Formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain : pour une coénonciation avec le vivant ?

Fiona Delahaie

▶ **To cite this version:**

Fiona Delahaie. Formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain : pour une coénonciation avec le vivant ?. Sciences de l'Homme et Société. Université de Limoges, 2022. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04581991⟩

HAL Id: tel-04581991

https://hal.science/tel-04581991v1

Submitted on 21 May 2024

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

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

Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Thèse de doctorat

Université de Limoges

ED 654 - Littératures, Sciences de l'Homme et de la Société (LSHS)
Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Sciences du Langage – Sémiotique

Présentée et soutenue par
Fiona Delahaie

Le 13 décembre 2022

Formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain : pour une coénonciation avec le vivant ?

Thèse dirigée par Madame Nicole Pignier, Professeure des Universités

JURY :

Rapporteurs
Madame Chris Younès, Professeure à l'École Spéciale d'Architecture de Paris, Professeure émérite de l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand, Laboratoire Gerphau
Monsieur Yves Dakouo, Professeur en Sciences du Langage, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso

Examinateurs
Madame Claire Damesin, Professeure d'Écophysiologie végétale, Laboratoire Écologie, Systématique et Évolution – IDEEV, Université Paris-Saclay
Monsieur Justin Ouoro, Professeur de Sémiotique, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso
Madame Nicole Pignier, Professeure d'Écosémiotique, Laboratoire EHIC, Université de Limoges

À ma famille,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L’aube point, et un nouveau jour
S’apprête à la chaleur et au silence. Le vent de l’aube
Ondule et glisse sur la mer. Je suis ici
Ou là, ou bien ailleurs. En mon commencement.

T.S. Eliot

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Nicole Pignier, ma directrice de thèse, pour sa confiance, sa bienveillance et ses précieux conseils. Cela a été une chance de pouvoir travailler sous sa direction pendant ces trois années.

Je remercie sincèrement les membres de mon jury de soutenance, Madame Chris Younès, Monsieur Yves Dakouo, Madame Claire Damesin et Monsieur Justin Ouoro pour accorder de leur temps à mon travail.

Je remercie tout particulièrement certains artistes de mon corpus : Liliana Motta, Julie Navarro, Kardo Kosta, Thierry Boutonnier, Boris Nordmann, Khvay Samnang, Nicole Dextras et Karine Bonneval, pour avoir répondu à mes questions, m'éclairant ainsi sur leurs sensibilités et leurs pratiques artistiques.

Un grand merci aussi à Marine Dupont, Aurélie Delahaye, Jens Hauser, Ardi Poels et Harry Struijker Boudier, Estelle Chaput, Florian Clédat, les membres de l'UniPCLimA ainsi que Denis Huret et Campus à Cultiver pour m'avoir accompagnée dans la réalisation de certains projets, et pour avoir nourri de nouvelles pistes de réflexion.

Merci à Madame Chloé Ouaked, ma directrice de mémoire de Master, qui a partagé avec moi son goût de la recherche sur les arts contemporains.

Je remercie également le personnel du Service Commun de la Documentation de l'Université de Limoges pour m'avoir aussi bien accueillie pendant un an. Un grand merci aussi aux Départements de Lettres et de Sciences du Langage pour leur confiance dans l'attribution des missions d'enseignement, et

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pour avoir accepté de poursuivre l'aventure cette année. Un merci tout particulier, en ce sens, à Madame Nicole Billot.

Une pensée, bien entendu, pour les doctorants du CeReS, avec qui j'ai pris plaisir à organiser des manifestations scientifiques, dispensé et partagé certains cours. Un grand merci, surtout, à notre groupe « Entr'aide ».

Merci aussi à Bruno pour nos échanges écosémiotiques, à Lina, pour nos premiers pas au sein de la Cellule de Recherches EJP.

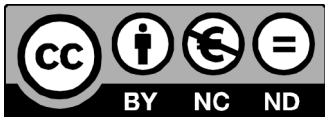
Je tiens également à remercier mes plus chères amies, dans l'ordre de nos rencontres : Lucile, Estelle, Chloé, Coralie et Claire. Dont l'amitié et la confiance qui nous lient depuis ces nombreuses années me sont des plus précieuses.

Je remercie chaleureusement ma famille. Mes grands-parents et Sandrine qui ont façonné, autour de moi, une bulle de bienveillance et de tendresse. Un grand merci à mes parents, Nathalie et Patrice, et à ma sœur, Ilona, qui depuis toujours sont à mes côtés et n'ont de cesse de croire en moi. Enfin, merci à Flavien, pour son inconditionnel soutien, son amour, et pour toutes les belles choses à venir. Cette expérience n'aurait pas eu le même goût sans vous.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Droits d’auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »
disponible en ligne : *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/*



Licence CC BY-NC-ND 3.0

Sommaire

Avant-propos : Graine par graine, ou comment tout a commencé 9

Introduction 17

Partie I. Approche écosémiotique de l'art contemporain 26
Chapitre 1. Mise en perspective des notions conceptuelles 27
A. La coénonciation, le vivant et l'art 27
B. Écosémiotique et schèmes fondateurs de la perception 52
Chapitre 2. Interroger artistiquement nos liens au vivant 68
A. Le vivant : avec ou à rebours 68
B. Notre approche écosémiotique du vivant 84
Chapitre 3. Art et Vivant : les pratiques à l'étude 100
A. Refus d'une « labellisation » du corpus 100
B. Repenser la figure de l'artiste *anthropos* 116

Partie II. De la transgression théorique au réancrage synesthésique 138
Chapitre 1. Rompre avec la pensée dichotomique et structuraliste 139
A. Une attention éco-techno-symbolique 139
B. S'affranchir du paysage comme objet de contemplation 161
Chapitre 2. Renouer avec le sensible : quelle(s) matérialité(s) ? 196
A. Retour au corps pour s'abstraire du hors-sol 196
B. « Culture numérique » : un médium sensible ? 215

Partie III. Gestes artistiques avec le vivant : quel(s) processus de création ? 234
Chapitre 1. Nouvelles temporalités et fluidité (ou non-fixité) 235
A. Accepter d'énoncer avec les temporalités du vivant 235
B. Refonder le cosmopoétique 258
Chapitre 2. Enquête, savoir-faire et partage 291
A. Quand l'art se fonde sur la science 291
B. Quand l'art contemporain flirte avec l'artisanat 314

Conclusion 331

Références bibliographiques 337

Annexes 362

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Avertissements

Ayant réalisé des entretiens avec des artistes, des acteurs de la scène culturelle et culturale[1], nous avons retranscrit certains extraits dans le corps du texte. Sauf besoin de précision sur le contexte ou le contenu de l'échange, les citations des personnes interrogées non référencées en notes de bas de page sont donc issues de notre recherche.

Les citations d'ouvrages et articles critiques ainsi que les extraits d'entretien en langue étrangère sont écrits en langue originale dans le corps de la thèse. Nous indiquons leur traduction française, effectuée par nos soins, en note de bas de page.

[1] Nous regroupons sous l'expression de « scène culturale » les gestes et pratiques qui travaillent la terre dans un partenariat avec les êtres vivants et les éléments naturels.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Avant-propos :
Graine par graine, ou comment tout a commencé

Quel chemin avons-nous parcouru en amont du choix de notre sujet de thèse ? Ainsi que le suggère l'écosémioticienne Nicole Pignier, il nous a semblé nécessaire de faire le lien entre perception, énonciation et situation car nous définissons notre recherche comme un lieu

> *en tant que situation où tous les êtres vivants évoluent non plus de façon hasardeuse et/ou déterministe mais par contingence, du latin « cum tingere » c'est-à-dire « tenir ensemble, avec » dans une interrelation imprévisible, émergente.*[2]

C'est pourquoi, en point de départ, nous souhaitons brièvement rappeler le sujet de notre Mémoire de Recherche de Master de Lettres, effectué sous la direction de Madame Chloé Ouaked (EHIC, Université de Limoges) et soutenu en 2018. Ce dernier portait sur la manipulation des frontières entre réalité et fiction au sein d'ensembles photo-fictionnels contemporains et internationaux, littéraires et plastiques (Martine Aballéa, William Boyd, Mario Bellatin, Edmund Kuppel, entre autres). Plus précisément, nous avons travaillé sur la création de processus hétérotopiques grâce au médium photographique : comment et en quoi la multiple manipulation de la réalité au sein de ces œuvres marquait non seulement la complexité de l'appréhension du réel ; mais revendiquait, peut-être, aussi finalement la volonté chez les auteurs et artistes plasticiens d'accéder à une *réalité autre*.

[2] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », in *Degrés*, n°188-189, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 1. *Le jardin d'Ibos* de Martine Aballéa (2011)
© ADAGP, Paris, 2022

Martine Aballéa est une artiste plasticienne franco-américaine. Ayant suivi des études de physique, elle s'est progressivement orientée vers le domaine de l'art conceptuel qui, selon elle, lui permet d'aborder plus facilement la complexité de la réalité. L'esthétique de l'œuvre de Martine Aballéa joue avec des atmosphères oscillant entre l'onirique et le réel. Organisé en véritable labyrinthe grâce à des jeux de lumière, le projet de l'artiste a un caractère ludique, et invite le visiteur à vivre une expérience d'« immersion fictionnelle » (Schaeffer, 1999).

En parallèle, à cette même période, nous avons suivi les cours de celle qui deviendra notre future directrice de thèse, Nicole Pignier. L'écosémiotique était ainsi au programme des « Perspectives actuelles de la recherche » proposé aux étudiants. C'est lors de ces quelques semaines que nous découvrîmes les auteurs et scientifiques, tels que le japonais Imanishi Kinji, l'américain Bernie Krause ou encore le français Augustin Berque, qui allaient drastiquement chambouler nos propres perception et philosophie. Plus précisément, dans la situation écologique telle qu'on la connait, la question « Comment envisage-t-on le mieux être individuel et collectif ? » annoncée en début de cours par Nicole Pignier, en référence à Jean-Michel Besnier, suffisait amplement à retenir notre attention. Mais cette question d'éthique fut également accompagnée de tout un développement autour de la force énonciatrice et créatrice… et cela non pas chez les humains, mais chez les plantes et les animaux. Si nous prenons l'exemple des interrelations chez les animaux, est-il possible de stipuler que ces derniers ont des capacités à créer des signes pour s'exprimer, tisser des liens intersubjectifs ? *Quid* des plantes ? Un nouveau monde semblait alors s'ouvrir à nous : que pouvait-on personnellement y répondre ? Pas

Licence CC BY-NC-ND 3.0

grand-chose. Car force était de constater que nous n'avions pas beaucoup de connaissances sur ce qui, pourtant, partageait notre quotidien.

À la notion de « connaissances » vint s'apposer ensuite celle de « concrétude des choses[3] », empruntée au géographe et philosophe Augustin Berque ; ainsi que celle de « savoir situé », découverte dans les travaux de Donna Haraway[4] au fil de nos lectures qui suivirent. Là semblaient se trouver de nouvelles clefs d'interprétation des différents procédés manipulatoires de la réalité que nous avions eu tout le loisir d'étudier dans le corpus de notre mémoire de recherche.

En effet, si nous revenons à notre domaine de prédilection, l'art contemporain : celui-ci nous laisse-t-il une chance de rester situés ? Ou l'art n'a-t-il comme valeur que celle de nous transporter *ailleurs*, que ce soit dans une perspective utopique ou dystopique ? La question de l'hétérotopie[5], centrale dans notre manuscrit de Master, venait d'atteindre ici son paroxysme : si la création artistique peut se faire en lien avec d'autres vivants (et donc d'autres forces énonciatrices et créatrices) peut-elle encore néanmoins être l'objet de manipulation réel/fiction ? Ou cette volonté d'atteindre une « réalité autre » chez l'artiste n'est-elle pas finalement qu'une façon de créer dans la négation, dans l'ignorance, dans l'indifférence des autres manières d'être au monde ? Ou, encore, est-ce que cela n'est-il pas qu'un besoin, inconscient peut-être, chez l'artiste *anthropos*, de combler le vide lié au hors-sol, à cette absence contemporaine de « concrétude des choses », justement ? Enfin, si nous considérons toutes ces manières d'être et de faire monde, sommes-nous, êtres humains, légitimes de parler du réel en tant qu'instance, et surtout, qui plus est, de vouloir le manipuler ?

---

[3] C'est-à-dire que les mots ne s'abstraient pas mais trouvent leur sens en les choses et croissent avec elles. Voir Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2016.

[4] Voir Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, 1988, pp. 575-599.

[5] Selon Bertrand Westphal, « L'hétérotopie permet à l'individu de juxtaposer plusieurs espaces en un même site, ceux-ci fussent-ils *a priori* incompatibles fonctionne selon un double principe d'ouverture et de fermeture qui rend ces espaces à la fois isolables et accessibles », in *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 107.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Afin d'être plus précise, nous proposons de partager notre raisonnement issu de l'analyse comparative de deux œuvres : la première, extraite du livre d'artiste *Voyages et Excursions du Photographe des Bistrots* (2008) d'Edmund Kuppel et la seconde qui consiste en une photographie de l'installation *Miroir d'Horizon* (2014-2018) de Michel Herreria. Nous pouvons mentionner ici que la photographie de Kuppel faisait partie de notre corpus de Mémoire, et a donc été étudiée dans la perspective d'une confusion visuelle, cognitive, entre réalité et fiction ; la seconde a été découverte lors de nos premières recherches sur l'« art contemporain et la nature[6] ». L'élément principal et commun à ces deux œuvres est le recours à l'objet-miroir. En effet, Edmund Kuppel regroupe dans son livre une collection de photographies des grandes affiches présentes sur les murs des bistrots parisiens et l'attribue au travail de son double artistique fictionnel. La technique utilisée relève elle-même à la fois des notions de dualité et de mise en abyme. Grâce à un miroir tenu à bout de bras, placé à l'avant de l'appareil photo et en décalé par rapport à l'objectif, l'artiste franco-allemand réussit à fixer deux images en une seule photographie. Le recours à l'artefact dans le domaine photographique participe ici à accentuer le doute entre la réalité et la fiction. Où l'artiste se *situe*-t-il, *concrètement* ?

[6] Nous devons reconnaître que nos premières recherches étaient conditionnées par l'art *in situ* dans un paysage dit « naturel ». Rompre avec la pensée dichotomique nature/culture a fait également l'objet de tout un processus de réapprentissage que nous présentons dans les Parties I et II de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 2. *Voyages et Excursions du Photographe des Bistrots*, *Reisen und Ausflüge vom Bistrotfotografen* d'Edmund Kuppel (2008)

© ADAGP, Paris, 2022

Figure 3. *Miroir d'Horizon* de Michel Herreria (2014-2018)

© Michel Herreria

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En ce qui concerne le *Miroir d'Horizon* de Michel Herreria, il s'agit d'une commande de la Forêt d'Art Contemporain à Audenge en Nouvelle-Aquitaine. Selon l'artiste, « travailler avec ce matériau, devenu objet, c'est prendre le regard comme matériau actif… entraîner le promeneur à jouer avec le reflet… à explorer un paysage autrement[7] ». Une fois de plus, nous saisissons l'importance du choix de la matérialité dans le projet plastique de l'artiste. Pour autant, qu'est-ce qui différencie les deux approches ? Quelles motivations animent la création *in situ* ?

Si pour la première œuvre, Edmund Kuppel figure sur la photographie, il en est pour autant néanmoins *concrètement* « détaché » de son arrière-plan. En effet, l'utilisation du miroir tient d'une opération de montage, de trucage, qui n'a peut-être pour but que de laisser apparaitre et immortaliser l'artiste (ou, ici, son double fictionnel : le *Photographe des bistrots*) sur l'œuvre finale.

Pour l'installation de Michel Herreria, le miroir est quant à lui *matériellement inséré* dans le milieu qu'est l'étang de Luxeil. S'il est aussi utilisé pour sa surface réfléchissante, il ne s'agit pas ici de renvoyer l'image de l'artiste, mais plutôt, comme nous l'avons cité plus haut, celle du paysage. Le projet de Michel Herreria implique ainsi un renouvellement du regard du spectateur sur son environnement. Selon le philosophe Laurent Lavaud, « l'image, aujourd'hui plus que jamais, nous tient sous sa loi. Elle est moins objet que sujet du regard, elle l'oriente et l'imprègne, le façonne et l'éduque[8] ».

Par conséquent, que laisse transparaitre le miroir des liens entretenus entre l'artiste et le milieu de l'installation ? Car certes, l'objet reflète l'image des arbres, mais y-a-t-il convocation de liens d'énonciation, voire de coénonciation[9] avec

[7] Miroir d'Horizon | Réseau Documents d'Artistes (reseau-dda.org)

[8] Laurent Lavaud, *L'image*, Paris, GF-Flammarion, 2011, p. 11.

[9] La coénonciation désigne « le processus global de l'échange entre partenaires ; instances énonciative et coénonciative », in Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », in *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144

L'approche écosémiotique de Nicole Pignier invite à élargir l'énonciation aux capacités des êtres vivants dans leur ensemble. Il s'agit ici d'une des notions clefs de notre recherche. Nous renvoyons à la Partie I, Chapitre 1, B. de ce travail pour une définition complète.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

lesdits arbres ? Ou n'est-ce là qu'un objet de contemplation ? Quels liens avec le vivant est-il possible de tisser au sein d'une création contemporaine, que ce soit pour l'artiste ou pour le spectateur ?

Ainsi en arrivons-nous au sujet de notre recherche. En partant de l'étude de divers processus de manipulation des frontières entre réalité et fiction par le biais du médium photographique, nous nous sommes aperçu, dans un changement de paradigme, que le réel n'était finalement pas à considérer comme une instance des plus complexes à saisir ; mais qu'il relevait davantage d'une complexité liée à l'appréciation qu'en font les multiples partenaires énonciatifs. Dans certaines recherches artistiques n'y-a-t-il pas volonté de (re)nouer un lien énonciatif avec le vivant et la Terre ? De prendre les autres vivants comme des « partenaires » avec qui l'on échange ?

Aussi, à un chamboulement que nous pouvions quasiment qualifier d'ontologique, sur les aptitudes et capacités des autres êtres vivants à faire sens (sensoriellement et significativement), s'ajouta au fur et à mesure de nouvelles perspectives d'appréhension de nos propres capacités à faire sens. Le regard est certes important, mais il est à la fois manipulable et manipulateur. Pour citer l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual, « […] cela signifie que voir le monde vivant *s'apprend*[10] ». Il est donc important de dépasser cette dimension de réel pour s'orienter vers celle du concret, et cela, en réinterrogeant la place occupée par le sensible au sein de nos sociétés contemporaines.

Enfin, cette brève rétrospective de notre cheminement intellectuel permet, nous l'espérons, d'envisager notre manuscrit non pas comme l'application d'un travail de recherche à proprement parler, mais plutôt comme le récit de l'évolution de notre pensée, en constant ajustement[11] avec les altérités rencontrées.

---

[10] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 15.

