-167, 170
fig.60

Piano Migration, Kathy Hinde, sculpture sonore cinétique
216, 219
fig.78

The Empirical Effect, Rosa Barba, film 16 mm (22 min)
203-204

The House of Contamination, collectif Raumlabor Berlin, installation à Turin
267

River Paintings, Davide Balula, série de toiles comportant des empreintes sédimentaires
356

Nobody's Property: Art, Land, Space, 2000-2010, Kelly Baum (commissaire générale), exposition collective au Pinceton University Art Museum (23 octobre 2010-20 février 2011)
414

Edible Park, Nils Norman, jardin en permaculture à la Hague, Pays-Bas (projet en cours)
443
Biocide Cabinet, Mark Dion, installation, meuble et fioles
483

2011

La Fabrique des images, Philippe Descola (commissaire général), exposition au musée du quai Branly (16 février-11 juillet 2011)
489, 235
Leviathan, Anish Kapoor, sculpture gonflable dans la nef du Grand Palais, Monumenta 2011
199-201
fig.67
On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve, Andrea Carretto et Raffaella Spagna, exposition au CAP de Saint-Fons (24 mai-13 juillet 2011)
356, 392
Céromancie : sept questions au fleuve Rhône, Andrea Carretto et Raffaella Spagna, performance dans le cadre du projet « De la Vallée de la Chimie au port de Valence. Une expérience artistique à l'échelle du paysage ». Production CAP et art3
356
Tele-present wind, David Bowen, installation de 42 tiges végétales avec transmetteurs de mouvement en relation avec un capteur de vent distant
219
fig.77
Alpi, Armin Linke, film, 60 min
201, 231-235
fig.88
Zoodram 4, Pierre Huyghe, installation avec aquarium et masque en résine d'après "La muse endormie" de Brancusi (1910)
467
Untilled, Pierre Huyghe, installation lors de la Documenta 13
467-468

2012

Collapse and Recovery, Documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev (commissaire générale), 13e édition de la Documenta de Kassel (9 juin-16 septembre 2012)
467
Soil-erg, Claire Pentecost, installation, lingots de compost (Documenta 13)
330
Arbre mourant, Brandon Ballengée, installation au Domaine de Chamarande, France
219-220
The Afronauts, Cristina de Middel, série photographique inspirée par l'échec du programme spatial de la Zambie en 1964
246
fig.97

2012

Léviathan, Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor (Sensory Ethnography Lab), film (87 min)

201, 284-285

fig.119

Loup d'avril, Lionel Sabatté, sculpture composée de moutons de poussière collectés dans le métro parisien

271

fig.117

Time as perspective, Rosa Barba, film (12 min)

316

Shaping Sharing agriculture, Sylvain Gouraud, enquête plurimédia sur les réseaux du monde agricole contemporain (en cours)

330

Avignon Locators, Nancy Holt, installation permanente à l'université des sciences humaines d'Avignon

329

fig.138

Petrochemical America, Richard Misrach et Kate Orff, série photographique couleur doublée d'un atlas écologique

316, 386-391, 409

Chasing Ice, James Balog et Jeff Orlowski, film documentaire sur le photographe James Balog (80 min)

421

La Patate chaude, Nicolas Floc'h, microarchitecture construite dans les Jardins du Breil, Rennes

443

2013

The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside, Diedrich Diederichsen et Anselm Franke (commissaires). Exposition à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin (26 avril-1er juillet 2013)

167

Pierre Huyghe, Emma Lavigne (commissaire générale), exposition monographique de Pierre Huyghe au Centre Pompidou (25 septembre 2013-6 janvier 2014)

243, 467

Micromegapolis, Collectif Urbain, trop urbain. Livre numérique interactif et exposition au Centre culturel Bellegarde, Toulouse (28 septembre-10 octobre 2013), 49, 51, 206, 207, 493

fig.18, fig.74

*The Atmosphere: A Guid*e, Amy Balkin, poster regroupant une masse d'informations diverses quant aux impacts de l'homme sur le ciel

297

Deep Weather, Ursula Biemann, installation vidéo (8 mn 58)

283, 316, 317, 456

Black of Death, Collectif Chim-Pom, installation vidéo (3 min 13)