[11] Nous faisons ici référence à la notion d'« ajustement » développée par le socio-sémioticien Éric Landowski dans « Les interactions risquées », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°101-103, 2005, p. 42.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Introduction

> *C'est donc bien en tant que forme d'expérience autonome que l'art touche au partage politique du sensible. Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue. Car l'autonomie esthétique n'est pas une autonomie du « faire » artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. Et c'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie.*[12]

Comment peut se définir aujourd'hui une expérience artistique ? Y convoque-t-on spontanément du sensible ? Existe-il des formes d'art contemporain travaillant avec le vivant dans un dessein éthique à la fois individuel et collectif ? Ou, *a contrario*, l'art contemporain n'a-t-il seulement pour essence de pousser dans ses retranchements ce qui serait considéré comme « la » limite de création avec ledit vivant ?

Si l'on en croit les titres de certains ouvrages critiques majeurs relatifs à cette question, nous connaissons non seulement une crise de l'art contemporain mais aussi de la culture, un adieu à l'esthétique, ou encore une révolution du paradigme de l'art contemporain devenu énigme[13]. Depuis une soixantaine d'années, l'art joue de son caractère transgressif pour sortir des sentiers battus et ce, sur plusieurs plans. Selon Roberto Barbanti, la réflexion sur l'esthétique des années 1960, alors dominée par des auteurs tels qu'Arthur Danto, Georg Dickie, Nelson Goodman ou Howard S. Becker, a participé à construire et à légitimer un

[12] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 48.

[13] Bien entendu, nous faisons référence, dans l'ordre, aux ouvrages de : Yves Michaud (1997), Hanna Arendt (1961), Jean-Marie Schaeffer (2000), Nathalie Heinich (2014) et Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual (2018).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« Monde de l'Art[14] ». Ce dernier, pour Roberto Barbanti, « semble être animé de la seule finalité de "dé-finir" ses propres limites[15] » ; et s'auto-alimente ainsi dans un « néo-réductionnisme conceptuel[16] ». L'auteur donne l'exemple de la pratique *ready-made* de Marcel Duchamp[17] afin d'insister sur la condition *sine qua non* d'un aval donné par les différents acteurs du monde de l'art pour que l'œuvre ait une existence (et reconnaissance sur le marché) en tant que telle. Sans aucune équivoque, cela met en exergue la redondante problématique du statut de l'*objet d'art* qui se retrouve elle-même intrinsèquement liée à la (maintenant traditionnelle) question de l'art en tant que médium du « Beau ». Dans la même lignée que Roberto Barbanti, Yves Michaud conclut *La crise de l'art contemporain* en écrivant notamment, et de façon assez radicale, que « L'idée d'une Grande Esthétique pour un Grand Art est la machine fictive et terroriste destinée à nier cette réalité plurielle des comportements artistiques et esthétiques[18] ».

Mais quelles sont ces formes d'art contemporain qui tendent à rouvrir le débat esthétique dans un but de décloisonnement pluriel (spatio-temporel, matériel, thématique, médiatique, *etc.*) ? Revenons tout d'abord aux années 1960. À ce moment-là, aux États-Unis, ce qui deviendra, *a posteriori*, le Land Art, incite les artistes à expérimenter de nouveaux espaces de création, en dehors des murs du Musée, soit, en dehors du fameux *White cube* mondain et marchand, alors jugé comme la synecdoque d'une société corrompue[19]. De nouvelles formes d'art coulent à flots : Street Art, Art contextuel, éphémère, *Happenings*... Toutes ont finalement pour point commun la problématique de « dessiner cet espace sans espace, ces hors les murs et hors les lieux, qui se constituent eux-mêmes en lieu

[14] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner, *Les limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, p. 61.
[15] *Ibid*., p. 62.
[16] *Ibid.*
[17] Marcel Duchamp (1887-1968) est connu pour ses détournements d'objets du quotidien, comme son œuvre *Fontaine* (1917) : un urinoir en porcelaine renversé.
[18] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie, comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 268.
[19] Nous y reviendrons plus en détail dans le Chapitre 3 de notre première partie.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

abstrait, celui de l'art contemporain[20] ». La deuxième moitié du XX^{ème} siècle constitue, donc, un tournant dans la préhension du lieu d'art, autant pour l'artiste que pour le public ; les pratiques deviennent collectives, participatives. Que ce soit au Royaume-Uni, aux États-Unis ou encore au Canada, se développe l'idée d'un « art micropolitique[21] » qui se fédère autour de la figure de l'artiste, et faisant de celui-ci un « acteur social », un « travailleur social »[22]. Aussi, Tiziana Villani relève l'émergence de pratiques qui « ont pour finalité explicite de vouloir habiter le monde dans le respect d'équilibres plus sains et satisfaisants[23] » ; accompagnée, dans les années 1980, de la naissance de la biologie de conservation, une nouvelle discipline des sciences de l'écologie[24]. En 1982, l'artiste allemand Joseph Beuys mène le projet de planter *7000 chênes*, avec des volontaires, dans les rues et alentours de la ville de Kassel, en Allemagne, dans le cadre de la Documenta 7[25]. Paul Ardenne explique à ce propos que

> *Ce chantier de plantation va durer plusieurs années, et mobiliser une ville entière. Sa signification ne saurait être anodine quand, dans le même temps, les forêts allemandes crèvent sous les pluies acides, malheureuse conséquence de l'état écologique désastreux du pays, le premier au monde en matière d'industrie chimique.*[26]

[20] Anne Cauquelin, « Lieux et non-lieu de l'art contemporain », *Quaderni*, n°40, 1999, URL : https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1999_num_40_1_1434#

[21] « L'art micropolitique, contextuel, en situation, voi[t] l'artiste agir hic et nunc, à la petite échelle, en impulsant des esthétiques occasionnelles », in André-Louis Paré, « L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *Esse*, n°49, 2003.

[22] *Ibid.*

[23] Tiziana Villani, « Le rôle possible des actes de création, à l'âge de la domination de la mégamachine sociale », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner, *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 374.

[24] Joanne Clavel, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », in *Natures Sciences Sociétés*, vol. 20, n°4, 2012, URL : https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2012-4-page-437.htm

[25] La Documenta 7 est l'une des plus grandes manifestations d'art contemporain à l'échelle internationale.

[26] Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2019, p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'historien de l'art souligne que le projet de Joseph Beuys va marquer le franchissement d'un cap à l'égard d'une « inflexion artistique à l'écologie[27] ». Dès lors, à la dimension sociale s'ajoute celle du *vivant*. Plutôt que de chercher à créer un consensus autour d'une dénomination, un label, Paul Ardenne propose d'étudier les œuvres revendiquant une « nouvelle alliance entre l'homme et la nature[28] » selon les pratiques et actions des artistes. L'on s'intéresse alors désormais au *processus de création* dans son ensemble (il ne s'agit plus du produit unique de l'artiste). L'objet d'art, dans de telles démarches, est relégué au second plan. À ce sujet, Lauranne Germond, commissaire d'exposition et co-fondatrice de l'association COAL[29], propose trois types de pratiques, « des typologies qui souvent se croisent et se superposent : le témoignage et le partage de connaissance ; l'action politique et symbolique ; les pratiques de résilience[30] ». Cependant, Benjamin Arnault note un certain retard « à la programmation » des institutions françaises vis-à-vis des expositions collectives d'art écologique ; lesquelles se comptent sur les doigts de la main puisqu'il n'y en a que trois en France, aujourd'hui, à s'être entièrement consacrées à la question écologique[31]. L'une des principales explications de ce phénomène tient particulièrement aux caractères processuel (parfois long), immersif, « hors les murs » des pratiques ; ce qui, par conséquent, pose la problématique de la médiation et suppose une réinvention des cadres traditionnels de l'institution muséale. Pour Cyrille Bret, « Les performances

[27] *Ibid.*

[28] Tiziana Villani, « Le rôle possible des actes de création, à l'âge de la domination de la mégamachine sociale », *op. cit*., p. 374.

[29] L'association COAL, créée en 2008, « mobilise les artistes et les acteurs culturels sur les enjeux sociétaux et environnementaux en collaboration avec les institutions, les collectivités, les ONG, les scientifiques et les entreprises » avec différentes missions telles que des expositions, du soutien à la création, la remise annuelle du Prix COAL Art et Environnement… Voir le site de l'association : http://www.projetcoal.org/coal/

[30] Propos de Lauranne Germond dans « Restaurer, avec l'aide des artistes, notre lien intime au vivant. Entretien avec Lauranne Germond, Coal », *Courants verts. Créer pour l'environnement*, catalogue d'exposition (Paris, Espace Fondation EDF), Lormont/Bruxelles, Le Bord De L'eau/La Muette, 2020.

[31] À savoir : « Anthropocène Monument » (Les Abattoirs, Toulouse, 2014-2015), « Interractions n° 4 » (Les Abattoirs, Toulouse, 2016) et « Courants verts. Créer pour l'environnement » (Fondation EDF, Paris, 2020-2021). In Benjamin Arnault, « L'émergence de l'art écologique au sein des institutions françaises », *Marges*, vol. 2, n°33, 2021, URL : https://www.cairn.info/revue-marges-2021-2-page-32.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

n'ont véritablement trouvé leur place dans les collections des musées qu'avec la production de vidéos […] sous la forme d'un "récit autorisé" (Poinsot 1999 : 135) associé à quelques rares clichés photo[32] ».

En parallèle à l'art écologique, émergent de nouveaux médiums et matériaux de création artistique qui reflètent intrinsèquement l'avènement d'une société de plus en plus marquée par le « tout-technologique » et qui, en l'occurrence, nourrissent d'autres problématiques. Effectivement, à partir des années 1990, l'utilisation des biotechnologies devient plus accessible. Et, progressivement, ces dernières vont être utilisées comme médium dans les œuvres contemporaines. L'appellation « bioart » va être proposée en 1997 par l'artiste américano-brésilien Eduardo Kac, spécialisé dans les créations de « chimères[33] ». Guillaume Bagnolini et Paolo Stellino dégagent deux problématiques principales de leur étude sur le bioart. La première s'interroge sur « comment juger de la qualité artistique de quelque chose[34] ». La seconde, peut-être plus spécifique, « considère les enjeux éthiques qui découlent de l'utilisation des biotechnologies, ainsi que de la manipulation du vivant ou du corps humain à des fins artistiques[35] ». Pour Silvia Bordini, l'art biotech ou le bioart ne sont ni plus ni moins qu'« Une expérimentation de laboratoire scientifique qui touche les limites les plus extrêmes de la relation artificiel/naturel[36] ». Pour autant, est-ce aussi simple ? Sans doute que non car ces formes d'art influent également sur le processus créatif lui-même. En effet, de plus en plus d'artistes rejoignent des laboratoires, entrent en contact avec des scientifiques afin de mener de nouvelles expériences mêlant art(s) et science(s). Certains laboratoires sont par ailleurs créés dans le but de mener des projets de collaboration entre artistes et scientifiques, tels que le laboratoire SymbioticA à Perth, en Australie. Les démarches artistiques technoscientifiques,

[32] Cyrille Bret, « Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables », *Gradhiva*, n°23, 2016, URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/3170
[33] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », *op. cit*., p. 76.
[34] Guillaume Bagnolini, Paolo Stellino, « Bioart : définition(s) et enjeux éthiques. Essai introductif », *Philosophical Readings*, vol. 9, n°1, 2019, https://doi.org/10.5281/zenodo.2528413
[35] *Ibid.*
[36] Silvia Bordini, « Naturel/artificiel : interprétations du "vivant" dans l'art contemporain », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 120.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

biotechnologiques, et plus particulièrement dans le cas de l'art génétique, ou même de la biologie de synthèse[37] posent surtout des problèmes d'éthique. Les débats, à ce sujet, vont bon train. Tandis que certains artistes défendent la non-durée à long terme de leurs œuvres, d'autres y voient aussi un moyen de documentation : les œuvres, ne pouvant être conservées, resteront au stade de documents vidéo[38]. Le critique d'art Jens Hauser, quant à lui, considère que les projets de biotech contenant « l'illusion qu'une technologie nouvelle pourrait réparer les ratés de l'impact sur l'environnement des anciennes technologies humaines[39] » s'apparentent à un certain « biotechnoromantisme ». Or, pour Roberto Barbanti,

> *La conclusion à laquelle on est conduit en quelque sorte est donc que le rapport entre art et technoscience est destiné à se renverser : la créativité insouciante de l'art devenant méthode et but de l'activité technoscientifique, dans un retournement du rapport entre représentant et représenté comme entre signifiant et référent.*[40]

Nous profitons de cette fin de citation convoquant une inversion des notions linguistiques pour introduire notre approche écosémiotique. Inspirée des travaux de Nicole Pignier, elle

> *[…] questionne les liens que nous entretenons en situation avec les vivants dont Homo, avec la terre/Terre. Cela, en portant attention aux interrelations entre perception – comment nous apprécions les choses, les lieux, les êtres vivants – ; énonciation – comment ces appréciations se manifestent, s'expriment dans la parole, par la parole ; situation – comment perception et énonciation participent à orienter les gestes avec lesquels nous façonnons nos lieux de vie sur la terre/Terre, en circonstances et réciproquement, comment les lieux participent à orienter la perception que*

[37] Raphaël Larrère met en garde contre l'incidence que pourrait avoir, sur la biosphère, la réalisation de l'ambition de la biologie de synthèse, à savoir « produire des organismes monocellulaires vivants et synthétiques ». In « La biologie de synthèse », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 53.
[38] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », *op. cit*., p. 81.
[39] Jens Hauser, « Gènes, génies, gênes », in Jens Hauser (dir.), *L'Art Biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique, 2003.
[40] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », *op. cit*., p. 81.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nous en avons, l'énonciation que nous en faisons, sans toutefois les déterminer.[41]

Face à l'émergence de nouvelles formes artistiques depuis les années 1980-90, en relation, comme nous l'avons vu, avec la nature et le vivant, nous souhaitons nous interroger sur les liens à la terre/Terre qui sont convoqués, énoncés, travaillés, au sein du processus créatif contemporain. Que révèle le caractère éphémère d'une œuvre[42] dans une société qui tend à l'imperméabilité ? Comment les gestes automatisés, machinistes, participent-ils à nous couper de l'*oikos*, l'habitat qu'est la Terre en tant que biosphère[43] ? Comment, et en quoi, ces formes d'art éphémères et participatives contemporaines, questionnent-elles les schèmes écoperceptifs de l'*anthropos* ? Notre recherche met à l'épreuve les « forces de vie duales et complémentaires[44] » qui s'ancrent sémantiquement dans le corps propre, biologique, de chaque être humain. Ainsi que le résume Philippe Filliot, « Il s'agit d'envisager l'expérience sensible comme une *voie* de connaissance à part entière, qui permet de résister aux différents réductionnismes[45] ».

En outre, notre corpus d'étude est composé de plusieurs œuvres internationales contemporaines, s'inscrivant (ou non) dans différents mouvements, courants artistiques afin de laisser la place à une hétérogénéité des arts. Pour travailler au plus près de la pratique artistique et, de fait, saisir au mieux ses

[41] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit*., p. 3.

[42] Pour plus de commodité de lecture et afin d'éviter les répétitions, nous utiliserons par la suite les termes de « forme » et d'« œuvre » à tour de rôle, en gardant à l'esprit qu'il s'agit, pour les deux, du projet artistique, qu'il ait une finalité plastique, matérielle ou processuelle.

[43] Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », in Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier (dir.), *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2018, p. 57.

[44] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », in *Dard/Dard*, n°5, 2021, p. 44. Nous retrouvons, par exemple, les schèmes nature/culture, dedans/dehors, haut/bas, ou encore continu/discontinu qui fondent le rythme du vivant.

[45] Cette proposition est formulée par Philippe Filliot à la suite des travaux de Gilbert Durand (1964), Henry Michel (1987) et Edgar Morin (2011), in « Nature et art contemporain : Un sentiment océanique », in Aurélie Choné *et al*., *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, URL : https://books-openedition-org.ezproxy.unilim.fr/septentrion/19311

Licence CC BY-NC-ND 3.0

manifestations et convocations sensibles et perceptives, nous avons choisi d'étudier, pour chaque sous-partie de notre développement, *a minima* deux œuvres de deux artistes différents. De ces mises en tensions et récits des artistes que nous avons interrogés, émergent des lignes, des significations, des énonciations qui nous permettent non seulement d'ajuster notre point de vue critique, mais aussi de mettre à l'épreuve les catégories sémantiques telles que nature et culture, qui tendent à enfermer nos relations au vivant dans un système d'opposition(s). Nous complétons notre étude d'œuvres artistiques contemporaines par des expériences de terrain qui ont progressivement façonné, dans notre recherche, un pont entre pratiques artistiques, culturelles, et pratiques culturales. Les pensées paysanne, permaculturelle, au centre des travaux de Nicole Pignier, développent une nouvelle épistémologie, une nouvelle approche à l'égard de l'art contemporain et invitent à le réancrer, à l'éprouver sensiblement. Nous tissons notre approche écosémiotique avec celles d'autres disciplines telles que l'histoire de l'art, la littérature, l'anthropologie, la phénoménologie, la philosophie, la géocritique, la mésologie, la biologie, la botanique… afin d'ouvrir notre recherche à une dynamique d'interrelations et d'interprétations sensibles, certes différentes, mais qui viennent toutes, d'une façon complémentaire, questionner les liens convoqués entre les productions, les énonciations techno-symboliques de l'*anthropos* et l'*oikos*. Notre thèse ne cherche donc pas à dresser un panel représentatif, et encore moins exhaustif, des différents types de créations contemporaines, mais elle tend plutôt à faire émerger, au prisme de l'art contemporain, une diversité de processus, de pratiques, de gestes, de matériaux, de *coénonciateurs du vivant*.

Notre réflexion se fonde sur trois temps. La première partie, intitulée « Approche écosémiotique de l'art contemporain » revient sur les grandes lignes des champs biosémiotique et écosémiotique. Elle cerne et précise notre approche et notre définition du vivant, inspirées des travaux de Nicole Pignier et plus particulièrement des notions de « coénonciation du vivant » et « schèmes écoperceptifs ». Nous explorons la question suivante : En quoi l'approche écosémiotique choisie permet-elle d'aborder l'art contemporain sous un nouvel œil interdisciplinaire, dans une perception ancrée, située ? Qu'est-ce que créer à rebours

Licence CC BY-NC-ND 3.0

du vivant ? Nous interrogeons également les traits communs aux œuvres du corpus : Que révèlent les aspects éphémère et participatif d'une démarche artistique à l'égard de la perception, mais aussi, de la figure de l'artiste *anthropos* ?

Dans une seconde partie, nous précisons que la transgression théorique issue de la modernité peut découler d'un réancrage synesthétique. Il est alors question de penser le qualificatif « éco-techno-symbolique[46] » à l'aune des espaces ruraux et urbains. Peut-on encore adopter une attention éco-techno-symbolique à l'égard d'une œuvre éphémère et participative contemporaine ? Le paysage peut-il s'affranchir du statut d'objet de contemplation afin de se concrétiser à la fois significativement et sensoriellement en milieu ? En outre, nous commençons, dans cette partie, à appréhender quelles peuvent être des matérialités sensibles. Le corps, le numérique en tant que médiums créatifs convoquent-ils tous les deux les mêmes perceptions ? Peut-on tisser artistiquement des liens à distance ? À « télédistance » ?