280

The Lebanese Rocket Society, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, film (92 min)
245-246, 338
fig.98
Craft in the Anthropocene, Yesenia Thibault-Picazo, design-fiction d'objets
334, 335
fig.140
Sonic Fountain II, Doug Aitken, installation : excavation emplie d'une eau laiteuse
413
fig.175
Cry You One, Collectif Mondo Bizarro, performance théâtrale réalisée dans des bayous de Louisiane
276
Standing Cloud, Fujiko Nakaya, installation de brouillard à Chaumont-sur-Loire
296
fig.126
Designing for the Sixth Extinction, Alexandra Daisy Ginsberg, design spéculatif de biodiversité synthétique
334
Peaux de crue, Didier Rousseau-Navarre, prélèvements de limon dans la vallée de la Seine
356, 357
fig.157
Hidden River, John Davies, série de photographies couleur et noir & blanc
380-381
Assisted migration, Theunis Karelse, expérimentation biologique avec des greffes de lichens
406
Essay on urban planning, Sammy Baloji, essai photographique
446-447, 448
fig.193
Les Immobiles, Marie Voignier, installation vidéo (14 min 37)
446, 447
fig.192
The Moonwalk Machine – Selena's Step, Sputniko!, installation vidéo (4 min 30)
452, 453
fig.198
When Need Moves the Earth, Sutthirat Supaparinya, installation vidéo trois canaux (20 min 34)
458
Inter-Pacific Ring Tribunal (INTERPRT), Nabil Ahmed, projet de recherche en design sur la cartographie des écocides (en cours)
458
The Museum of Public Concerns, Mabe Bethônico, film (en cours)
458

2013

Be Dammed, Carolina Caycedo, projet plurimédia (en cours)

458-459

2014

Forensis, Anselm Franke et Eyal Weizman (commissaires), exposition à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin (15 mars-5 mai 2014)

103

Flamme Éternelle, Thomas Hirschhorn, exposition monographique au Palais de Tokyo, Paris (23 avril-22 juin 2014)

266

Fundamentals, Rem Koolhaas (commissaire général), 14e Biennale internationale d'architecture de Venise (7 juin-23 novembre 2014)

227

The Great Acceleration, Nicolas Bourriaud (commissaire général), Biennale d'art de Taipei (13 septembre 2014-4 janvier 2015)

464

Matière grise. Matériaux/Réemploi/Architecture, Encore Heureux Architectes, exposition au Pavillon de l'Arsenal, Paris (26 septembre 2014-5 janvier 2015)

326

Anthropocène Monument, Bruno Latour (commissaire général), exposition collective, Les Abattoirs, Toulouse (3 octobre 2014-4 janvier 2015)

222, 296, 329

fig. 81, fig.126

Proposal for a Technosol Library, Amy Balkin, projet de créer une « bibliothèque des technosols » (non réalisé, exposition "Anthropocène Monument")

328-329

Terra Forming, Adam Lowe, carte 3D en plâtre, 2 x 4 m

222, 224-225

fig.81

Welcome to the Anthropocene, Rachel Carson Center (commissariat scientifique), exposition au Deutsches Museum de Munich (5 décembre 2014-30 septembre 2016)

335, 429, 476

fig.140, fig.183, fig.204

Quatermary, Tacita Dean, 5 photogravures inspirées par le volcan de Yellowstone

196

fig.65

Traces of Nitrate, Xavier Ribas, enquête sur les mines chiliennes de nitrate de sodium (projet en cours)

282-283

Celeste, Hicham Berrada, vidéo d'une fumée bleu ciel (6 min) et série de photographies

296

Oil

Edward Burtynsky, série de photographies couleur

316, 323-325, 409

Delta, François Deladerrière, série de photographies couleur
385-386
Ultima Thulé, Henrik Saxgren, série de photographies couleur (2014-2016)
419
fig.177
Symbiotic Machine, Ivan Henriques, robotique environnementale
405
Beautiful Destruction, Louis Helbig, série de photographies couleur
409
Grasslands, Linda Tegg, installation jardinée à la State Library de Victoria (Australie)
439
Secteur IXB de la prophylaxie de la maladie du sommeil, Mathieu K. Abonnenc, installation mixte lors de la 8e Biennale de Berlin
447
Forest Law, Ursula Biemann et Paulo Tavares, installation vidéo à deux canaux (41 min)
455-457
Symphony for Absent Wildlife, Lucy + Jorge Orta, performance musicale
463
Untitled (Human Mask), Pierre Huyghe, film (19 min)
465
The Great Silence, Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, installation vidéo trois canaux (17 min)
468-469