Enfin, notre dernière partie donne à définir la notion de geste, et, plus précisément, de geste artistique avec le vivant. Pour ce faire, nous mettons à l'épreuve les temporalités des processus créatifs coénonciatifs. Ces derniers, en s'ajustant au vivant, refondent, par le mouvement, la dimension cosmopoétique de la respiration, de l'acte d'écrire, du récit littéraire, voire fragmentaire. De plus, nous tentons d'appréhender, sous un nouvel angle, le couple sémantique (et maintenant disciplinaire) « art et science » en sortant du carcan bio/technologique grâce à de nouvelles propositions scientifiques. Enfin, notre travail se conclut sur une étude croisée entre art contemporain et artisanat. Nous faisons alors l'hypothèse que l'immersion écoperceptive signe le *retour du territoire* au travers de « formes de résistances et de reliances créatrices qui font monde[47] ».

[46] Augustin Berque, *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient à l'Occident*, Paris, Éditions du Félin, 2016.
[47] Chris Younès, « Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage », *L'Observatoire*, n°48, 2016, p. 53, URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2016-2-page-52.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Partie I.
Approche écosémiotique de l'art contemporain

L'approche écosémiotique de l'art contemporain implique d'interroger nos liens au vivant et, plus précisément, de tenter de saisir les sens et perceptions convoqués lors d'énonciations artistiques. Pour ce faire, il est nécessaire de changer de paradigme(s) au sein même de l'écosémiotique et d'élargir la notion de coénonciation du vivant. En quoi les schèmes jusqu'alors perceptifs peuvent-ils devenir *écoperceptifs* et nous permettre d'étudier à la fois sensiblement et concrètement de nouvelles formes d'art, animées par les critères de l'éphémère et du participatif ?

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 1. Mise en perspective des notions conceptuelles

Afin de définir notre approche écosémiotique, nous proposons en ces pages de préciser les notions conceptuelles déjà existantes que ce soit en écosémiotique, en biosémiotique ou, encore, de façon plus générale, en sémiotique, linguistique et sciences humaines. Nous verrons de quelle(s) façon(s) ces deux dernières, particulièrement, présentent le plus souvent des limites quant à leur considération de l'énonciation du vivant, enfermant cette dernière dans un structuralisme bien trop restrictif. Renouer avec la créativité du vivant consiste à s'engager, *in fine*, dans une voie interdisciplinaire, par laquelle la recherche tend à se vivifier en retour.

A. La coénonciation, le vivant et l'art

Nous allons le voir, les disciplines telles que la biosémiotique et l'écosémiotique semblent converger *de facto* en un même croisement : celui de la tentative de « […] fournir un cadre théorique apte à fonder une compréhension processuelle des relations signifiantes unissant les organismes et leur environnement[48] ». Pour notre recherche, nous avons choisi d'étudier cette « compréhension processuelle » dont parle Timo Maran, majoritairement à travers le prisme des travaux de Nicole Pignier. Pour repenser nos liens au vivant, l'écosémioticienne propose dans un premier temps d'« élargir le champ investi par la sémiotique énonciative[49] ».

[48] Timo Maran, « La sémiotisation de la matière. Une zone critique en écocritique et biosémiotique », in *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, trad. de l'anglais par Simon Levesque, n°5, 2017.
[49] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Présentation des champs écosémiotique et biosémiotique

> *Le tournant écologique des sciences sociales, et avec elles des études sémiotiques, a bel et bien eu lieu. De nombreux articles, depuis près de trente ans maintenant, ont permis aux paradigmes biosémiotique et écosémiotique de s'installer tranquillement, bien qu'ils demeurent encore marginaux au sein des études sémiotiques francophones.*[50]

Si la question écologique introduite par le biologiste Ernst Haeckel en 1866 a découlé de diverses recherches que l'on retrouve tout particulièrement dans les domaines géographiques, politiques, économiques ou encore sociologiques… les travaux qui tendent à « sémiotiser l'écologie [et] écologiser la sémiotique[51] » sont encore aujourd'hui peu nombreux. Les quelques auteurs de référence, dont certains sont considérés comme des précurseurs à l'échelle internationale, tels que Jakob von Uexküll (1864-1944), Winfried Nöth (1944), Kalevi Kull (1952), Jesper Hoffmeyer (1942-2019), Wendy Wheeler (1949-2020), Timo Maran (1975), ont finalement chacun leurs propres objets, terrains et problématiques, rappelant ainsi que la sémiotique peut prendre « en charge des problèmes parfois fort disparates[52] ». Mais, toujours est-il, certains domaines, comme la littérature[53] et les arts, sont encore peu ou prou étudiés à la lumière de l'écosémiotique. Parmi les recherches francophones les plus récentes, nous avons relevé la publication de deux numéros de revue, *Cygne noir* (2017) et *Degrés* (2022), consacrés aux liens entre sémiotique et écologie, et retraçant les grandes lignes des deux branches. Leur rapide parcours nous permettra ici de rappeler les concepts clefs, et de prendre du

[50] Simon Levesque, « Les productions hétérogènes de la conscience : écosémiotique, rêves et drogues », *Degrés*, n°188-189, 2022, p. 29.
[51] Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », in Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier (dir.), *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, *op. cit*., p. 70.
[52] Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo, « Sémiotique et écologie : une alliance naturelle. Introduction au 5e numéro du *Cygne noir* », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n°5, 2017.
[53] En ce sens, Gabriel Vignola s'interroge sur une écocritique au prisme de l'écosémiotique dans son article « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n° 5, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

recul sur l'approche écosémiotique envisagée pour notre recherche concernant les formes éphémères et participatives d'art contemporain.

Dans l'introduction du numéro de la revue *Cygne noir* paru en 2017, Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo prennent l'exemple du comportement des cigognes blanches au Portugal. Les auteurs expliquent que ces dernières, pourtant connues pour leur migration hivernale vers le sud, se sont désormais partiellement sédentarisées. Au-delà des conséquences du changement climatique, s'ajoute l'explication de l'existence de décharges à ciel ouvert, qui apportent aux échassiers suffisamment de ressources alimentaires, ce qui, par conséquent, ne les incite plus à migrer. Pour les deux sémioticiens, « Ce cas paradigmatique montre qu'une certaine forme de liberté interprétative joue en faveur ou en défaveur de l'animal dans l'établissement de comportements interactifs avec son milieu[54] ».

Un autre facteur est à considérer dans la relation entre les cigognes et leur milieu : celui de la dépréciation de la part des sociétés humaines industrielles à l'égard de la richesse naturelle des milieux écologiques[55]. En prenant cet exemple comme point de départ, Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo déduisent que la sémiotique associée à l'écologie tend à revisiter (à développer ou à corriger) des modèles (sémiotiques, écologiques ou autres) déjà existants. Il s'agit, dans le cas d'une approche écosémiotique telle qu'elle a été définie en 1998 par Winfried Nöth, d'« étudier les écosystèmes en tant que systèmes sémiotiques de communication[56] ». De fait, cela signifie que les schémas comportementaux des vivants reposeraient sur des dynamiques de systèmes et de signes suivant une logique d'émission, de réception et d'interprétation. Il y aurait donc nécessairement *interaction* dans tout système vivant. C'est ce que soulignent Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo en citant le philosophe norvégien Arne Næss : « Parler

[54] Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo, « Sémiotique et écologie : une alliance naturelle. Introduction au 5e numéro du *Cygne noir* », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, *op. cit*.
[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.* Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo précisent que Winfried Nöth serait le premier à avoir proposé le terme « écosémiotique » dans son article « Ecosemiotics » publié dans la revue *Sign Systems Studies*, vol. 26, 1998.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'interaction entre les organismes et leur milieu est une expression maladroite parce qu'un *organisme est une interaction*. Les organismes et leur milieu ne sont pas deux choses […] Les organismes présupposent leur milieu[57] ». Et, en effet, si l'on se réfère aux travaux de l'éthologue et pionnier de la biosémiotique, Jakob von Uexküll a développé le concept d'*Umwelt* par lequel il a prouvé que ce qui existe concrètement pour un animal est son milieu et non l'environnement brut (en tant que donné, considéré par la science moderne), soit l'*Umgebung*[58]. Dans son article « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », Gabriel Vignola redonne ainsi l'exemple de la tique proposé initialement par Jakob von Uexküll, à savoir :

> *La tique qui se perche sur une branche et qui y reste inactive, parfois pour une très longue période, jusqu'à ce que l'odeur d'un animal la pousse à se laisser chuter, sa capacité à percevoir la chaleur lui permettant ensuite de déceler si elle a atteint ou non l'animal avant de le piquer.*[59]

Un tel exemple permet d'illustrer la nouveauté de la pensée de Jakob von Uexküll vis-à-vis du vivant puisqu'il s'agit d'introduire le concept de « cercle fonctionnel », expliqué par le fait que chaque être « est un sujet qui vit dans son monde propre dont il forme le centre[60] ». L'accent est néanmoins particulièrement mis sur la complexité de l'*Umwelt* humain puisque c'est par ce dernier que l'être humain se démarque des autres animaux[61]. La nature et culture ne sont donc pas à séparer. C'est ce qu'affirme notamment Wendy Wheeler lorsqu'elle écrit que « la culture est la façon dont la nature a évolué en nous[62] ». En plus de rompre avec la dichotomie nature/culture, pour Timo Maran, il est aussi question de reconnaître que le comportement de toute forme de vie (comme celui de la tique) relève d'un

---

[57] Citation d'Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie*, Paris, Éditions Dehors, 2013, p. 104 ; dans Simon Levesque et Emmanuelle Caccamo, *ibid*.
[58] Voir la postface écrite par Augustin Berque dans Imanishi Kinji, *La liberté dans l'évolution*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015, p. 175.
[59] Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit*.
[60] Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1995, p. 19.
[61] Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit*.
[62] Wendy Wheeler, « Postscript on Biosemiotics: Reading Beyond Words – and Ecocricism", *New Formation*, n°64, 2008, p. 138 ; citée dans Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

effet de causalité. En croisant l'approche de Jakob von Uexküll avec la typologie peircienne des signes (prenant en compte le signe comme une chose déterminée par son objet)[63], il explique que

> *[…] tout processus sémiotique dans tout univers sémiotique, ou Umwelt, comporte un aspect causal. La sensation de brûlure, la température qu'indique un thermomètre, les feux de circulation, parmi d'autres signes, nous forcent à produire certains types d'interprétations et, bien qu'il soit possible de surpasser les limites de ces interprétations, cela requiert un effort interprétatif supplémentaire.*[64]

Dans le même article, Timo Maran définit l'écosémiotique comme « une sous-discipline de la biosémiotique qui explore la sémiotique des relations environnementales ». De son côté, Kalevi Kull reconnait que l'*Umwelt* de Jakob von Uexküll a participé à élargir le concept de sémiosphère aux organismes non-humains ; mais, pour lui, la notion d'écosémiotique telle qu'elle a été introduite initialement par Winfried Nöth doit être repensée afin de pouvoir la distinguer davantage de la biosémiotique. Dans cette mesure, Kalevi Kull fait référence à la proposition de Jesper Hoffmeyer (1996) de décrire le domaine de la biosémiotique avec le schéma suivant[65] :

[63] Pour illustrer le signe naturel – soit l'indice selon Charles S. Peirce –, Timo Maran donne l'exemple de la fumée qui, par lien de causalité, est l'indication d'un feu pour de nombreuses espèces (humains, mammifères, oiseaux, insectes). C'est pourquoi, selon Timo Maran, lorsqu'un apiculteur enfume une ruche, la fumée va être interprétée par les abeilles comme un signe indiquant le rapprochement d'un feu de forêt, empêchant ainsi les abeilles d'avoir un comportement alarmé. In « La sémiotisation de la matière. Une zone critique en écocritique et biosémiotique », *op. cit*.

[64] *Ibid.*

[65] Schéma reproduit d'après l'article de Kalevi Kull, « Semiotic in ecology: different natures in the semiosphere », *Sign Systems Studies*, n°26, 1998, p. 350 ; lui-même inspiré de l'ouvrage de Jesper Hoffmeyer, *Signs of Meaning in the Universe*, 1996, Bloomington, Indiana University Press, p. 96.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

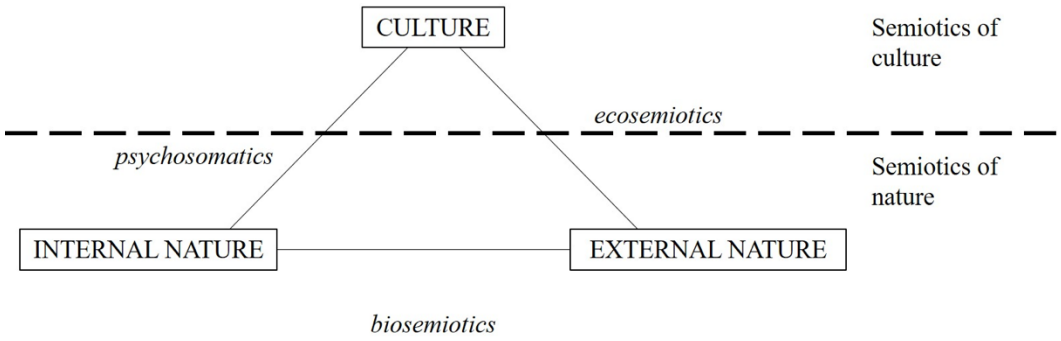


Figure 4. Triangle des relations entre culture et nature(s)

Ce schéma représente la sphère de l'écosémiotique en relation avec la biosémiotique et la psychosomatique d'après Jesper Hoffmeyer (1996) et Kalevi Kull (1998)

Selon le schéma de Jesper Hoffmeyer, deux types de nature existent (interne et externe), lesquels entretiennent avec la culture un lien qui lui est propre (psychosomatique pour l'interne et écosémiotique pour l'externe). La relation entre la nature interne et la nature externe appartiendrait, quant à elle, au champ biosémiotique. Ainsi, selon Kalevi Kull,

> *Ecosemiotics can be considered as a part of the semiotics of culture, which investigates human relationships to nature which have a semiotic (sign-mediated) basis, whereas biosemiotics can be as different from the cultural semiotic field. Both, nevertheless, are researching nature for the semiotic point of view.*[66]

Aussi, Nicole Pignier souligne dans les travaux de Kalevi Kull son originalité à « reconnaître l'altérité relative du vivant et des écosystèmes[67] ». Pour ce faire, Kalevi Kull distingue plusieurs niveaux dans la nature : *zéro nature*, *first*

[66] Nous traduisons : « L'écosémiotique peut être considérée comme une partie de la sémiotique de la culture, qui étudie les relations de l'homme à la nature ayant une base sémiotique (médiée par les signes), tandis que la biosémiotique peut être aussi différente du champ sémiotique culturel. Toutes deux, néanmoins, étudient la nature du point de vue sémiotique ». In Kalevi Kull, *ibid*., p. 351.

[67] Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », *op. cit*., p. 58. L'écosémioticienne fait référence à l'article de Kalevi Kull, « Semiotic in ecology : different natures in the semiosphere », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nature, *second nature* et *third nature* pouvant être représentés avec le schéma ci-dessous[68] :

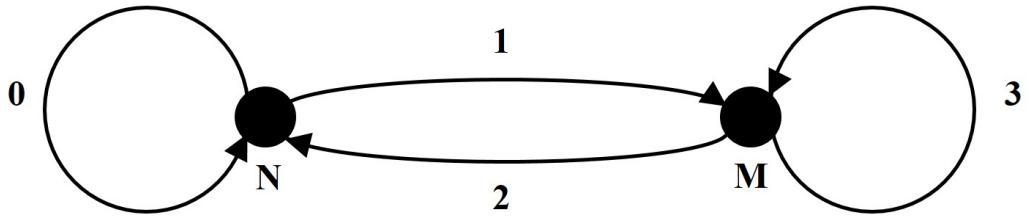


Figure 5. Schéma des quatre niveaux de « nature » d'après Kalevi Kull

Le 0 correspond à la *zero nature*, le 1 à la *first nature*, le 2 à la *second nature* et le 3 à la *third nature*. Le N renvoie à la nature, le M à l'image.

Seules les trois dernières « natures » entrent dans l'*Umwelt* de l'*anthropos*. Plus précisément[69], la *zéro nature* correspond au concept de « wilderness » à savoir une réalité à laquelle nous ne pouvons accéder directement. La *first nature*, est la nature à laquelle nous avons accès par nos filtres linguistiques et par laquelle l'on voit, l'on identifie, l'on décrit et l'on interprète aussi bien individuellement que socialement. La *second nature* est celle que l'on a matériellement interprétée. Il s'agit donc de la nature traduite, à savoir la nature transformée et produite par nos diverses représentations et applications. Et, enfin, la *third nature* se retrouve quant à elle dans les arts et les sciences – soit une nature entièrement virtuelle, fictive ou théorique. Pour Gabriel Vignola, « L'intérêt particulier du modèle de Kalevi Kull réside dans les deux autres niveaux de nature qui permettent de passer du niveau zéro au niveau trois[70] ». Effectivement, si la *first nature* est basée sur le contact direct avec la *zero nature* via l'appareil perceptif humain (stimuli), la *second nature*

[68] Schéma reproduit d'après l'article de Kalevi Kull, « Semiotic in ecology: different natures in the semiosphere », *op. cit.*, p. 357.

[69] Pour développer les différents niveaux de nature selon Kull, nous nous appuyons sur le texte original de Kalevi Kull (in « Semiotic ecology : different natures in the semiosphere », *op. cit*.) mais aussi sur les propositions d'interprétation respectives de Nicole Pignier (in « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », *op. cit*.) et de Gabriel Vignola (in « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit*.).

[70] Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

concerne l'action humaine sur la nature (Gabriel Vignola donne les exemples du zoo et du parc de conservation). La *third nature* reposerait ainsi sur « la perception et l'interprétation qui donne lieu à la nature première. De même, elle peut diriger l'action, dictant la transformation de la nature zéro en fonction de critères culturellement construits[71] ».

Dans son article, Kalevi Kull résume le processus à l'aide d'une approche combinatoire que nous proposons de citer à notre tour :

0 – zero nature is – nature from nature
1 – first nature is – image from nature
2 – second nature is – nature from image
3 – third nature is – image from image[72]

Ces différentes strates de la nature établies dans notre *Umwelt* selon nos filtres linguistiques, nos interprétations, nos applications, donnent des indices quant aux aptitudes sémiotiques de l'*anthropos* et de sa relation avec la nature. Cependant, l'écosémiotique de Kalevi Kull, « oublie à ce titre toutes les autres relations synesthésiques et non linguistiques avec notre milieu. En outre, cette approche ne nous dit rien des aptitudes sémiotisantes des autres êtres vivants[73] ». Or, ce sont les facultés énonciatives, appréciatives *du vivant dans toutes ses manières d'être au monde* que tend à développer l'approche de Nicole Pignier, et que nous cherchons également, à travers le prisme de l'art contemporain, à interroger.

[71] *Ibid.*
[72] Kalevi Kull, « Semiotic ecology: different natures in the semiosphere », *op. cit*., p. 357.
[73] *Ibid*., p. 59.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Quelle écosémiotique pour une coénonciation du vivant ?