2015

In Wildness is the preservation of the World, Matthieu Duperrex, installation vidéo deux canaux (17 min)
50, 52
fig.19
Becoming Sensor, Natasha Myers, série de vidéos dansées (en cours)
219
Bio-présence, Olga Kisseleva, œuvre de bioart à Biscarosse, France
219
All the World's Futures, Okwui Enwezor (commissaire général), 56e Biennale d'art contemporain de Venise (9 mai-22 novembre 2015)
220, 248, 268, 270, 330, 331, 411, 446, 448
fig.79,fig.99,fig.113, fig.114, fig.139, fig.173, fig.193
TransHumUs, Céleste Boursier-Mougenot, installation d'arbres mobiles au Pavillon France, Venise)
220
Sea State, Charles Lim Yi Yong, exposition du pavillon de Singapour lors de la 56e Biennale d'art contemporain de Venise
246-248
fig.99, fig.100

2015

Roof off, Thomas Hirschhorn, installation lors de la 56e Biennale d'art contemporain de Venise

270

fig.114

Out of Bounds, Ibrahim Mahama, installation composée de sac de charbon, 56e Biennale d'art contemporain de Venise

268

fig.113

to be all ways to be, herman de vries, exposition au Pavillon néerlandais, 56e Biennale d'art contemporain de Venise

330-332

fig.139

Personne et les autres, Vincent Meessen, exposition au pavillon de la Belgique lors de la 56e Biennale d'art contemporain de Venise

446-447

Now, Chantal Akerman, installation vidéo multicanal, 56e Biennale d'art contemporain de Venise

411, 413

fig.173

The Appearance of That Which Cannot Be Seen, Armin Linke, exposition au ZKM, Karlsruhe (4 septembre 2015-31 janvier 2016)

233

fig.90

The Beginning and the End, El Anatsui, sculpture à partir de capsules de bouteilles

266, 267

fig.112

Rare Earthenware, Collectif Unknown Fields Division, installation mixte, enquête sur les déchets toxiques générés par la fabrication d'objets manufacturés high tech

277, 283-284

fig.118

The Land Memory Bank & Seed Exchange, Monique Verdin, installation itinérante d'une banque d'échange de graines

439

In Pursuit of Venus [infected], Lisa Reihana, installation vidéo

448-451

fig.194, fig.195, fig.196, fig.197

Make it Work, le Théâtre des négociations, Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati, simulation de la COP21 au Théâtre des Amandiers, Nanterre

454

fig.199

Aquarium, Dmitry Bulnygin, installation, vidéo mapping et son

463, 464

fig.201

Rhodanie, Bertrand Stofleth, série de photographies couleur
386-387, 392-398

2016

Mild Apocalypse. Feral Landscapes in Denmark, Aarhus University Research on the Anthropocene, exposition-recherche au Moesgård Museum, Aarhus (4 février-4 juin 2016)
271

Sublime. Les tremblements du monde, Hélène Guenin (commissaire générale), exposition au Centre Pompidou Metz (11 février-5 septembre 2016)
194, 197, 239
fig.66, fig.92

Under the Water, Tadashi Kawamata, installation à l'aide de matériaux de bois et de récupération, Centre Pompidou Metz
76
fig. 25

GLOBALE: New Sensorium. Exiting from Failures of Modernization, Yuko Hasegawa (commissaire générale), exposition au ZKM de Karlsruhe (5 mars-4 septembre 2016)
453
fig.198

Sols Fictions, Nathalie Blanc (commissaire scientifique), exposition collective au Domaine départemental de Chamarande (27 mars-29 mai 2016)
334-335

Reset Modernity!, Bruno Latour (commissaire général), exposition au ZKM, Karlsruhe (16 avril-21 août 2016)
46, 103, 105, 194, 196, 227, 230, 277, 342, 356, 474, 486
fig.34, fig.65, fig.87, fig.118, fig147, fig.156

Italian Limes, Collectif Folder, installation cartographique sur la frontière « mouvante » des Alpes
225, 227
fig.83

Museum of Oil, Collectif Territorial Agency, figuration des "territoires de terreur" du pétrole, delta du Nigeria et Texas
227, 228, 230
fig.84

Extraction, Pierre Bélanger, pavillon du Canada lors de la 15e Biennale d'architecture de Venise (28 mai-27 novembre 2016)
453-454

Le grand orchestre des animaux, Bernie Krause, exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (2 juillet 2016-8 janvier 2017)
460-461

The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video, Bénédicte Ramade (commissaire générale), exposition collective au Ryerson Image Centre, Toronto, Canada (14 septembre-4 décembre 2016)
296, 416

2016

Terres de Paris. De la matière au matériau, Paul-Emmanuel Loiret et Serge Joly (commissaires scientifiques), exposition au Pavillon de l'Arsenal, Paris (13 octobre 2016-8 janvier 2017)

335

La sardine, le romarin et la torchère, Gabriel Dutrait et Raphaèle Dumas (commissaires), exposition collective au centre d'arts Fernand Léger de Port-de-Bouc (26 novembre-16 décembre 2016)

323, 402, 404, fig.133

fig.169, fig.171

Intimate Earthquake Archive, Sissel Marie Tonn, installation interactive et œuvres dessinées (projet en cours)

218-219

Cartogenèse du territoire de Belval, Alexandra Arènes, vidéo (2 min 14)

228

fig.85

The Ferryman (Le Passeur des lieux), Gilles Delmas, film avec les chorégraphies de Damien Jalet, avec la participation de Marina Abramovic (voix off) et du compositeur Ryuichi Sakamoto (71 min)

281

Is the City a Laboratory?, Etienne Turpin, installation vidéo (80 min)

297

A New Form of Beauty. Glen Canyon beyond Climate Change, Peter Goin, série de photographies couleur

383-384

2016

7 saisons en Camargue, Suzanne Hetzel, série de photographies couleur

384-385

Kuannersuit ; Kvanefjeld, Lise Autogena et Joshua Portway, film documentaire (montage en cours)

458

Mangeurs de Cuivre, Bodil Furu, film (82 min)

458

White Tone, Cai Guo-Qiang, poudre à canon sur papier (4 x 18 m)

460

2017

Vies d'ordures, Denis Chevallier et Yann-Philippe Tastevin (commissaires), exposition consacrée à l'économie des déchets en Méditerranée (21 mars-14 août 2017)

271, 274, 292, 403, 425, 485

fig.115, fig.116, fig.117, fig.169, fig.180, fig.208

Nouvelle célébration des sédiments, Matthieu Duperrex, performance réalisée au MuCEM, Marseille (avril 2017)

50, 53, 310

fig.20, fig.131

*The Garde*n, Marie Nipper (commissaire générale), Triennale d'Aarhus (8 avril-30 juillet 2017)
444
Do We Dream Under the Same Sky, Rirkrit Tiravanija et Nikolaus Hirsch, installation hospitalière pour des débats
330, 444
Natura quasi transparente, Elisabetta di Maggio, exposition au sein de la collection de la Fondazione Querini Stampalia, Venise (9 mai-24 septembre 2017)
434, 487
fig.188, fig.210
Viva Arte Viva, Christine Macel (commissaire générale), 57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise (13 mai-26 novembre 2017)
192,193, 297, 412, 444, 447, 449
fig.63, fig.64, fig.127, fig.174, fig.190, fig.191, fig.192, fig.194, fig.195, fig.196, fig.197
Green Light, An artistic Workshop, Olafur Eliasson, workshop participatif lors de la 57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise
106
fig.35
The perfection of the Stain, Thu Van Tran, installation mixte lors de la 57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise
443, 444-445
fig.190, fig.191
Jezreel Valley in the Dark, Gal Weinstein, installation avec de la moisissure, Pavillon d'Israël, 57e Biennale internationale d'art contemporain de Venise
412
fig.174
Intuition, Axel Vervoordt (commissaire général), exposition au Palazzo Fortuny, Venise (13 mai-26 novembre 2017)
267, 488
fig.112, fig.211
Momentum 9, « *Alienation* », Ilari Laamanen, Ulrika Flink, Gunhild Moe, Jacob Lillemose et Jón B.K. Ransu (commissaires), Biennale nordique d'Art contemporain, Moss, Norvège (17 juin-11 octobre 2017)
470
The Museum of Nonhumanity, Laura Gustafsson et Terike Haapoja, exposition lors de la Biennale nordique d'art contemporain Momentum 9
470-472
"Animer le paysage" Sur la piste des vivants, Bruno Latour (commissaire scientifique), exposition au Musée de la Chasse et de la Nature, Paris (20 juin-17 septembre 2017)
473, 474, 475
fig.85, fig.202, fig.203
Faire corps avec la nature, Sylvain Gouraud, série de photographies couleur
473
fig.202