Traditionnellement, en sémiotique et linguistique, l'énonciateur est non seulement sujet d'énonciation et de perception mais il se définit également par le biais du concept de *l'être en situation* dans ce qu'il a de figé et d'acquis par le langage, opposant ainsi dans une dichotomie presque systématique et surtout, linguocentrique[74], l'être humain aux autres vivants. Comme l'écrit Louis Hjelmselv dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, il s'agit avant tout de faire des sciences du langage une discipline *humanitas* et *universitas*[75]. La symbolisation, qu'elle soit de modalité linguistique, gestuelle, ou sonore, semble être notamment décrite comme étant l'une des capacités clefs de l'acte énonciatif, émetteur ou récepteur. À Émile Benveniste de dire que le langage (présenté comme étant propre à l'*anthropos*) « représente la forme la plus haute d'une faculté qui est inhérente à la condition humaine, la faculté de symboliser[76] ». En se focalisant sur la symbolisation comme une opération constitutive de l'énonciation, la linguistique a ainsi participé, d'un point de vue théorique, à un schisme dans la sémiosphère[77] du vivant. Il y aurait donc, d'un côté, les êtres qui sont aptes à avoir une activité langagière – donc de symbolisation ; et de l'autre, les êtres qui ne symbolisent pas[78]. Par exemple, comme le rappelle Nicole Pignier, pour le psychologue américain James J. Gibson, les plantes vont s'apparenter à « des objets de la physique, de la chimie et de la géologie[79] » car, selon lui, elles n'entretiennent pas de relation avec l'endroit où elles poussent. Ces dernières ne feraient donc *pas* lieu. Selon une telle

[74] Nous traduisons ici le terme anglais « linguocentric » utilisé par Winfried Nöth pour décrire la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe. In « Ecosemiotics », *op. cit*., p. 337.
[75] Louis Hjelmselv, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 171.
[76] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 26.
[77] Youri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
[78] Pour aller plus loin, nous renvoyons ici au manuscrit de thèse de l'écosémioticien Sampawendé Bruno Guiatin, dans lequel il s'interroge et met en perspective les limites, entre autres, du structuralisme sémiotique vis-à-vis de nos liens au vivant. In Sampawendé Bruno Guiatin, *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturales, cultures culturelles*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2021, p. 288.
[79] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

thèse, *être*[80] et *vivre* ne seraient donc plus intimement liés mais tendraient à se dissocier, et à se couper, de la même façon, de l'*oikos*[81]. Tandis que le premier – être – serait une condition *sine qua non* du second – vivre –, l'inverse ne coulerait pas de source. La relation entre *êtres*, que nous considérons pourtant comme fruit du *vivant*, se construit ainsi sur la base d'un déterminisme et structuralisme sans précédent que nous retrouvons notamment dans la thèse d'Erving Goffman lorsqu'il stipule qu'« il y a un jeu de normes, d'interprétation culturellement déterminées et non pas simplement les traits systémiques de langues particulières[82] ».

Comment saisir alors le vivant dans toute sa dimension *autre* si nous ne pouvons le réduire à un « domain[e] d'interaction centr[é] sur une entité vivante dont l'observateur a adopté le point de vue[83] » ? Car si le vivant est une altérité qui nous dépasse[84], force est de constater que cela s'effectue dans une dynamique d'immanence plutôt que de transcendance. Ainsi, selon Jean-Christophe Bailly :

> *Le vivant, c'est en quelque sorte le plan d'immanence lui-même, en tant qu'il est la surface d'apparitions et d'enchevêtrement des apparitions. Le vivant est immédiat à lui-même, il ne résulte pas mais avance, trie, déploie, redistribue, longe, ronge, envahit, s'envahit lui-même : vivants, nous sommes enveloppés dans le vivant, dans ses écarts, ses élans, ses replis.*[85]

---

[80] Au sens cartésien du terme, renvoyant au *cogito*. Comme l'explique Augustin Berque : « Si le cogito ("je pense") carthésien peut être considéré comme le fondement ontologique de la modernité […] c'est aussi, et plus radicalement, parce qu'il a posé l'être du sujet dans l'absolu de sa propre affirmation de sujet », in *Les raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995, p. 141.

[81] Dans ses travaux sur la coénonciation du vivant, Nicole Pignier rappelle l'étymologie de l'*oikos* : « La Terre-biosphère accueillant la vie et la culture qui émerge des liens créatifs, perceptifs entre des communautés humaines et des lieux vivants », in « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? » in Ouédraogo Lamine et Paré Joseph, *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*, Connaissances et savoirs, Paris, 2021.

[82] Erving Goffman, *Façons de parler*, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 241.

[83] Jacques Fontanille, « La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure », in *Actes Sémiotiques*, n°122, 2019, URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6233

[84] Selon Nicole Pignier, le vivant est « une altérité qui dépasse l'humain mais dans laquelle ce dernier s'ancre et puise son énergie », in *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2017, p. 109.

[85] Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgeois, 2013, p. 58.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Par conséquent, la préhension de la complexité du vivant, de nos relations à ce vivant dont nous faisons pourtant paradoxalement partie puisque *nous faisons monde* par nos multiples manières d'habiter, de nous nourrir, de créer… ne tiendrait-elle pas à un changement de paradigme énonciatif au sein même de l'épistémologie écosémiotique ?

Comme nous l'avons développé dans la partie précédente, selon l'écosémioticien Kalevi Kull, plusieurs niveaux de filtres (linguistiques, architecturaux et artistiques) nous permettent d'accéder à l'altérité relative de ce que nous avons jusqu'à présent nommé « vivant » et/ou « nature ». Néanmoins, pour Nicole Pignier, il est nécessaire de nuancer l'approche de Kalevi Kull qui tend à enfermer davantage nos liens au vivant dans une relation syntaxique qui ne serait certes plus intransitive (sujet/verbe) mais sinon transitive de type sujet/verbe/objet :

> *Cependant, une telle écosémiotique ne nous semble pas satisfaisante car elle considère le vivant et la nature comme ce dont on parle, dans une relation syntaxique transitive plutôt que ce avec quoi on peut énoncer, parler, moins linguistiquement que par des modalités sensorielles, synesthésiques, dans une relation syntaxique réciproque et réflexive entre partenaires humains et non-humains.*[86]

Bien que mettant à l'épreuve la position dominante, dominatrice, d'une syntaxe intransitive et donc, de la même manière, de l'*anthropos* sur le vivant ; la syntaxe transitive, par son manque de réciprocité, participe malgré tout en la réduction des capacités énonciatrices et créatrices du vivant. Et si, par conséquent, à la place d'une « compréhension processuelle des relations signifiantes », nous entamions une compréhension processuelle des relations non plus signifiantes, mais perceptives ? Une telle approche permettrait de repenser une épistémologie conventionnellement anthropocentrée – ou, du moins, européo-subjectivo-centrée[87] – pour la diriger vers une épistémologie écocentrée. Par un « écocentrement », nous

[86] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*

[87] Selon François Laplantine une énonciation européo-subjectivo-centrée part d'« un moi-je préexistant à un contexte et pouvant s'en abstraire », in *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, p. 61.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

entendons le fait de considérer l'*oikos* comme l'arrière-plan global[88], par lequel et vers lequel toutes les perceptions de tous les êtres vivants sont animées. Comme le résume l'écosémioticien Sampawendé Bruno Guiatin :

> *L'arrière-plan global dont parle Searle peut se concevoir comme une source vivifiante dans laquelle les éléments concourant à la mise en scène de toute signification sont en réalité déjà disponibles.*[89]

Dans cette mesure, nous ne distinguons alors plus les êtres vivants selon leur capacité ou non à symboliser mais nous entendons reconsidérer le « Faire signe » comme étant tissé dans et par une ambiance synesthésique[90]. Pour reprendre le cas des plantes cité un peu plus haut : « Bien que dépourvues d'aptitudes symboliques, c'est-à-dire de capacités à se représenter l'absent par des signes symboliques, les plantes font cependant signe à d'autres vivants dans leur lieu, sensoriellement[91] ».

Entre alors en jeu la « coénonciation du vivant », notion introduite par Nicole Pignier. Pourquoi souhaitons-nous la mettre au cœur de notre recherche ? En effet, en suivant le fil conducteur proposé par les linguistes Antoine Culioli et Dominique Maingueneau, l'écosémioticienne refonde ce que peuvent être les instances énonciative et coénonciative dans une dynamique d'étude de ce *quelque chose* qui nous lie *concrètement* au vivant. Rappelons ce que Dominique Maingueneau écrit au sujet de la coénonciation (humaine) en 1998 : « Employé au pluriel et sans trait d'union, coénonciateurs désignera les [différents] partenaires du discours[92] ». Mais se concentrer sur une étude énonciative uniquement portée sur le discours et ses significations (symboliques) est insuffisant, puisque cela exclut de

[88] John Rogers Searle et Claude Pichevin, *L'intentionnalité : essai de philosophie des état mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
[89] Sampawendé Bruno Guiatin, *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturales, cultures culturelles, op. cit.*, p. 288.
[90] Pour Nicole Pignier, « La synesthésie est une notion qui désigne deux processus de création de sens (signification) en passant par les sens (sensoriels) » in *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, *op. cit.,* p. 173.
[91] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[92] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998, p. 40.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nombreuses réalités[93] du vivant. Il s'agit alors d'entreprendre une étude coénonciative qui s'ouvre plus largement à la perception et ses sens (sensoriels, sensibles). La coénonciation du vivant invite à repenser le sujet énonciatif, traditionnel au sens cartésien du terme, afin de pouvoir embrasser les aptitudes de « chaque être et chaque espèce [qui] évoluent selon un cours propre dans une interrelation au lieu, au milieu et sans finalisme[94] ». D'instances énonciatives à actants énonciatifs, les coénonciateurs, selon Nicole Pignier, deviennent ainsi des « sujets ambiants[95] ». Pour Augustin Berque repris par Nicole Pignier, l'ambiant « existe – ek-siste – trajectivement dans les choses qui l'entourent dans l'atmosphère où il baigne[96] ». Les « sujets ambiants » manifestent donc « des liens de sens en tant qu'orientation, perception entre des êtres et des réalités telles qu'elles se manifestent à eux et telles qu'ils les travaillent dans une dynamique continue[97] ». Prenons l'exemple du geste de *semer des graines* en agriculture paysanne :

> *Il ne s'agit en effet ni d'une relation transitive (sujet/verbe/objet) où le paysan (sujet) sèmerait (verbe) ses graines (objet), travaillerait (verbe) la terre (objet), ni d'une relation intransitive où le sujet d'action agirait en maître ; il travaillerait, il sèmerait. Il s'agit plutôt d'une relation par laquelle les graines, la terre et le semeur sont partenaires, se transforment mutuellement et réciproquement dans une dynamique commune, celle de la vie concrète, située que l'énonciation prolonge par la parole, geste symbolique. Le semis s'effectue en circonstances ; ce qui se tient là, « in-stare » en latin, « l'instant », dans un lieu concret de l'*oikos*, la ferme avec ses champs, son jardin, ses prés, ses haies, sa source où advient d'interrelation avec ses partenaires.*[98]

[93] Nous entendons « réalité » au sens de ce qui anime chaque être vivant dans toutes ses interrelations situées. Ces dernières se meuvent de façon collective ou individuelle, et s'ancrent phénoménologiquement et biologiquement dans l'*oikos.*

[94] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*

[95] *Ibid.*

[96] Augustin Berque dans Imanishi Kinji, *La liberté dans l'évolution*, *op. cit*., p. 172.

[97] Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », in Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier (dir.), *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, *op. cit.*, p. 70.

[98] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Inspirée par les écrits du naturaliste et biologiste japonais Imanishi Kinji, qu'a traduits le mésologue et philosophe Augustin Berque, Nicole Pignier reprend à son tour la notion de « subjectité » :

> *La subjectité ne désigne pas un sujet autonome, un Moi-sujet transcendantal mais plutôt un actant ambiant, tissé dans/avec son milieu dans une relation de réciprocité. (K. Imanishi, 2015, p. 186). La notion d'« ambiance » note alors une capacité à être soi en existant dans son milieu, elle met en valeur le tissage, l'interrelation entre les êtres, les éléments, les singularités morphologiques, climatiques, géographiques qui peuplent et façonnent un milieu au fil du temps.*[99]

Plus précisément :

> *En termes de sémiotique énonciative, la subjectité ne correspond pas à un « pas encore sujet », un « quasi-sujet » mais à une tension actantielle entre instances partenaires appréciatives, entre pôles accueillants/accueillis. Ce faisant, les plantes, les bactéries, les micro-organismes n'énonceraient pas au sens de « produire des discours à l'aide de signes symboliques » mais on pourrait dire qu'ils énoncent au sens où ils manifestent quelque chose d'eux-mêmes à leur milieu. Ils perçoivent ce que leur milieu manifeste dans la mesure relative à leur monde perceptif.*[100]

À l'aune de la subjectité, le vivre devient à son tour une condition indispensable à l'être. Comme le cerne Tim Ingold, « […] tout être animé est fondamentalement un *processus* dans le monde. Ou plus exactement, être animé – *être vivant* – signifie devenir[101] ». Le sujet ambiant vit en tenant compte des énonciations de son milieu c'est-à-dire des « Faire signe ». Si nous résumons, chaque *être vivant*[102] offre et accueille des manifestations perceptives qui sont toutes interreliées avec son milieu. Nous inscrivons bien entendu ici le terme de « milieu », dans la lignée des travaux d'Augustin Berque, à savoir qu'il s'agit d'une

[99] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[100] *Ibid.*
[101] Tim Ingold, *Machiavel chez les babouins. Pour une anthropologie au-delà de l'humain*, Le Pré Saint Gervais, Asinamali, 2021, p. 280.
[102] Nous prenons le soin ici d'insister sur le procédé de composition morphologique qui unit les deux bases en un seul terme, renouant ainsi intimement l'être au vivant.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

relation et non d'un objet[103] : la coénonciation du vivant induit donc l'idée d'une compréhension processuelle des relations perceptives non figée, non déterminée ni déterministe. Une telle notion invite alors à considérer la coénonciation du vivant comme le processus d'interrelations perceptives situées et tissées entre un sujet ambiant et son milieu. L'être et le vivre peuvent alors renouer dans une dynamique, certes tensive, mais loin du clivage sémiotique structuraliste.

Pour palier toute dévaluation de l'être par rapport au vivre, ou inversement, le philosophe et sinologue François Jullien propose, dans son livre éponyme, la nouvelle éthique d'un « vivre en existant » :

> *En même temps qu'il se hisse à l'absolu de l'être, ce sentiment d'exister s'épanouit, comme de juste, en émergeant du vivre, sur le terrain de l'inséparation et de l'ambiguïté ; de même est-il précédé – et précisé – d'un apprentissage à la description du singulier. Il se déploie, en effet, au point de recoupement de transitions multiples faisant oublier les clivages identitaires auxquels se confie ataviquement la raison, bénéficiant de cet entre de l'inséparation qui soudain s'ouvre et qui libère*.[104]

Selon une telle perspective, le verbe « vivre » convoque une nouvelle épaisseur dépassant l'aspect conceptuel qui, souvent, le fige dans une conformité strictement identitaire ou, même, qui tend à l'enfermer dans une définition purement rationnelle, faisant ainsi écho à la dichotomie opérée en Occident depuis la modernité. Pour exister dans une dynamique d'ouverture vers l'extérieur, c'est-à-dire, pour croître dans le monde et vers le monde, l'être vivant se tisse de toutes parts, sensiblement. Il n'est finalement pas question de définir intrinsèquement ce qu'est le vivre ou l'être, mais de saisir en quoi ils sont tous les deux interreliés dans une seule et même base : l'*oikos.* Et c'est à partir de cette base que se rend possible la coénonciation.

Dans *Le Design et le Vivant*, Nicole Pignier illustre une situation de coénonciation du vivant en faisant notamment référence aux travaux du

[103] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*., p. 142.
[104] François Jullien, *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, 2016, p. 251.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

bioacousticien allemand Bernie Krause. Ce dernier, dans son ouvrage *Le Grand orchestre animal* (2013), témoigne que les sons des êtres vivants s'accordent entre eux sur le plan acoustique, et ce, dans une certaine symphonie. Chaque manifestation sonore de chaque être vivant (nommée « biophonie » par l'auteur) et de chaque son de la Terre comme le vent et l'eau (la « géophonie ») est prise en compte. Les banques d'enregistrement, présentes en Amazonie ou en Afrique, ont ainsi prouvé qu'il n'y avait ni répétition ni reproduction des sons à l'identique. Les êtres vivants coénoncent donc au fur et à mesure, en travaillant en interrelation avec un milieu donné.

Lors de l'émission « Agir pour le vivant » de la *Radio des Suds* ; la philosophe des sciences Vinciane Despret et le journaliste Franck Tenaille, spécialiste des musiques traditionnelles et du Monde, sont revenus sur les travaux d'ornithologie et ont insisté à leur tour sur la continuité, le suivi, le relais de parole observé dans les chants des oiseaux. Vinciane Despret a souligné que « […] plus le chant est bien accordé, plus ça manifeste la stabilité d'une collectivité[105] ». Il est donc nécessaire de préciser que cette coénonciation du vivant n'est possible que lorsque le milieu n'est pas endommagé[106] par l'activité humaine. Aux deux couches acoustiques que sont la biophonie et la géophonie, Bernie Krause ajoute celle de l'anthropophonie qui englobe quatre catégories de sons : les électromécaniques, les physiologiques, les maîtrisés et les annexes. Quentin Arnoux précise que les trois dernières catégories « sont intrinsèquement liées à la corporalité de l'être humain[107] ». Lorsque l'activité humaine crée une rupture avec les paysages sonores, explique le biologiste Jean-Claude Ameisen reprenant les travaux de Bernie Krause,

[105] Propos tenus par Vinciane Despret lors de l'émission « Agir pour le vivant » de la *Radio des Suds*, diffusée le 16 juillet 2020, disponible en ligne : https://soundcloud.com/suds-arles/agir-pour-le-vivant

[106] Nous employons ici le verbe « endommager » en opposition avec l'expression « Ménager la Terre », titre d'une tribune écrite par Nicole Pignier et Guillaume Faburel, et signée par un collectif universitaire, dont nous faisons partie, dans le but d'alerter le monde politique sur les dégâts provoqués par l'agriculture et l'industrialisation massives. Mise en ligne sur le site de *Libération* le 1er avril 2022, URL : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/habiter-la-terre-menager-la-terre-20220401_U3QI6JXCB5EPTF52NGNBC47FVU//

[107] Quentin Arnoux, *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2021, p. 92.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

la symphonie laisse place à la cacophonie : la biophonie est alors altérée[108]. L'ignorance, le désintérêt, la volonté de contrôle de l'*anthropos* vis-à-vis des autres vivants, deviennent des facteurs destructeurs de leurs sons, de leurs chants, c'est-à-dire de toute manifestation sensible du vivant interreliée à son milieu.

Dans son ouvrage *Écouter l'Anthropocène*, Quentin Arnoux relève une nouvelle couche acoustique récemment pointée du doigt par les chercheurs : la *technophonie*. Cette dernière serait « le fruit de l'exosomatisation cinétique de l'être humain[109] ». S'apparentant pourtant à de la « pollution sonore », autrefois elle-même considérée comme le son du progrès, nous dit l'universitaire, cette dernière est encore fortement encouragée par l'intelligence artificielle :

> *Les assistants personnels intelligents que sont les logiciels Google Home ou Siri donnent une voix à des entités non vivantes. À défaut d'entretenir un dialogue avec la nature, l'être humain partagera bientôt une conversation avec des objets inertes. Aucune espèce animale n'a atteint ce niveau d'abstraction sonore.*[110]

Cela donne matière à réfléchir sur les notions de « progrès » et d'« innovation ». Est-ce vraiment progresser, innover que de créer des disruptions[111] entre le vivant et son milieu ? L'étymologie du terme « innovation » ne vient-elle pas, au contraire, du verbe latin *innovatio* dont le préfixe *in* renvoie à un mouvement immanent, né de l'intérieur, à partir duquel le renouvellement se crée ? En référence aux écrits du botaniste Francis Hallé dans *Il était une forêt* (2013), Nicole Pignier donne un autre exemple de coénonciation du vivant : celui de la mutation génétique de la liane Passiflore. Les feuilles de la liane Passiflore se

---

[108] Jean-Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin : Retrouver l'aube*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014, p. 208.

[109] Quentin Arnoux, *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, *op. cit*., p. 93. Selon Arnoux, depuis la naissance de l'industrialisation, les sonorités sont « majoritairement "décorporalisées" », c'est-à-dire qu'elles viennent s'ajouter aux paysages sonores mais ce, indépendamment de la corporalité humaine.

[110] *Ibid*.

[111] Éric Sadin, *La silicolonisation du monde*, Paris, Éditions L'Échappée, 2016, p. 144 ; cité dans Sophie Anquetil et Nicole Pignier, Introduction *Des textes au sens. Ce que les innovations technologiques ne prouvent pas*, *Interfaces Numériques*, vol. 10, n°3, 2022, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4673

Licence CC BY-NC-ND 3.0

font dévorer, selon Francis Hallé, par leur unique prédateur, les chenilles du papillon *Heliconius*. En plusieurs dizaines de millions d'années, cent cinquante espèces de passiflores sont ainsi apparues en changeant la forme de leurs feuilles, en fabriquant de faux œufs… Ces mutations ont permis aux lianes de tromper les papillons dans « un jeu d'attaque et de contre-attaque[112] ». Mais pour Nicole Pignier, ne s'agit-il pas plus de capacité à « Faire signe », à énoncer de façon imprévisible et créative que juste de hasard ? L'énonciation du papillon,

> *[…] par contact intense et étendu avec Passiflore fait émerger chez cette dernière des Intentionnalités répulsives qui entraînent l'invention d'évolutions génétiques. La répulsion se manifeste alors par une énonciation gustative (le venin qui empoisonne la chenille par absorption). Dans ce processus de coénonciation, les énonciations de Passiflore sont appréciées négativement et génèrent des tensions de résistance qui font émerger des mutations génétiques chez le papillon devenu résistant au poison.*[113]

Que révèle une telle inventivité chez les papillons ? Nous rejoignons Nicole Pignier en stipulant que vivant ne s'inscrit pas dans un pro-gramme[114] mais qu'il s'ajuste, d'une façon continue, à son milieu. Les énonciations développées par les sens des autres êtres vivants peuvent certes devenir des symboles et des représentations pour l'*anthropos* (par exemple, la migration des grues cendrées symbolise le retour du printemps) mais cela se construit *a posteriori* de la manifestation sensible du sujet ambiant en interrelation avec son milieu. Il y a, en amont de la symbolisation faite par l'*anthropos*, des énonciations du vivant relevant d'un phénomène qu'il nous faudra interroger. Ne s'agit-il que d'un fait de hasard et/ou d'une contrainte biologique ? Sans doute que non : le vivant présuppose le sens et réciproquement, le sens présuppose le vivant[115].

---

[112] Francis Hallé et Luc Jacquet, *Il était une forêt*, Arles, Actes Sud, 2013.
[113] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[114] « Pro-grammer » signifie « écrire à l'avance », *ibid.*
[115] Nicole Pignier, « Le sens présuppose-t-il le vivant ? », actes du colloque « Anthropogénie. Origines de la technique. Du signe et du sens », Paris-Sorbonne, 12 et 13 décembre 2019.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'enquête et le terrain : une démarche coénonciative

Cette ouverture sur la créativité du vivant liée à son énonciation appréciative du milieu, et donc, tout particulièrement à sa coénonciation, c'est-à-dire sa capacité à « Faire signe » et à apprécier les « signes ambiants » de son milieu, constitue le noyau problématique de notre recherche. Comment pouvons-nous, en tant qu'*anthropos*, travailler, convoquer, coénoncer avec le vivant dans une démarche artistique ? Cette question nous semble fondamentale car elle permet de s'affranchir d'une approche critique qui ne serait uniquement axée que sur des représentations visuelles ou plastiques du vivant. Il s'agit, en effet, de tenter de décoloniser notre regard et de redonner sa place au sensible[116]. Nous entendons ici réintroduire la dimension concrète, sensorielle du sensible ; à savoir que « [l]e sensible est ce que l'on saisit *avec* les sens[117] ». Mais, attention, comme nous l'avons précisé par ailleurs, appréhender sensiblement des gestes et des œuvres artistiques n'implique pas uniquement de changer notre regard :

> *Redonner sa place au sensible ne peut se faire que si nous ouvrons nos regards, et tous nos sens pour accepter et accueillir la créativité, le rythme coénonciatif. Car c'est ce dernier qui non seulement nous lie au vivant, mais le refonde également dans toute sa complexité tensive ; et c'est ce dernier qui permettra de faire advenir toute forme de vie même au sein d'une expérience fictionnelle.*[118]

C'est pourquoi, nous avons fait le choix d'adopter une démarche de terrain qui semblait s'associer, par contiguïté[119] et par contagion, à une approche coénonciative. Dans la lignée des études de Tim Ingold, François Laplantine et Nicole Pignier, nous avons choisi de ne pas travailler *sur* des données collectées,

[116] Nous faisons ici référence à l'article « Décoloniser le regard écologique, redonner sa place au sensible ? » que nous avons écrit pour la revue *Les Chantiers de la Création*, à paraître.
[117] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 33.
[118] Fiona Delahaie, « Décoloniser le regard écologique, redonner sa place au sensible ? », *op. cit.*
[119] Par « contiguïté » nous souhaitons suggérer un certain effet de mimétisme entre le sujet de notre thèse et la méthodologie choisie. Comme dans une métonymie : le contenu est assimilable au contenant, et vice versa. L'étude coénonciative se reflète ainsi dans la démarche de terrain utilisée.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

comptabilisées ou restituées *a posteriori* via un logiciel de traitement. Dans cette mesure, l'épistémologue des sciences Bruno Bachimont met en garde contre la réduction, la perte de sens et de matérialité issue du recours exclusif aux calculs et à l'absence d'accompagnement interprétatif pourtant propre aux « vivants sémiotiques[120] » :

> *[…] la duplicité du sémiotique est là pour nous rappeler qu'il ne peut s'agir que d'un surcroît de travail interprétatif, une replongée dans les méandres du sens, pour élargir et tisser de nouveaux fils d'interprétation. Du texte calculé aux textes de son interprétation, ce qui nous rappelle que le traitement algorithmique n'est qu'un intermédiaire, une étape qui ne doit pas se solder par une interprétation paresseuse des résultats. Le principal ennemi du monde de l'esprit, et des mondes partagés constituant nos existentiaux, est somme toute le refus du sens et le travail qu'il exige, ainsi que le désir qu'il suscite et le conatus qu'il préserve. Bref, restons vivants, et nous saurons quoi faire de ces possibilités calculatoires.*[121]

Dans son ouvrage *L'art comme expérience*, John Dewey relève, de la même façon, un paradigme paradoxal présent dans le traitement et l'analyse des œuvres d'art via tout outil de calcul : « L'art est un mode de prédiction qui ne se trouve pas dans les graphiques et les statistiques, et il suggère des possibilités de relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte[122] ».

Face à ce que nous appelons un « impensé » d'approches si nous nous dirigions vers un travail d'analyse de données, nous avons donc fait le choix de construire notre recherche en rencontrant, en réfléchissant, en échangeant *avec* différents artistes et acteurs de la scène culturelle pour qui la question du vivant faisait concrètement sens. Soulignons bien ici l'emploi de la préposition « avec » : c'est elle qui participe à élaborer d'un point de vue tout aussi bien syntaxique, philosophique, qu'énonciatif, une relation de partenariat entre les divers acteurs

---

[120] Bruno Bachimont, « La complexité herméneutique à l'épreuve du calcul », *Interfaces numériques*, vol. 10, n°3, 2022, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4686
[121] *Ibid.*
[122] John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 556.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

impliqués dans cette recherche. Certaines rencontres nous ont ainsi « aiguillée » vers d'autres formes de pratiques artistiques que nous avons choisies d'incorporer à la suite dans notre étude. Une telle démarche nous a permis de pouvoir entreprendre, à notre tour, une thèse située et ancrée ; loin de la posture transcendantale et omnisciente du chercheur universitaire. Le terrain tel que nous le percevons est

> *[…] une situation d'énonciation en devenir et même de coénonciation, où s'échangent, s'appellent, se confrontent, se renouvellent des manières d'être au monde. Il ne peut donc pas se réduire à des « observables ». En outre, il n'a pas besoin du chercheur pour trouver son sens, pour faire sens aux yeux des gens qui le vivent ; il a sa propre intelligibilité.*[123]

Si la crise sanitaire du Covid-19 a fortement ralenti les manifestations et créations artistiques *in situ* pendant un moment de notre doctorat ; elle a également limité pendant un temps tout déplacement à l'étranger. Comme nous le verrons dans les prochaines parties, notre corpus est constitué d'œuvres internationales afin de décloisonner, de « désoccidentaliser » la pensée occidentale issue de la modernité. Il a donc fallu nous ajuster aux restrictions imposées pendant la pandémie et chercher à prendre contact, d'une autre façon, avec les artistes.

Notre travail méthodologique a été établi, de ce fait, suivant différentes strates à la fois « mouvantes » mais tout aussi interreliées. Nous pouvons en dégager quatre temps principaux. Le temps 1 consistait à faire un état de l'art en quelque sorte « dédoublé », puisqu'il s'agissait de prendre du recul sur les travaux déjà menés en écosémiotique et en art contemporain. Ces recherches ont constitué nos premières références bibliographiques que nous avons, bien entendu, continuer de peaufiner par la suite. Pour le temps 2, nous avons alterné entre des lectures d'articles et des écoutes d'interviews d'artistes travaillant autour de la question du vivant. Selon nos propres appréciations, nos propres affinités et sensibilités, nous avons commencé à dresser une liste d'œuvres et de pratiques qui nous semblaient pertinentes et sur lesquelles nous voulions approfondir nos recherches. C'est ici que

[123] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nous avons commencé à construire notre corpus d'étude. Le temps 3 a été marqué par les entretiens et le terrain. Nous avons ainsi complété nos rencontres et échanges avec des mises en pratique lors d'ateliers participatifs afin de concrétiser ce que nous avions appris jusque-là. Il était question d'ancrer davantage notre approche. Enfin, le temps 4 était celui du regroupement des différents témoignages, informations, éléments théoriques, recueillis lors des temps précédents pour tenter d'ajuster au mieux notre réflexion scientifique. Nous avons essayé, pendant tout ce cheminement, de garder le contact, l'échange, comme fil conducteur de notre recherche.

Pour mener les premiers entretiens, nous avions tout d'abord envisagé une approche semi-directive. Nous avions élaboré des questions-types (cf. annexe 1), pour aiguiller les interviewés. En effet, lors d'un entretien semi-directif, « l'interviewer oriente la personne qui parle vers certains sujets et lui laisse ensuite toute liberté pour s'exprimer[124] ». Cette approche nous semblait pertinente puisqu'elle nous permettait d'orienter subtilement les artistes sur leurs pratiques et gestes artistiques. La sémioticienne Lina Marcela Liñán Durán l'a notamment souligné lors de sa propre recherche sur le terrain colombien : « Nous considérons que, moyennant la reconstruction discursive des situations vécues, les acteurs rendent compte, même si ce n'est pas en détail, de ce qu'ils ont fait et ressenti, mettant l'accent sur ce qui a vraiment fait sens pour eux[125] ». Mais force est de constater que nous avons progressivement abandonné, au fil de nos échanges, le schéma semi-directif pour laisser davantage de liberté de parole aux personnes rencontrées, ce qui nous a ouvert, en retour, de nouvelles pistes de réflexion puisque cela nous amenait à sortir des sentiers battus (prédéterminés). Nous avons donc mené quelques entretiens semi-directifs, mais nous nous sommes aussi parfois laissé prendre au jeu de la discussion, profitant de certaines occasions telles que des manifestations scientifiques, des vernissages d'expositions, mais aussi des *rencontres inopinées*, pour nous sensibiliser et nous familiariser à différentes

[124] Hervé Fenneteau, *L'enquête : entretien et questionnaire*, Paris, Dunod, 2015, p. 10.
[125] Lina Marcela Liñán Durán, *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2018, p. 44.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

approches. Lors de ces moments, nous avions généralement de quoi prendre des notes, ou même d'enregistrer les échanges, mais parfois, aussi, il s'agissait de se laisser porter par les interventions et par les situations que nous vivions. Dans *Penser le sensible*, François Laplantine introduit sa méthode s'inscrivant dans une approche ethnographique et dont nous nous sommes en partie inspirée :

> *Cette dernière s'effectue dans une temporalité très lente dans laquelle nous cherchons à nous imprégner des comportements qui nous sont initialement étrangers jusqu'à les intérioriser. Il s'agit de faire devenir familier ce qui nous est étranger et réciproquement, si nous menons des observations dans notre propre société, de rendre étranger – ou plutôt étrange – ce qui est familier.*[126]

Nous l'avons évoqué dans l'avant-propos de ce travail, notre sujet de recherche a tout particulièrement « chamboulé » nos propres perception et considération du vivant et de l'art contemporain au fil de nos lectures et des échanges. Pour étudier pleinement leurs liens, nous avons donc dû nous aussi nous remettre en question et chercher nous-mêmes à prendre du recul sur nos manières de percevoir et de faire sens, et, ce, au fur et à mesure de notre réflexion. Ainsi, comme l'écrit Tim Ingold dans « La vie dans un monde sans objet », l'improvisation s'impose comme une valeur intrinsèque de la création :

> *L'artiste, comme l'artisan, est un itinérant, et son travail est consubstantiel à la trajectoire de son existence. La créativité de l'œuvre réside ainsi dans le mouvement vers l'avant qui donne naissance aux choses. Lire les choses « en avant » implique de se concentrer sur l'improvisation, et non l'abduction. Improviser, c'est suivre les chemins tracés par le monde, au lieu de relier, par un retour en arrière, une série de points déjà traversés.*[127]

Cependant, pour « suivre les chemins tracés par le monde », si nous reprenons les mots de Tim Ingold, il faut nécessairement être imprégné dudit

[126] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 17.
[127] Tim Ingold, « La vie dans un monde sans objet », *Perspective*, n°1, 2016, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/perspective/6255

Licence CC BY-NC-ND 3.0

monde. C'est ce que Nicole Pignier pose comme l'un de ses piliers méthodologiques :

> *Plutôt que de nous donner la mission d'extraire des faits pour les formaliser et les rendre parlants, nous tentons plus modestement, de nous imprégner du « terrain », de le sentir, de nous ouvrir aux énonciations diverses qui y adviennent, d'écouter leurs résonances, au fil des actions, manifestations, rencontres, dans lesquelles s'impliquent ses acteurs. […] Cela, afin d'apprécier les processus perceptifs dans leur complexité, leur épaisseur, les forces de vie perceptives qui y évoluent en tension les unes avec les autres de façon située.*[128]

Nous ne manquerons pas d'y revenir tout au long de notre manuscrit, mais précisons dès maintenant qu'à partir d'un sujet centré sur de nouvelles formes d'art contemporain, nous avons également été amenés à rencontrer, pendant ces trois dernières années, plusieurs acteurs de l'agriculture paysanne limousine. Quels liens établir entre ces deux milieux, l'art contemporain et l'agriculture, qui, au premier abord, semblent s'opposer puisque s'inscrivant, chacun de son côté, dans la conventionnelle dichotomie occidentale culture/nature ?

La réponse, qui nous parait désormais évidente à l'heure de la rédaction, est la trajectoire commune offerte aussi bien par le milieu artistique[129] que par le milieu paysan : à savoir la possibilité d'une coénonciation grâce à l'imprégnation. En évoquant « le processus d'assimilation […] de l'être constitutif de la montagne » par le peintre chinois, François Jullien qualifie l'imprégnation comme étant

[128] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit.*

[129] Bien entendu, nous sommes conscients que toutes les milieux et formes d'art contemporain ne sont pas concernés par la question écologique/environnementale. Mais ces dernières années, plus que jamais, « différentes tendances de l'art contemporain indiquent un saut de paradigme, désormais accompli, qui ouvre sur un rôle différent de l'esthétique dans la compréhension de notre temps ». In Tiziana Villani, « Le rôle possible des actes de création, à l'âge de la domination de la mégamachine sociale », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner, *Les limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, *op. cit*., p. 374.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« progressive et globale » issue d'une « diffusion et décantation[130] ». Ainsi, toujours selon François Jullien :

> *[…] la « création-transformation » de la montagne, suppose que le peintre parvienne à une intégration telle de ce qui fait la consistance de la montagne qu'il puisse rejoindre, en amont de ses formes, leur logique d'avènement, et par la suite leur fonds d'immanence, et que celles-ci le mobilisent énergiquement (qu'il « connaisse » la montagne au sens de naître avec elle, disait Claudel).*[131]

S'imprégner de ce pour, et, de ce avec quoi l'on travaille permet de rompre avec la relation, elle aussi traditionnellement transitive, entre un chercheur et son objet de recherche. Si l'observation scientifique reste primordiale, nous l'inscrivons dans une démarche de « faire avec », voire de « faire le plus possible avec[132] » pour reprendre l'expression du philosophe, écrivain et botaniste Gilles Clément.

Cette approche fait fortement écho aux valeurs défendues par l'Université Populaire Coopérative du Limousin et d'Ailleurs mise en place au cours de l'année 2022 et dont nous faisons partie en tant que membre du comité de pilotage. En effet, l'UniPCLimA promeut dans ses objectifs « la réappropriation des savoirs, savoir-faire situés y compris les résistances, résiliences, migrations en associant les actrices et acteurs de terrain dans les formes de recherche inventives » ainsi que l'interrogation des « interrelations entre les manières de percevoir un territoire, les manières d'en parler, de l'habiter, d'en être habité.e et d'y cohabiter avec le vivant[133] ». Le *faire*, considéré par Bruno Bachimont comme l'un des trois existentiaux, est ainsi remis au centre de la démarche de terrain et du savoir. En effet, en reprenant les conditions existentiales développées initialement par François Rastier, l'épistémologue écrit que :

---

[130] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, Paris, Seuil, 2003.
[131] *Ibid.*
[132] Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka, 2007, p. 261.
[133] Voir la présentation complète de l'Université Populaire Coopérative du Limousin et d'Ailleurs sur le site de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges : https://www.flsh.unilim.fr/universite-populaire/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Le faire renvoie au toucher, au contact proximal, où, quand un être vivant en touche un autre, il est obligatoirement touché en retour : pour toucher, il faut être touché (Lenay 2010), et d'emblée se constitue un monde commun, celui de l'échange réciproque du contact, voire de la caresse (on ne peut en effet caresser sans être caressé). Le premier existential conduit donc au fait que, être humain, c'est pouvoir être touché ou caressé.*[134]

En outre, c'est en partant d'une revalorisation de la philosophie d'un « faire » ancré, situé et sensible que nous avons souhaité élaborer notre recherche entre art contemporain et vivant.