2017

Passage animal, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, installation interactive

474

fig.203

Naturalis Historia, Pauline Julier, exposition au Centre culturel suisse, Paris (9 septembre-17 décembre 2017)

201-202

fig.72, fig.73

Braguino ou la communauté impossible, Clément Cogitore, film documentaire en salle (France, 50 min) et exposition au BAL, Paris (15 septembre-23 décembre 2017)

185-187

Glaz, Nicolas Floc'h, exposition monographique au Frac Bretagne, Rennes (15 septembre-26 novembre 2017)

477-480

fig.205, fig.207

Mondes Flottants, Emma Lavigne (commissaire générale), Biennale d'art contemporain de Lyon (20 septembre 2017-7 janvier 2018)

86, 169, 326, 413, 432

fig.29, fig.59, fig.136, fig.175, fig.180, fig. 186

L'île de la Chèvre, un site à l'abandon dans la Vallée de la Chimie, Lara Almarcegui, exposition au Centre d'arts plastiques de Saint-Fons (18 septembre 2017-6 janvier 2018)

327, 328

fig.137

Natural Histories. Traces of the Political , Rainer Fuchs (commissaire), exposition au Mumok de Vienne (23 septembre 2017-14 janvier 2018)

472

Trasher, Laurent Tixador, exposition à la galerie Art & Essai de Rennes (28 septembre-10 novembre 2017)

245

fig.94, fig.95, fig.96

Beau doublé, Monsieur le marquis !, Sophie Calle & Serena Carone, exposition au Musée de la Chasse et de la Nature, Paris (10 octobre 2017-11 février 2018)

427, 428

fig.181, fig.182

Disappearing Legacies: The World as a Forest, Anna-Sophie Springer et Etienne Turpin (commissaires), exposition au Musée zoologique de Hambourg (10 novembre 2017-29 mars 2018)

484-486

Extinction Gong, Julian Oliver & Crystelle, sculpture sonore multimédia

219, 484

Tinselwood, Marie Voignier, film (82 min)

445-446

Homo Sapiens, Nikolaus Geyrhalter, film (94 min)

466

Rising from its Ashes, Anne Fischer, projet d'émaux utilisant des plantes hyperaccumulatrices, qui extraient puis stockent les métaux lourds des substrats pollués

284

Western Flag (Spindletop, Texas), John Gerrard, simulation vidéo, commande pour la célébration du Earth Day, le 22 avril 2017

298

A.A.I 1 (artificial intelligence), Agnieszka Kurant, sculptures sous-traitées par des termites : ensemble de moulages de termitières à partir de sables colorés, d'or et de paillettes

333

Sous les plantes les plages, Maja Bajevic, installation dans le cadre du Prix Marcel Duchamp 2017, Centre Pompidou

338

fig.143

Discordances, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, installation dans le cadre du Prix Marcel Duchamp 2017 (lauréats), Centre Pompidou

338-341

fig.144, fig.145, fig.146

After ALife Ahead, Pierre Huyghe, installation à l'occasion du "Skulptur Projekte" de Münster

465-466

Fluctuations of Microworlds, Rasa Smite & Raitis Smits, installation multimédia fondée sur un réseau de capteurs biologiques et sur la génération d'électricité par des bactéries

405

2018

Crash test, Nicolas Bourriaud (commissaire général), exposition collective au centre d'art contemporain de La Panacée-MoCo, Montpellier (10 février-6 mai 2018)

333

Gravité Zéro. Une exploration artistique de l'espace, Annabelle Ténèze (commissaire générale), exposition collective d'œuvres réalisées dans le cadre du programme artistique du CNES, Les Abattoirs, Toulouse (6 avril-7 octobre 2018)

246, 247

fig.97, fig.98

Hyperobjects, Timothy Morton et Laura Copelin (commissaires), exposition collective au Ballroom Marfa, Texas (13 avril-4 novembre 2018)

218-219

Les Calanques, territoire de sciences, source d'inspiration, David Moinard (commissaire), exposition collective au Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille (10 mars-8 avril 2018)

336-337

fig.141, fig.142, fig.206

2018

L'exploration d'un mirage, Collectif Safi et Matthieu Duperrex, randonnée-performance de 15 km dans les territoires de la soude le long du GR2013, de Port-de-Bouc à Istres

303, 405

fig.172

The Secret Life of Grasses, Maya Lin, installation jardinée lors de l'exposition "Indicators: Artists on Climate Change", Storm King Art Center (19 mai-11 novembre 2018)

439

Prospecting Ocean, Armin Linke, exposition au CNR-ISMAR, Venise (23 mai–30 septembre 2018)

236

fig.91

FREESPACE, Yvonne Farrell et Shelley McNamara (commissaires), 16e Biennale internationale d'architecture de Venise (26 mai-25 novembre 2018)

229, 232, 299, 359, 360, 418, 419, 420, 439, 441

fig.76, fig.86, fig.89, fig.128, fig.158, fig.159, fig.176, fig.177, fig.178, fig.179, fig.189

Biotricity, Rasa Smite & Raitis Smits, installation multimédia fondée sur la génération d'électricité par des bactéries (Swamp Pavilion, Venise)

214

fig.76

Repair, Baracco + Wright et Linda Tegg, installation au Pavillon de l'Australie, 16e Biennale internationale d'architecture de Venise

439

fig.189

Conditions, Dorte Mandrup, installation plurimédia lors de la 16e Biennale internationale d'architecture de Venise

418, 419-421

fig.176, fig.177, fig.178, fig.179

Cosmogonies, au gré des éléments, Hélène Guenin (commissaire), exposition collective au Mamac, Nice (9 juin–16 septembre 2018)

444

Eco-Visionaries. Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene, Commissaires : Pedro Gadanho, Sabine Himmelsbach, Sofia Johansson, Karin Ohlenschläger, Mariana Pestana, Yvonne Volkart. Exposition multisites fédérant des centres d'art en Espagne, au Portugal, en Suisse et en Suède

67, 298

Nature Represents Itself, Susan Schuppli, simulation vidéo d'une marée noire (6 min 26)

298

The Anthropocene Project, Edward Burtynsky, exposition photographique à la National Gallery of Canada (28 septembre 2018-6 janvier 2019)

323

Table des matières

Ouverture.
Une archéologie de l'Arcadie altérée 9
1. Lorsqu'arrive l'orage 12
2. Inquiétude dans les paluds 24
3. L'Arcadie altérée, naissance d'un motif 32

Introduction générale.
Habiter une zone métamorphique 41
1. Choses entrevues depuis le Meghalayen 43
2. L'épreuve de consistance de l'Anthropocène 50
3. De la désorientation au décentrement 60
4. L'art au devant de l'écologie 66
5. L'écologie paravent de l'art 69
6. L'entrée en scène du décor 73

Première partie.
L'artiste enquêteur, un nouveau paradigme ? 77
1.1. L'art comme enquête 79
1.1.1. Destin et déboires de l'esthétique des systèmes 79
1.1.2. Les risques de la translation 90
1.1.3. La doublure, ou l'artiste chercheur 99
1.2. La théorie de l'enquête (lecture de John Dewey) 107
1.2.1 Connaître c'est faire 107
1.2.2 Le statut de l'expérience esthétique 110
1.2.3 Le pluralisme ontologique de l'écologie de l'expérience 116
1.2.4 La matrice existentielle de l'enquête 122
1.3 L'ambition topographique 125
1.3.1 Inquiry & Survey 125
1.3.2 Idéalité et altération du référent 128
1.3.3 L'hybridité comme tout de la situation 135
1.4 Et in Utah ego – Enquêter dans les vestiges du temps 139
1.4.1 La vocation des décombres 139
1.4.2 Les ruines du futur 144
1.4.3 L'intemporel sans archétype 149
1.4.4 L'artiste comme agent géologique 152
1.4.5 L'alchimie de l'entropie 154
1.4.6 Et in Utah ego 158