B. Écosémiotique et schèmes fondateurs de la perception

Si notre problématique invite à reconsidérer le sensible dans l'acte de *faire* art *avec* le vivant, soit dans une approche coénonciative, se pose la question de ce qui, dans le processus de perception est vivant, terrestre. Ainsi, cela suppose un réancrage des appréciations et des sens dans la terre/Terre. Il est donc nécessaire de revenir *in primis* sur la notion de « schèmes fondateurs de la perception ». En quoi l'étude de ces derniers participe-t-elle à questionner les liens que les sociétés humaines tissent – ou rompent – avec le vivant ?

[134] Bruno Bachimont, « La complexité herméneutique à l'épreuve du calcul », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La dynamique tensive des schèmes écoperceptifs

Pour Algirdas Julien Greimas, les axes sémantiques fondamentaux sont soit abstraits ou figuratifs. En effet, dans le carré sémiotique, la notion d'axe sémantique introduit principalement un modèle d'articulation entre deux dimensions fondamentales : « l'axe primaire (où s'inscrivent les contraires) et l'axe secondaire (propre aux subcontraires)[135] ». La détermination structuraliste envisagée par le sémioticien pose notamment le souci d'une axiologisation, via le discours, des relations entre les axes tels que eau/air/terre/feu. Selon la logique greimassienne, les quatre éléments, par exemple, trouvent leur sens à travers la langue et s'inscrivent dans la mise en place d'une « typologie des relations intercatégorielles[136] ». Mais cette réduction structuraliste et conceptuelle coupe nécessairement les axes sémantiques de leur ancrage au vivant. Ainsi que l'affirme l'écosémioticien Sampawendé Bruno Guiatin :

> *En formalisant les pôles du carré sémiotique, les rôles actantiels, les programmes narratifs, « le classicisme sémiotique » met en place un dispositif rigide dans lequel il tente d'expliquer le fonctionnement du monde et l'action des êtres vivants, comme s'ils n'étaient que comme des objets manipulables à l'instar des données de laboratoire. Cette sémiotique fonde ainsi son épistémologie sur les outils méthodologiques plus que sur les situations d'énonciation. Or, la manière dont les humains conçoivent et perçoivent la vie et la mort, les accueillent et les intègrent dans leur vision du monde relève aussi bien du sensible que de l'intelligible.*[137]

En s'extrayant d'un conceptualisme pour le moins figé, l'écosémiotique de Nicole Pignier propose de renouveler les schèmes fondateurs de la perception à la suite notamment des travaux de Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1945), Gilbert Durand (*L'imagination symbolique*, 1989) et Gaston

[135] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
[136] *Ibid.*
[137] Sampawendé Bruno Guiatin, *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturales, cultures culturelles, op. cit.*, p. 290.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Bachelard (*L'air et les songes*, 1987) afin de redonner une place au sensible aux côtés de l'intelligible. Dans « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », Nicole Pignier consacre donc la première partie de son article à définir ce qui se rapproche des « théories schémiques » de chaque auteur avant de préciser sa propre appréhension. En nous appuyant sur ces travaux et pour ne pas faire l'objet de répétitions, nous proposons le tableau récapitulatif ci-dessous. Nous accompagnons les définitions de Maurice Merleau-Ponty, Gilbert Durand et Gaston Bachelard par la formulation de leurs apports ainsi que des grandes lignes de critiques, de limites écosémiotiques émises par Nicole Pignier dans son article.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Auteur	*Appellation/notion*	*Rôle*	*Apport*	*Critique/limite*
Maurice Merleau-Ponty	Corps propre	Matrice de toute perception	Perception est vitale, nous relie à l'« espace naturel ». Le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné	Notion « anthropocentrée » qui reste indifférente aux aptitudes coénonciatrices du vivant
Gilbert Durand	Hiérarchie : Schèmes principaux > Archétypes > Structures	Principes organisateurs, reliant le naturel et le social	Notion de « structure » n'est pas considérée en tant que « forme vide », abstraite, mais plutôt comme étant concrète, reliée à des figures du monde	Vision réductrice du corps (dominantes exclusivement posturale, copulative, digestive)
Gaston Bachelard	Dualités dynamiques	Forces éco-bio-psychiques nous reliant à la Terre	Mise en valeur des intentionnalités organiques. Ancrage sémantique et concret dans le dynamisme de la matière	Réduction aristotélicienne de la Terre (feu/eau/air/terre) Approche qui dit l'interprétation, le sens plutôt qu'elle n'interroge ce qui fonde le processus d'appréciation/de sens

Figure 6. Tableau récapitulatif des théories schémiques selon Nicole Pignier

Malgré les limites épistémologiques posées, Nicole Pignier s'inspire de l'ouverture croisée entre phénoménologie et biologie apportée par les auteurs. Premièrement, le « corps propre » introduit par Maurice Merleau-Ponty redevient substance grâce à l'ancrage sémantique du schème puisqu'il est considéré comme

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« le corps biologique vécu dans l'expérience commune à tous les humains[138] » ; permettant ainsi à Homo de se relier « concrètement, activement et existentiellement à son milieu[139] ». La notion de structure développée par Gilbert Durand résonne également dans la notion du schème, selon Nicole Pignier, par sa dimension concrète et non abstraite comme l'envisageaient au contraire les structuralistes tels que Claude Lévi-Strauss. Les schèmes convoqués ici ne s'appréhendent donc pas dans un système, dans une structure fonctionnant par opposition(s) mais dans une dynamique non-figée, empreinte de tension(s). Nous y reviendrons un peu plus loin. Et, enfin, l'« épistémologie bachelardienne ouvre […] la libido à quelque chose de vital, de cosmique, reliant l'être humain à l'*oikos*[140] » ; faisant dire à Nicole Pignier que « le rythme gagnerait à être considéré comme inhérent à l'ensemble des gestes humains et en premier lieu celui de la respiration[141] ».

Loin sont donc les « […] universaux sémantiques – articulables selon le carré sémiotique […][142] » de la sémiotique greimassienne. D'un point de vue écosémiotique, les schèmes n'ont pas une définition, une signification universelle, mais « ils donnent lieu à des tensions appréciatives que modulent les sensibilités individuelles – *esthésis* – et les sensibilités collectives – esthésies – (Pignier, 2017, 169-170)[143] ». Ainsi, il n'est pas question d'universaliser les schèmes en catégories sémantiques, puisque cela consisterait en une réduction, voire en une négation, des aptitudes perceptives et créatrices propres au vivant ; mais il s'agit d'interroger ce qui fait sens aussi bien biologiquement que perceptivement chez les multiples formes de vie. Pour l'être humain, plusieurs axes vont émerger et être convoqués dans une tension réciproque. C'est cette dernière, une fois libérée de tout système de valeurs ou d'axiologies, qui créera à la fois du sens et du lien entre nous, humains, et le vivant. Pour l'écosémioticienne, « les schèmes sont par conséquent

[138] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[139] *Ibid.*
[140] *Ibid.*
[141] *Ibid.*
[142] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*
[143] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

des forces de vie duales et sémantiques au sens étymologique du grec “sémantikos”, c’est-à-dire “qui signifie, indique, fait connaître”. Ils nous habitent, nous traversent et fondent à ce titre toute création symbolique c’est-à-dire permettant de représenter l’absent[144] ». Une telle définition permet de relier intrinsèquement les thèses des trois auteurs cités précédemment autour de la nouvelle notion de schème en tant que « matrice éco-bio-sémiotique[145] ».

Nicole Pignier relève donc plusieurs schèmes « qui ont à voir avec des traits biologiques, avec une altérité de laquelle nous émanons mais qui nous dépasse : l’*oikos*, la Terre, le cosmos[146] ». Composés de pôles, ces schèmes (vie/mort ; individu/collectif ; local/global ; haut/bas ; féminin/masculin ; nature/culture ; ouverture/fermeture ; dedans/dehors ; continu/discontinu…) peuvent être représentés par la figure ci-dessous :

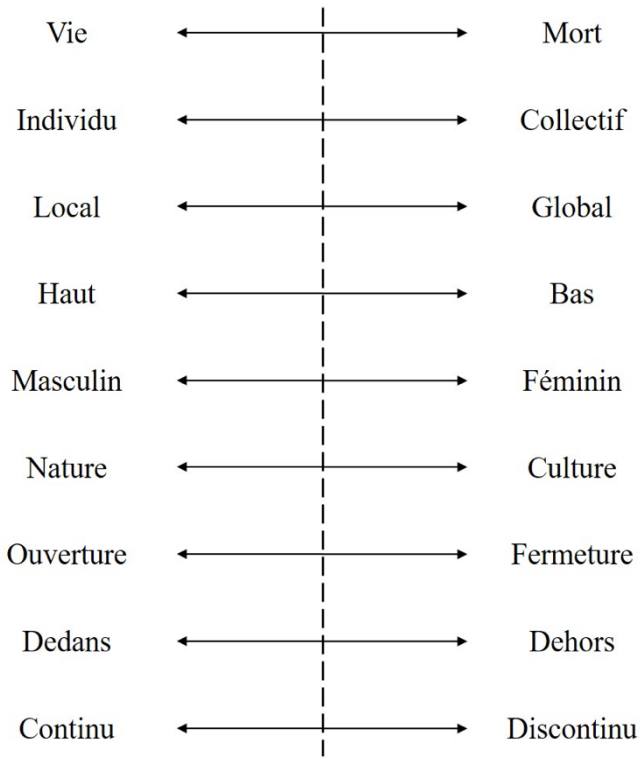


Figure 7. Les schèmes écoperceptifs selon Nicole Pignier

[144] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[145] *Ibid.*
[146] Nicole Pignier, « Fondements d’une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'écosémioticienne le précise, la liste donnée n'est pas exhaustive. Les schèmes fondamentaux cités constituent avant tout l'hypothèse de « forces duales et complémentaires qui constituent chaque être humain[147] ». En renouant avec une dynamique tensive, les pôles schémiques travaillent chacun à leur manière, de façon concrète, sensible et existentielle, nos liens à la terre/Terre. La vie et la mort en tant que pôles schémiques vont travailler en tension. Nicole Pignier explique que « […] par la limite de la mort nos vies prennent saveur et créativité[148] ». C'est dans cette dualité tensive que le processus de décomposition des feuilles et branchages morts, secs, permet de nourrir la vie d'un sol. Le schème continu/discontinu, quant à lui, est fondateur du « rythme de toutes les activités humaines, y compris vitales, telles que la respiration qui établit une continuité entre notre corps et notre milieu, mettant en tension le dehors et le dedans[149] ». Comme Nicole Pignier le rappelle, le terme « rythme » vient du grec *rhein* qui signifie « couler » et qui a donné le dérivé latin *rhythmus* à savoir le « mouvement régulier, battement, mesure, cadence[150] ». De sa mise en tension, le schème continu/discontinu anime « l'alternance du jour et de la nuit, des saisons, des cycles de la lune [qui] nous habite tout autant que l'alternance de la respiration, de la marche, du sommeil et de l'éveil ; du battement de cœur via lequel nous accueillons l'ambiance des lieux[151] ». Ainsi considérés, les pôles schémiques permettent de repenser les « processus de perception que nous déployons, par lesquels nous habitons sur la Terre, nous la façonnons dans la coénonciation du vivant et nous sommes habités par elle[152] ».

Aux schèmes écoperceptifs proposés par Nicole Pignier, nous souhaitons ajouter les trois schèmes suivants : intimité/altérité, vertical/horizontal et plein/vide sur lesquels nous reviendrons plus en détail au fil de ce travail. Pour le premier, si l'écosémioticienne développe les notions d'intimité et d'altérité en lien avec les pôles nature/culture, nous souhaitons l'aborder comme un schème à part entière.

[147] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier à la terre », *op. cit*., p. 44.
[148] *Ibid*., p. 49.
[149] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[150] *Ibid.*
[151] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier à la terre », *op. cit*., p. 49.
[152] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Nous le verrons un peu plus tard, mais nous faisons l'hypothèse que le vivant est confronté à une tension présente dans le contact intime et permanent avec l'altérité qui, tout en le dépassant, l'anime. C'est ce que souligne notamment François Laplantine lorsqu'il écrit que « Dans l'intimité telle que nous l'entendons dans les langues latines, tout se passe comme si deux intensités agissaient en sens contraire[153] ». Le second schème que nous proposons, vertical/horizontal, fait cette fois-ci écho au schème haut/bas et sous-entend l'existence d'un point d'ancrage tensif au sein des spatio-temporalités propres au vivant. Enfin, le schème vide/plein s'inscrit, quant à lui, dans le rythme respiratoire tel qu'il est présenté dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty ou encore dans les écrits d'Emanuele Coccia lorsque celui-ci indique que « Respirer signifie être plongé dans un milieu qui nous pénètre au même titre et avec la même intensité que nous le pénétrons. Tout être est un être mondain s'il est immergé dans ce qui s'immerge en lui[154] ». S'interroger ainsi sur l'expérience du vide et du plein dans des œuvres éphémères et participatives impliquera nécessairement de se questionner en amont sur les matérialités utilisées : sont-elles *nourricières* ou *chimères* ?

En réancrant les schèmes dans l'arrière-plan global[155] qu'est l'*oikos*, Nicole Pignier refonde par la même occasion les notions de perception et d'imagination. Ces dernières ne sont plus opposables ; mais elles travaillent en interrelation, de façon réciproque, grâce à la mise en tension des différents pôles schémiques précédemment évoqués :

> *[…] les schèmes constituent les intentionnalités propres à l'arrière-plan global de la perception ; ils ne sont pas réservés à la rêverie ou à l'imagination. Au lieu d'opposer perception et imagination, ils travaillent l'une et l'autre, ils intègrent la deuxième à la première et réciproquement, dans la mesure où être présent aux choses va de pair avec la capacité à s'en*

[153] François Laplantine, *Penser le sensible, op. cit*., p. 76.
[154] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivage, 2016, p. 73.
[155] Rappelons-le, par « arrière-plan global » nous faisons ici référence à la théorie du linguiste John R. Searle reprise par Nicole Pignier qui définit l'arrière-plan comme « un ensemble d'aptitudes non représentationnelles, commun à tous sur la base de leur équipement biologique », in « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

abstraire et à y revenir par un travail de mémoire tout autant que de rêverie.[156]

Pour développer la notion d'« intentionnalité » en tant que réalité biologique, l'écosémioticienne se réfère aux travaux de John R. Searle. Contrairement à ses prédécesseurs qui considéraient l'intentionnalité comme la relation unilatérale entre un fait psychique et une forme, un objet, un état du monde ; le linguiste propose d'ouvrir l'intentionnalité à l'existence concrète, biologique, des humains et des animaux. Plus précisément, il écrit :

Intentional mental phenomena are part of our natural biological life history. Feeling thirsty, having visual experiences, having desires, fears, and expectations, are all as much a part of a person's biological life history as breathing, digesting, and sleeping. Intentional phenomena, like other biological phenomena, are real intrinsic features of certain biological organisms, in the same way that mytosis, meiosis, and the secretion of bile, are real intrinsic features of certain biological organisms.[157]

Nous rejoignons John R. Searle dans sa formulation d'une interrelation concrète entre les intentionnalités et les phénomènes biologiques. Par ailleurs, dans la lignée écosémiotique de Nicole Pignier, nous postulons que les intentionnalités ne sont pas des aptitudes uniquement réservées à l'être humain et à l'animal, mais qu'elles peuvent s'élargir au vivant. Par exemple, les fleurs de l'érable plane (*Acer platanoides*), écrit Catherine Lenne, vont produire un nectar qui attire les insectes pollinisateurs. En butinant le jus sucré, situé à la base du pistil de la fleur, l'insecte

[156] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

[157] Nous traduisons : « Les phénomènes mentaux intentionnels font partie de notre histoire biologique naturelle. Avoir soif, vivre des expériences visuelles, avoir des désirs, des peurs et des attentes, tout cela fait partie de l'histoire biologique d'une personne au même titre que respirer, digérer et dormir. Les phénomènes intentionnels, comme les autres phénomènes biologiques, sont des caractéristiques intrinsèques réelles de certains organismes biologiques, de la même manière que la mytose, la méiose et la sécrétion de bile sont des caractéristiques intrinsèques réelles de certains organismes biologiques ». Voir John R. Searle, « Intentionality and its place in nature », in *Dialectica*, n°38, 1984, p. 89.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

va prendre de façon involontaire le pollen et le transporter de fleur en fleur, selon son appétit[158]. Ainsi,

> *Les forces de vie propres à un être vivant et qui lui permettent d'exister ne sont donc pas autonomes mais se veulent relatives aux aptitudes perceptives via lesquelles la plante, l'animal, l'humain, quelque part, concrètement apprécient son milieu, s'y orientent tout en étant tissé de ce lieu ambiant.*[159]

Ce sont donc ces intentionnalités, ancrées dans l'*oikos*, que nous allons tenter de saisir tout au long de notre exposé à travers la problématique suivante : de quelle(s) façon(s) l'articulation tensive de la perception et de l'imagination convoque-t-elle les schèmes écoperceptifs de l'*anthropos* au sein de la création artistique ? Pour y répondre, notre démarche s'inscrit nécessairement dans une réappropriation en pôles schémiques des catégories sémantiques qui sont désormais aussi présentes dans le domaine de l'art contemporain. En effet, nous allons le voir, la dichotomie sémantique nature/culture participe majoritairement à créer une rupture sensible au sein même du geste artistique.

Le schème nature/culture comme prémices de l'approche écosémiotique de l'art contemporain

En tant que catégories sémantiques figées et opposées, la nature et la culture s'excluent de tout processus perceptif sensible. Comme nous l'avons précisé, les axes sémantiques définis par un système ordonné et hiérarchique ne laissent pas de place à une « dynamique en devenir » qui permettrait aux énonciateurs et coénonciateurs de s'ajuster au fil des liens créés[160]. Autrement dit, si nous nous référons uniquement à la dimension discursive pour analyser l'énonciation, nous

[158] Il s'agit d'une pollinisation de type entomogamie, soit, littéralement « mariage par les insectes », in Catherine Lenne, *Dans la peau d'une plante*, Paris, Belin, 2014, p. 119.
[159] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[160] Rappelons-le, selon la thèse de la coénonciation du vivant, des liens vont être créés entre les coénonciateurs mais également avec le milieu ambiant.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nous éloignons de toute la profondeur existentielle qui est, pourtant, propre au vivant. Maurice Merleau-Ponty souligne l'incomplétude qui réside dans une approche strictement linguistique :

> *Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde.*[161]

Considérer la parole comme un geste libère également toutes les autres formes d'énonciation de leurs significations exclusivement fonctionnelles et fonctionnalistes. La perception première, immédiate, tissée dans l'*oikos*, peut alors être fécondée. Les aptitudes perceptives redeviennent concrètes, ancrées dans un arrière-plan commun. Pour François Laplantine également, le langage présente des limites dans le processus perceptif et sensible. Lorsqu'il décrit la notion d'ambiance, à savoir « un ensemble de rapports insécables et qui entrent en relation (ou en résonance) avec la totalité de la sensibilité du sujet[162] » ; l'anthropologue dresse une comparaison entre deux systèmes langagiers qu'il juge incompatibles sur les plans perceptif et énonciatif.

D'un côté, la pensée occidentale est construite sur un modèle de décomposition et d'analyse. Plus précisément, dans les langues indo-européennes, la relation primant entre les sujets et sujets/objets est celle de la subordination. François Laplantine le dit, « Dans ces dernières, la construction grammaticale de la phrase est entraînée par un sujet qui occupe toujours une position d'antériorité, d'extériorité et de supériorité[163] ». Le fait que le sujet préexiste et puisse s'abstraire de la situation d'énonciation va découler sur une impossibilité à énoncer sensoriellement et pleinement l'ambiance qui l'imprègne.

---

[161] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 224.
[162] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 60.
[163] *Ibid.*, p. 61.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En parallèle, l'anthropologue donne l'exemple de la langue japonaise, dans laquelle « Il [le sujet] n'est nullement aboli mais ne peut plus être considéré comme antécédent, prééminent et déterminant[164] ». La construction de la phrase japonaise met ainsi le sujet et le milieu sur le même plan, côte à côte. L'absence de subordination conduit, de fait, à « […] cette aptitude à entrer en résonance et même en connivence[165] ». François Laplantine illustre son propos avec la traduction française du japonais *samui dessu*. Si nous le traduisons couramment en français par « j'ai froid », l'anthropologue souligne que la signification n'en est pourtant pas la même : « Dans *samui dessu*, il n'y a pas de "je" mais du froid. Ce froid imprègne la situation de l'énoncé mais ce n'est nullement moi qui en ai l'initiative[166] ». Par conséquent, si l'ambiance ne peut être dite par le langage (entendons ici : le langage tel qu'il est *construit* dans nos sociétés occidentales), nous devons chercher comment l'énoncer autrement. François Laplantine termine son chapitre « Percevoir : ambiance, lieux et liens » en proposant de nouvelles formes d'énonciation :

> *Les limites de* ce que ne peut pas dire *le langage ordinaire et pas davantage le langage savant conventionnel nous incitent également à explorer* ce qui peut être montré *(Wittgenstein). Confrontés à une ambiance, voire transformés par celle-ci, nous effectuons une expérience des limites du langage ou du moins de certaines dénotations, connotations et constructions langagières mais nullement des gestes, des sons et des images. Une ambiance n'est pas seulement donnée mais peut être transformée performativement à la fois au sens linguistique d'Austin et au sens des arts du spectacle. Si une ambiance peut difficilement être énoncée dans le langage commun et analysée (c'est-à-dire décomposée) par le langage savant, elle peut être racontée, chantée, dansée, filmée, mise en scène. Mais ce qui est ainsi non plus représenté mais recréé est une autre ambiance.*[167]

Il est important de nous arrêter un moment sur la dernière phrase de cette citation et tout particulièrement sur la distinction effectuée par François Laplantine

[164] *Ibid.*, p. 63.
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid*., p. 61.
[167] *Ibid*., p. 72-73.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

entre les participes « représenté » et « recréé ». Faisons tout d'abord un détour par la définition du schème nature/culture donnée par Nicole Pignier :

> *Les pôles nature/culture ne sont pas assimilables l'un à l'autre ; cependant que la Terre nous déborde, nous habite, nous la pensons, nous la rêvons en nous déportant par nos aptitudes synesthésiques et techno-symboliques. Via ces dernières, nous reprenons, créons, prolongeons les expériences de l'ici/maintenant dans une liberté relative qui rend présents des ailleurs/autres temps.*[168]

À travers les notions respectives d'ambiance et de schème, François Laplantine et Nicole Pignier mettent tous les deux en avant l'idée d'une concrétude qui, tout en nous habitant, nous dépasse par le cours des choses. C'est ici que la différence entre la représentation et la recréation est à souligner. Tandis que la représentation est à envisager comme le rapport exclusivement visuel d'une approche artistique ; la recréation d'une ambiance invite, quant à elle, à s'en imprégner, à faire s'interrelier concrètement et de façon tensive les pôles schémiques nature et culture. Dénètem Touam Bona l'évoque lorsqu'il écrit qu'« Au départ de toute création, qu'il s'agisse du mouvement généreux des semailles, du doigté sensuel de la potière ou du filage acrobatique de l'araignée, il y a un geste dansé[169] ». Nous proposons donc, dans un premier temps, de définir la création artistique travaillant avec le vivant comme un processus énonciatif tissé dans, et par une ambiance donnée.

Néanmoins, une telle appréhension de la création vient nuancer les approches des chercheurs tels que l'anthropologue Philippe Descola, voyant dans la culture « une ombre portée sur la nature[170] ». Dans *Le Design et le Vivant*, Nicole Pignier relève que

---

[168] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

[169] Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge, 1*, Paris, Post-éditions, 2021, p. 107.

[170] Philippe Descola, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quae, 2011, p. 203.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Selon Philippe Descola repris par Bruno Latour, les pôles nature/culture ne seraient pas pertinents dans la mesure où la « nature » serait une invention purement occidentale (Descola, 2011 : 97), (Latour, 2015). Mais il y a là réduction de la notion de nature à un objet tel que l'a défini le cartésianisme.*[171]

Mais aussi :

> *Philippe Descola disqualifie l'universalité de l'axe nature/culture en donnant l'argument suivant : seule la pensée naturaliste occidentale concevrait nos productions culturelles, notamment les objets fabriqués, comme artifices, les autres cultures concevant les objets culturels comme continuité avec la nature.*[172]

Pour l'écosémioticienne, une telle annulation des catégories nature/culture peut se comprendre mais il est essentiel d'appréhender et de redéfinir ces notions en tant que « forces duales et complémentaires[173] », c'est-à-dire en tant que pôles schémiques qui nous traversent et travaillent en interrelation. Car un effacement des différences entre nature et culture, en effet, peut s'instaurer comme un coup de force allant jusqu'à mettre « […] sur le même plan le panier du vannier amazone, la flûte en bois de l'artisan chinois et les O.G.M. […][174] ». En stipulant que la distinction entre nature et culture n'est pas pertinente puisqu'il s'agit d'une invention occidentale, Philippe Descola semble nier toute la créativité à la fois éthique et sensible du travail effectué en lien avec le vivant. Autrement dit, cela consiste en la suppression du fondement perceptif de la nature et de la culture permettant à Homo de s'ajuster concrètement au vivant.

Or, dans le cas de la fabrication d'un panier en osier par exemple, les pôles schémiques œuvrent pleinement dans le geste du vannier. Ils rendent possible un dialogue, une mise à l'épreuve réciproque des partenaires artisan/végétal et l'objet

---

[171] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, *op. cit*., p. 53.
[172] *Ibid*., p. 54.
[173] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 44.
[174] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, *op. cit*., p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

(ici le panier) advient de cet ajustement créatif[175]. Ainsi,

> *Pôle schémique, la culture ne s'oppose pas à la nature ; bien au contraire, elle note le lien attentionnel, le soin porté à la terre où l'on habite, où l'on passe, où l'on chasse, où l'on se nourrit mais aussi à la Terre qui nous habite et que nous reconnaissons en lui faisant honneur.*[176]

Dans « L'Homme et la Nature », qui consiste en un compte rendu de l'ouvrage de George P. Marsh, Elisée Reclus insistait pourtant déjà, en 1864, sur la rupture éthique provoquée notamment par le phénomène d'industrialisation (à l'aune de l'économie capitaliste) dans notre rapport à la terre :

> *Toutefois, il faut le dire, les peuples qui sont aujourd'hui à l'avant-garde de l'humanité se préoccupent en général fort peu de l'embellissement de la nature. Beaucoup plus industriels qu'artistes, ils préfèrent la force à la beauté. Ce que l'homme veut aujourd'hui, c'est d'adapter la terre à ses besoins et d'en prendre possession complète pour en exploiter les richesses immenses*.[177]

En mettant l'accent sur le désintérêt croissant de l'*anthropos* vis-à-vis de toute dimension esthésique[178] de la terre au profit d'une domination capitaliste et coupée du vivant, le géographe renouvelle la question fondamentale de la perception artistique. Comment retrouver de la beauté, de la créativité dans des gestes qui sont amenés à être automatisés ? Peut-on encore différencier, nuancer, le geste machinal (réitéré, réalisé par un être vivant) du geste mécanique (réitéré, réalisé par un mécanisme) ? C'est ce que Gaston Bachelard évoque également dans *La poétique de l'espace* lorsqu'il interroge la créativité au sein de l'action ménagère :

> *Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-*

[175] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[176] *Ibid.*
[177] Elisée Reclus, *L'Homme et la nature suivi d'À mon frère le paysan*, Rennes, La Part Commune, 2021, p. 45.
[178] Issue du grec *aisthanesthai* signifiant « sentir », « percevoir », la qualité esthésique renvoie à la sensibilité.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout. Elle donne aux actes les plus familiers une valeur de commencement. Elle domine la mémoire. Quel émerveillement de redevenir vraiment l'auteur de l'acte machinal !*[179]

Dans le cas d'un art contemporain « occidental », en phase de s'approprier les nouvelles technologies et biotechnologies, est-il encore possible de créer tout en étant conscient de la tension des pôles schémiques qui nous anime et nous lie au vivant ? Pouvons-nous y retrouver l'un, voire plusieurs, des sens latins de la culture tels qu'ils sont présentés sous l'acception de *cŏlō, cŏlŭī, cultum, ĕre* ? À savoir :

1. Cultiver, soigner (cultiver un champ, des champs, la vigne)
2. Habiter (ceux qui habitent la même terre que nous)
3. Cultiver, pratiquer, entretenir (passer sa vie, vivre)
4. Honorer (honorer, pratiquer avec respect)[180]

Ou, en tant qu'occidentaux, sommes-nous voués *a fortiori* à nous extraire d'une ambiance créatrice afin de nous abstraire[181] dans une catégorisation sémantique ; définissant l'art comme objet exclusivement déterminé d'une culture-sujet ? C'est ce que nous allons tenter de mettre à l'épreuve dans les prochaines pages de ce travail.

[179] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 2020 [éd. critique], p. 126.

[180] Les exemples cités sont issus du dictionnaire latin-français *Gaffiot*. Pour plus de commodité de lecture, nous avons sélectionné un exemple pour chaque définition.

[181] Nous insistons ici sur la nuance des verbes « extraire » et « abstraire ». Pour définir le premier, nous considérons que l'ambiance est ce processus perceptif dans lequel l'on est immergé. Le latin *extraere*, signifiant « tirer, tirer hors de, traîner », convoque une « mise en hors-sol ». Le second verbe, « abstraire », dénote l'idée d'un « enlèvement » de soi. Autrement dit, la rupture de l'*anthropos* avec une ambiance créatrice, sensible, participe à annihiler ses aptitudes perceptives fondamentales (pôles schémiques) et, de cette façon, contribue à aliéner la culture en tant que catégorie sémantique, coupée de toute base existentielle (*oikos*).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 2. Interroger artistiquement nos liens au vivant

Mise en nette opposition avec la culture depuis l'époque moderne, la nature est, aux yeux du sujet occidental, du moins, objet *à dominer*. Bien que certains chercheurs tendent aujourd'hui à abolir la distinction entre nature et culture, d'autres insistent, au contraire, sur la *tension* qui les anime en tant que pôles schémiques. Reconnaître cette dynamique tensive, c'est renouer, d'une part, avec le *sensible* ; mais c'est aussi empêcher, d'une autre part, un nouvel assujettissement du vivant à ce qui s'apprête à être, désormais, sur le devant de la scène artistique contemporaine : les biotechnologies, le numérique et l'Intelligence Artificielle.

A. Le vivant : avec ou à rebours

Aujourd'hui, les pratiques artistiques en lien avec le vivant tendent sinon à se développer, du moins à faire débat. Jusqu'où l'artiste peut-il créer avec le vivant ? Et, d'un point de vue éthique, peut-il prétendre à « créer artistiquement du vivant » ? Dans cette sous-partie, nous proposons de revenir rapidement sur l'évolution de la notion de « vivant » à travers la définition de la nature en tant que pôle schémique. Nous allons le voir, non seulement la considération de cette dernière varie sur les plans chronologique et géographique, mais elle est surtout fondamentale dans notre compréhension de nos rapports contemporains et artistiques au vivant.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Quelle(s) définition(s) de la nature ?

Les définitions de la nature évoluent, changent, selon les époques et les aires géographiques. Dans son ouvrage *L'agir humain et la crise éco-climatique*, le philosophe de la nature et de l'environnement, Blanchard Makanga, propose de dresser un historique de ce qui se cache derrière la notion de « nature » jusqu'au XXI^{ème}. Afin d'avoir du recul sur la question, nous résumons, à notre tour, les périodes charnières dans l'évolution sémantique du terme :

- Au IV^{ème} siècle av. J.-C., la nature est tributaire du mythe d'Homère et de la *Théogonie* d'Hésiode. C'est-à-dire qu'elle est divinisée par les Anciens qui la considéraient alors « comme fondamentalement harmonieuse et comme le vecteur d'une bonté qui était d'ailleurs une source d'inspiration et de recherche de bonheur pour l'homme de leur temps[182] ».

- Pour les philosophes pré-socratiques, la nature est sujette d'interprétations diverses liée à l'intérêt croissant pour l'étude du cosmos.

- Au XVIII^{ème} siècle, avec les Lumières, la nature est considérée comme la « base commune pour l'élaboration d'un *contrat social*, pacifiste, légaliste et politique[183] ».

- Au XXI^{ème} siècle, la nature est une « entité dite "vivante" [qui] demeure encore énigmatique pour l'homme en raison de sa complexité[184] ».

En outre, Blanchard Makanga postule que la notion de « nature » est généralement perçue selon deux points de vue contradictoires, qui portent, eux-mêmes, à confusion. D'un côté, elle représente « une totalité cohérente relevant d'une organisation complexe et énigmatique », et de l'autre, elle est considérée

[182] Blanchard Makanga, *L'agir humain et la crise éco-climatique : nature, technosciences et civilisations durables*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 54.
[183] *Ibid*., p. 29.
[184] *Ibid*., p. 30.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

comme « une entité soumise à la curiosité et aux expériences humaines sous l'impulsion d'un Descartes par exemple[185] ». Arrêtons-nous un moment sur la seconde assertion. Dans le *Traité du Monde et de la Lumière* (1632-1633) de René Descartes, la nature perd en effet toute sa dimension mystique car, pour le physicien, elle n'est finalement *ni* une déesse *ni* une puissance imaginaire. C'est dans ce retranchement ontologique que la nature, à partir du XVII[ème] siècle, acquiert également un aspect mécanique, au même titre que les artefacts produits par l'être humain. La matière, vivante, devient inerte, figée. Bien entendu, l'*anthropos* va continuer à travailler avec elle ; mais cela se réalise de façon linéaire et univoque. En dénuant ainsi la nature de toute dynamique organique, vitale ; la pensée cartésienne a opéré une rupture avec la théorie aristotélicienne de la *phusis* qui désigne « l'étant, le changement et le mouvement[186] ». Dérivé de *phuein* signifiant « faire pousser » ou « croître, pousser », le terme grec fait écho au latin *natura* qui trouve, quant à lui, son origine dans le verbe *nasci*, à savoir « naître[187] ». Nicole Pignier, en citant ses échanges avec Augustin Berque, rappelle notamment qu'en Chine,

> *[…] à peu près à la même époque que la période pré-socratique, a émergé le terme « ziran » relevant de la veine taoïste. Il désigne le cours naturel des choses, le fait d'« être ainsi par soi-même ». La nature en tant que dynamique tensive, variation s'exprime encore dans le caractère « tian » plutôt issu de la veine confucianiste.*[188]

Plus précisément, nous dit l'écosémioticienne, *tian* signifie « jour » et sert à « composer les mots qui désignent les saisons, le temps qu'il fait, le ciel et les éléments liés au champ sémantique de l'univers tels que "corps céleste", "astronomie"[189] ». Il est tout aussi intéressant de savoir que la langue japonaise a emprunté à la signification chinoise l'idée d'une nature-mouvement. Nicole Pignier renvoie ainsi aux travaux d'Augustin Berque lorsque celui-ci déclare que la culture

[185] *Ibid*., p. 17.
[186] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 53.
[187] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.
[188] *Ibid.*
[189] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 53.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

japonaise a tendu son rapport à la nature vers une harmonie. En effet, cette dernière « s'oppose à l'idée de domination de l'homme sur la nature (présente dans la culture occidentale) comme à celle de soumission de l'homme devant la nature (présente, semble-t-il, dans la culture indienne)[190] ». Le mésologue poursuit :

> *Les Japonais reconnaissaient l'existence de phénomènes naturels mais ils ne possédaient pas de concept comparable à celui de nature. L'usage d'un tel mot de va pas de soi : il suppose un recul qui permet d'appréhender ensemble des phénomènes et des réalités qui a priori n'ont pas grand-chose à voir les uns avec les autres (les étoiles, la pluie, les animaux, les montages, la végétation…).*[191]

Pour élargir la définition, nous pouvons également citer Geneviève Azam, chercheuse en économie, lorsqu'elle explique l'évolution du terme vivant – entre son emploi adjectif et nominal :

> *L'usage du substantif, le vivant, est ancien. Toutefois, la prégnance des représentations techno-économiques du monde et de la vie en modifie la compréhension. Le vivant en effet ne désigne plus telle ou telle autre forme concrète de vie, mais un objet abstrait, aggloméré, une fiction, préludes à sa représentation et à sa transformation en ressource biologique, en machine à produire des « services écosystémiques ».*[192]

Geneviève Azam précise :

> *Il est alors considéré comme une combinaison organisée de cellules élémentaires, un Lego emboîtant des molécules, un objet délié et dépouillé de toute subjectivité. La matière vivante peut, semble-t-il à l'infini, être travaillée, agencée, fabriquée, manipulée. Le substantif a éliminé de*

[190] Cité dans Nicole Pignier, *ibid.* : Augustin Berque interviewé par Sylvain Allemand, in « Le culture japonaise faut de la nature la source de l'ordre social », *Libération*, publié le 25 août 2001, URL : https://www.liberation.fr/week-end/2001/08/25/la-culture-japonaise-fait-de-la-nature-la-source-de-l-ordre-social_375212/

[191] *Ibid.*

[192] Geneviève Azam, « Réduire le vivant pour le fabriquer », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 364.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'adjectif l'idée d'une limite constitutive du vivant, garante de son infinie diversité et de ses capacités biologiques de renouvellement.[193]

Un aspect, un élément, ressort tout particulièrement des définitions que nous venons de citer. Il ne semble pas y avoir de juste-milieu dans la préhension de la nature ou du vivant dans les considérations occidentales. En effet, l'on se retrouve vite d'un extrême à un autre : la nature en tant que puissance divine d'un côté, et de l'autre, la nature comme objet à maîtriser, à dominer – renvoyant ainsi l'*anthropos* à un statut transcendant, omnipotent. Si la principale problématique de notre recherche est d'interroger les processus de coénonciation du vivant dans les œuvres éphémères et participatives contemporaines, nous pouvons aisément relever ce qui s'apparenterait à un *contre-exemple*, et nous diriger, de cette façon, vers une approche artistique techniciste[194]. Comme dit dans notre introduction, l'utilisation des biotechnologies est devenue plus accessible à partir des années 1990, teintant par la même occasion, le monde artistique. Que révèle-t-elle à l'égard du vivant ? Quelles en sont les manifestations concrètes et sensibles ?