Deuxième partie.
Vers un romantisme recourbé 163
2.1 L'acosmie des Modernes **165**
2.1.1 Apocalypse et désinhibition 165
2.1.2 Pauvreté en monde et robinsonnade 172
2.1.3 Négligence et remord 177
2.1.4 Habiter la diversité contaminée 183
2.2 Le désir de reterrestrialisation **187**
2.2.1 Recosmiser dedans 187
2.2.2 Trembler avec 191
2.2.3 Vaciller tout contre 199
2.3 Un empirisme instrumenté **206**
2.3.1 La nébuleuse des qualités de l'expérience 206
2.3.2 Appareillage et concrescence 212
2.3.3 Le devenir capteur 218
2.4 Un réalisme ambulatoire **221**
2. 4. 1 La patience des traductions 221
2. 4. 2 Décentrer la représentation 224
2. 4. 3 Retopographier : Armin Linke 230
2.5 Une aventure lyrique **238**
2.5.1 La fabulation ou le temps du scénario 238
2.5.2 Embarquement et création de plein vent 244
2.5.3 Un voyage qui (en définitive) n'a pas existé : Pierre Huyghe 250

Troisième partie.
Intensifications 1. Habiter le crassier 212
3.1 Hétérologie générale **265**
3.1.1 Des formes de vie exformes 265
3.1.2 Sortir de l'économie restreinte 269
3.1.3 « Nous ne voulons plus jamais être qualifiés de résilients. » 275
3.1.4 Chroniques de la diversité contaminée 280
3.2 La condition atmosphérique **286**
3.2.1 Phlogistique et métaphysique 286
3.2.2 Enveloppes et nuages 290
3.2.3 Naphtologie 298
3.2.4 Coda 302
3.3 L'invisibilisation des infrastructures du pétrole : le cas des pipelines **304**
3.3.1 Genèse et matérialité du pipeline 304
3.3.2 Une territorialité emboitée 309
3.3.3 Un régime d'intensification 313
3.3.4 La frontière et le patch 315
3.4 Les récits du sol **323**
3.4.1 La sollicitation des attachements 323
3.4.2 L'immanence à la terre 330
3.4.3 Les récits telluriques 333

Quatrième partie.
Intensifications 2. Sédimenter 353
4.1 Lire les sédiments **355**
4.1.1 Une archéologie du présent 355
4.1.2 Une écriture de l'eau 359
4.1.3 Des environnements cyborgs 364
4.1.4 Une pluralité de régimes d'action 368
4.1.5 Le devenir sédimentaire 370
4.1.6 Les fantômes du paysage en mouvement 373
4.2 Riverscape **379**
4.2.1 Penser comme une rivière 379
4.2.2 L'enquête comme limnologie 383
4.2.3 Récits du Rhône et du Mississippi 386
4.2.4 Une Arcadie lointaine 392
4.3 Paysage féral et paysage sentinelle **399**
4.3.1 L'enseignement du lichen 399
4.3.2 Lectures paysagère 407
4.3.3 Pellicules et frictions 414
4.3.4 Le devenir féral du paysage 422

Cinquième partie.
Intensifications 3. Contaminer 435
5.1 Récits décoloniaux **437**
5.1.1 Saccharum officinarum 437
5.1.2 Botanique indigène 439
5.1.3 Auscultations de la souillure 444
5.1.4 Soulèvements 451
5.2 Le versant des animés **461**
5.2.1 Deuil et Anthropocène 464
5.2.2 Exposer quelqu'un à quelque chose 464
5.2.3 Le déchiffrement des bêtes 468
5.2.4 L'œuvre sympoiétique 475
5.3 Écologiser le regard **481**
5.3.1 Le musée, nouveau territoire archéologique 481
5.3.2 Vers une nouvelle Renaissance ? 486
5.3.3 Apprentissages dans la zone de contact 490

Conclusion.
Résister à la ligne de mort 501
1. Esquisse d'un nouveau cosmogramme 503
2. Approche synthétique de l'enquête 506
3. Défense et illustration de l'Arcadie altérée 513
4. Coda : Prunus dulcis ou ce que peut un sol 519

Bibliographie générale 523
Anthropocène **524**
A - Littérature scientifique sur l'Anthropocène 524
B - Thématisation de l'Anthropocène dans les sciences humaines 526
C - Arts et Anthropocène 529
Environnement **530**
A - Sciences de l'environnement et de la terre 530
B - Histoire environnementale et histoire des représentations de la nature 531
C - Éthique environnementale 536
D - Esthétique environnementale 539
Sciences humaines et sociales **541**
A - Littérature classique et générale 541
B - Épistémologie de l'enquête 542
C - Anthropologie et philosophie 545
Art **549**
A - Histoire de l'art 549
B - Essais et critique d'art 551
C - Catalogues et monographies 559

Index des artistes et commissaires d'art cités 563

Répertoire chronologique des œuvres et expositions citées 571