Créer à rebours du vivant

Dans son ouvrage *Le Design et le Vivant*, Nicole Pignier dégage trois approches de design en lien avec le vivant dans les pratiques humaines et notamment le design *avec* le vivant, le design *du* vivant et le design *à rebours* du vivant. Mais ces trois modes de relation concernent finalement, ou plus largement,

[193] *Ibid*.

[194] Jacques Perriault en rappelle la définition donnée par Georges Friedmann en 1947 : « voir sous l'angle exclusif de la technique des problèmes concernant l'homme tout entier, son équilibre, son épanouissement ». In « Art, technique et mouvement social dans la genèse des théories de la communication », in Jean-Paul Fourmentraux (dir.), *Art et Science*, Paris, CNRS Éditions, 2012, URL : https://books-openedition-org.ezproxy.unilim.fr/editionscnrs/19101

Licence CC BY-NC-ND 3.0

toutes les pratiques humaines. L'écosémioticienne met ces trois principes en relation avec plusieurs manières d'énoncer telles que celles du paysan, de l'agriculteur, de l'urbaniste, du scientifique, de l'architecte, du politique… Nous proposons, à notre tour, de considérer cette question de faire avec/à rebours du vivant dans la création artistique contemporaine. Précisons tout d'abord la terminologie concernant le design, utilisée en premier lieu par Nicole Pignier. Le design, est envisagé en écosémiotique comme un « concept qui associe un dessin – plan, esquisse, croquis et diverses représentations graphiques – à un dessein, à savoir un but, un objectif mais aussi une visée éthique, c'est-à-dire une conception du mieux-être individuel et collectif[195] ». L'écosémioticienne ouvre davantage la définition du design en faisant référence aux travaux du *designer* Victor Papanek et pour lequel le « design intégré » signifie que « tout geste de design doit prendre en compte les enjeux sociétaux, la possibilité de la vie sur Terre pour les générations à venir, et pas seulement celles des êtres humains[196] ». Cependant, l'avènement du phénomène que Nicole Pignier nomme « la fabrique du bio-géopouvoir » remet fortement en question cette trajectoire du design. En effet,

> *La fabrique du biopouvoir, du géopouvoir se fonde sur la soi-disant obsolescence de l'axe nature/culture tout en prolongeant la visée éthique de la philosophie moderne qui consiste à maîtriser la nature, en tant qu'objet inanimé grâce à la culture scientifique et technique. La fabrique du bio-géopouvoir franchit un pas supplémentaire. Il s'agit de ne plus se donner de limites dans le design du vivant ; on le recrée selon ses volontés et à volonté ou encore il s'agit de* designer *à rebours du vivant, de lutter contre plutôt que de faire avec. Le vivant n'étant alors pensé que comme composé dans un cas, d'hybrides façonnés par l'humain, dans l'autre, de choses inertes mais exploitables.*[197]

Pour illustrer la dérive éthique du design dans nos sociétés contemporaines (et principalement occidentales) menant à l'« absorption intégrale de la nature dans

[195] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 165.
[196] *Ibid.*
[197] *Ibid*., p. 52.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

la technosphère[198] », l'écosémioticienne donne l'exemple de l'usage des « technologies de pointe » valorisé et encouragé par l'agriculture industrialisée au point de « faire fi de l'altérité foncière qui sous-tend l'intelligence créative du vivant et sa puissance d'autoréalisation[199] ». En outre, selon Nicole Pignier, le recours désormais quasi-systématique aux satellites, drones, algorithmes mais aussi aux organismes génétiquement modifiés vient disqualifier, rendre obsolescent, le schème nature/culture « tout en prolongeant la visée éthique de la philosophie moderne qui consiste à maîtriser la nature, en tant qu'objet inanimé grâce à la culture scientifique et technique[200] ». Ce rapport à la nature s'inscrit dans ce que nous disions précédemment, à savoir la pensée cartésienne, issue de la philosophie moderne.

Que serait alors, une création du vivant – voire à rebours du vivant – dans les pratiques artistiques contemporaines, qui relèverait du design ? Comment se manifesterait le rapport intransitif Sujet/Verbe au prisme d'une démarche croisée « art et science » ? Nous choisissons de nous arrêter sur l'étude de deux œuvres qui, selon nous, reprennent non seulement les mêmes « stratégies » citées plus tôt par Nicole Pignier (négation du schème nature/culture, remplacement du vivant par des outils technologiques, création d'organismes génétiquement modifiés), mais qui tendent également à *se servir du vivant* comme un *matériau vide de sens* (ou, du moins, qui n'en acquiert que par celui que lui octroie l'artiste *anthropos*).

C'est tout particulièrement le cas pour l'œuvre *Sugababe* (2014-2021) de l'artiste néerlandaise Diemut Strebe. Le 4 juin 2014, *France Info* publiait un article intitulé « Une réplique "vivante" de l'oreille coupée de Vincent Van Gogh exposée en Allemagne ». Lorsque l'on parcourt l'article, l'on tombe notamment sur la phrase suivante : « Les visiteurs peuvent même parler dans l'oreille avec un microphone. Le son, une fois passé dans le liquide où elle baigne, est enregistré

[198] Nicole Pignier (*Ibid.,* p. 51) fait ici référence aux travaux de Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Éditions du Seuil, Paris, 2013.
[199] *Ibid*., p. 51.
[200] *Ibid*., p. 52.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans l'installation[201] ». Une telle présentation de l'œuvre de Diemut Strebe retient notre attention sur plusieurs points. Tout d'abord, prenons le temps de rappeler qu'à la fin des années 1880, le peintre hollandais s'est coupé, en effet, l'oreille gauche à la suite d'une dispute avec son ami Paul Gauguin.

Si l'on doit extrapoler et entrer dans le mythe techniciste, la recréation de son oreille tient donc d'un « miracle technologique » défiant à la fois la mort de l'artiste mais aussi les circonstances de son passé (puisque, même de son vivant, son oreille n'était plus). La mort en tant que pôle schémique est ainsi niée et réduite : il ne s'agit que d'une catégorie sémantique dont le statut figé, peut tout aussi bien être déconstruit/reconstruit. Bien entendu, cela engage la question de l'éthique et des limites artistiques. Comme le soulignent Guillaume Bagnolini et Paolo Stellino, « Dans ce contexte, on fait souvent appel à l'argument de la liberté artistique, consistant à affirmer que l'artiste devrait être libre dans sa création et ne devrait pas avoir de règles[202] ». Or, nous apprenons que la réalisation de l'œuvre a été possible dans la mesure où l'un des descendants de Vincent Van Gogh, Lieuwe, a donné son accord pour participer lui-même au projet et « fournir » les ressources génétiques nécessaires puisqu'il trouvait l'initiative « révolutionnaire[203] ». L'oreille, placée dans une boîte remplie de liquide nutritif (fig. 8), est donc formée de « cellules de cartilage vivantes, modifiées et reprogrammées[204] » venant, nous l'avons dit, du descendant du peintre.

[201] Consulter l'article en ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/une-replique-vivante-de-l-oreille-coupee-de-van-gogh-exposee-en-allemagne_614093.html

[202] Guillaume Bagnolini et Paolo Stellino, « Bioart : définition(s) et enjeux éthiques. Essai introductif », *op. cit.*

[203] Voir le reportage sur l'œuvre réalisé par la BBC. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FSyS6EsuNvY

[204] Voir la présentation de l'œuvre sur le site internet de Diemut Strebe : http://diemutstrebe.altervista.org

Licence CC BY-NC-ND 3.0

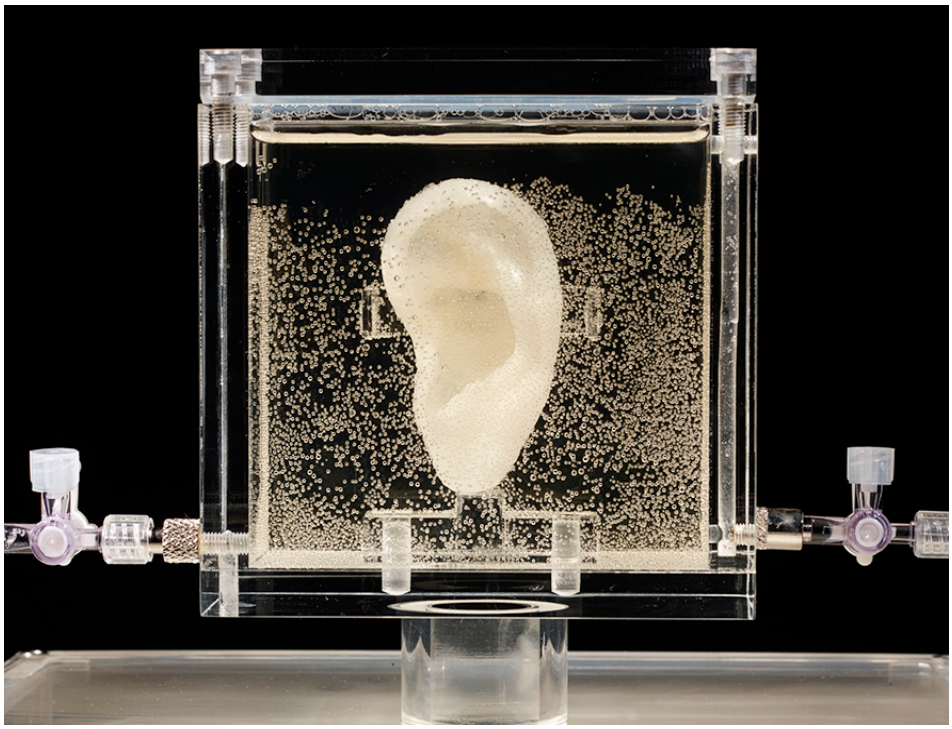


Figure 8. *Sugababe* de Diemut Strebe (2014-2021)
© Diemut Strebe

Précisons davantage le protocole du projet. Le prototype de l'oreille a été conçu par une imprimante 3D, en polymères biodégradables, à partir de la seule photo encore existante de l'oreille gauche de Vincent Van Gogh. Diemut Strebe a utilisé la technique d'édition du génome CRISPR-Cas9 et de la technologie ARNm. Le design de génome via CRISPR-Cas9 « consiste à découper un organisme en fonctions simples puis à couper/coller sur le ruban en double hélice de l'ADN pour remplacer une fonction par une autre[205] ». Nicole Pignier souligne l'étroite relation entre une telle technologie et la pensée structuraliste qui tend à réifier le vivant :

> *Les gestes de copier/coller/dupliquer/modifier liés à CRISPRcas9 réactivent les gestes de l'édition numérique que formalisent les fonctionnalités logicielles. Ils s'ancrent dans le mouvement fonctionnaliste qui envisage les choses et les êtres sous l'angle purement utilitaire,*

[205] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 62.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

modulable, servant à faire fonctionner le système, les éléments étant considérés comme interreliés par des lois structurelles objectivables.[206]

Le fonctionnalisme dont parle l'écosémioticienne est d'autant plus flagrant à la lecture de la description de l'œuvre :

The project focuses on our capabilities to design, alter and tune our own 'hardware'. Here the technologies are not applied to control illness and health, but are employed instead to explore human enhancement options such as the recreation of a historical person or to design a complex trait such as creativity. These cutting-edge tools are enabling us to control the flow of information in a biological system. Next to designing and enhancing selected traits we specifically explore a particular form of human replication using replacement and modification of natural DNA with synthesized genetic material in a living cell line.[207]

Dans la pratique de Diemut Strege, le vivant, considéré comme du matériel à part entière, est aussi assimilé à un « système biologique[208] » constitué de flux d'informations et régit par un mécanisme fonctionnaliste qu'il est donc possible de « reformater », de répliquer, selon si l'on sait lire la « notice d'utilisation ». Or, l'information ici est réduite à un signal. Nicole Pignier explique que dans un tel cas, « On oublie alors tout le processus de construction médiatique et énonciative de l'information ». Plus précisément :

---

[206] *Ibid*., p. 63.

[207] Nous traduisons : « Le projet se concentre sur nos capacités à concevoir, modifier et régler notre propre "matériel". Ici, les technologies ne sont pas appliquées pour contrôler la maladie et la santé, mais plutôt pour explorer les possibilités d'amélioration de l'être humain, comme la recréation d'un personnage historique ou la conception d'une caractéristique complexe telle que la créativité. Ces outils de pointe nous permettent de contrôler le flux d'informations dans un système biologique. Outre la conception et l'amélioration de certains traits, nous explorons spécifiquement une forme particulière de réplication humaine en remplaçant et en modifiant l'ADN naturel par du matériel génétique synthétisé dans une lignée cellulaire vivante ». Voir le site de l'artiste : http://diemutstrebe.altervista.org

[208] Comme le rappelle Raphaël Larrère, la biologie de synthèse est issue de la biologie des systèmes dont le postulat est que « tout organisme vivant est un système formé de modules qui sont structurellement et fonctionnellement indépendants, et isolables », in « La biologie de synthèse », *op. cit*., p. 48.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Pour être communiquée, une information ne peut se réduire à du signal ; c'est un énoncé qui doit se manifester sous un genre, sur un support intégré à un dispositif médiatique dans des espaces-temps particuliers. L'usager, lecteur, lecteur-scripteur, auditeur, spectateur qui perçoit une information est impliqué mentalement et physiquement, il convoque ses pratiques et sa culture.*[209]

Raphaël Larrère considère que la biologie de synthèse fait face à une « triple ambition », à savoir la modification du fonctionnement d'organismes simples, la création d'organismes simples ou, plus complexe, la simplification du vivant en réduisant ses fonctions – pouvant aller jusqu'à ne retenir que le génome minimal indispensable à la survie de l'organisme[210]. Toujours selon l'ingénieur agronome, le spécialiste de biologie de synthèse « se prend pour un *designer*, pensant que les systèmes biologiques qu'ils synthétisent auront un comportement aussi calculable et fiable que celui d'un objet technique construit par un ingénieur[211] ».

Afin de justifier le caractère artistique de son projet, Diemut Strebe explique qu'elle a voulu mettre à l'épreuve le mythe de l'artiste romantique :

> *Through the interaction with scientific concepts and technologies the focus of the project is the cliché of the stereotypic romantic image of the artist as a genius, his deterministic fate, as well as certain patterns about the artist and art as described in art theory.*[212]

En outre, Diemut Strebe ajoute que selon le stéréotype romantique, l'artiste est déterminé, conditionné à la fois par sa personnalité et par son environnement extérieur : une œuvre d'art aurait donc d'autant plus de chance d'être un chef d'œuvre selon si l'artiste est lui-même « pauvre, malade ou fou ». Toujours selon

---

[209] Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », *op. cit*., p. 68.
[210] Raphaël Larrère, in « La biologie de synthèse », *op. cit*., p. 49.
[211] *Ibid*., p. 55.
[212] Nous traduisons : « Grâce à l'interaction avec des concepts et des technologies scientifiques, le projet se concentre sur le cliché de l'image romantique stéréotypée de l'artiste en tant que génie, sur son destin déterministe, ainsi que sur certains modèles concernant l'artiste et l'art tels qu'ils sont décrits dans la théorie de l'art ». Voir le site de l'artiste : http://diemutstrebe.altervista.org

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Diemut Strebe, « The somewhat banal step to regrow the ear can be regarded as an act of demystification[213] ». Ne pouvons-nous pas voir ici un ironique retournement de situation ? Plus précisément, en voulant rompre avec un déterminisme social[214] et favorisé par un imaginaire commun (le mythe), Diemut Strebe n'a-t-elle pas participé à enfermer son œuvre dans une opposition des catégories sémantiques nature/culture ; coupant ainsi la création de toute base sensible et existentielle ? Cela se remarque davantage avec l'installation mise en place pour « parler à l'oreille ». Revenons tout d'abord sur l'histoire des sons d'après Roberto Barbanti :

> *Il était un temps où les humains osaient lever la tête, observer les distances sidérales, les mouvements des astres, et en écouter les musiques. Les soleils lointains, leur indolent déplacement dans le ciel nocturne, étaient alors cause de joie pour l'écoute raffinée. Au commencement était le verbe »… C'est-à-dire les mots, les sons que les dieux chuchotaient aux oreilles attentives de nos ancêtres qui, eux, connaissaient la puissance du silence et la terreur des bruits étranges […] Les sons, enfin, étaient la mémoire et l'histoire, le récit atemporel du mythe qui, dans le simple acte de se raconter, donnait sens et signification du tout.*[215]

Le processus perceptif tel qu'il est appréhendé dans l'œuvre de Diemut Strebe réduit considérablement l'ouïe à un schéma stimuli-réponses rendu possible grâce à un processus informatique utilisant un logiciel qui génère des impulsions nerveuses, stimulées à partir du signal sonore. La relation intime qui s'installe par le son au sein d'une situation d'énonciation se trouve ici restreinte par le « sens actuel, entièrement visuel-spatial, du verbe transmettre[216] ». Il n'y a donc pas communication au sens original du latin *communicare*, signifiant « mettre en commun, partager » et étant un verbe essentiellement acoustique polysensoriel[217].

---

[213] Nous traduisons : « La démarche quelque peu banale consistant à faire repousser l'oreille peut être considérée comme un acte de démystification ». *Ibid.*

[214] Cela n'est pas sans rappeler les thèses de déterminisme sociologique que l'on retrouve notamment chez Émile Durkheim.

[215] Roberto Barbanti, « Musiques et espaces », *Ligeia*, vol. 3, n°3-4, 1988, URL : https://www.cairn.info/revue-ligeia-1988-3-page-139.htm

[216] *Ibid.* Pour Roberto Barbanti, le modèle de communication formulé par Roman Jakobson en 1960 est inadéquat dans une « perspective sonore ».

[217] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans le cas d'une approche écosémiotique, il est évident que *Sugababe* crée une rupture avec les schèmes écoperceptifs puisque tout est structuré, analysé, décomposé, découpé. Le son n'est ici que continuité linéaire, répondant au stéréotype de la correspondance contenant/contenu et annulant ainsi l'existence d'un « espace acoustique[218] ». Une ambivalence se crée entre informations et données génétiques, oubliant toute interrelation et, surtout, toute énonciation et tout rythme créatif du vivant. Sont alors niés les pôles schémiques nature/culture et leur couplage avec le rythme, lui-même associé au schème continu/discontinu. Plus précisément, une rupture s'effectue quant au « […] lien entre le corps, son milieu – le microcosme – et la Terre, le cosmos ou macrocosme[219] ». Avec ce projet, Diemut Strebe met en avant une aptitude « techno-symbolique coupée de l'*oikos*[220] » et dont « le mouvement d'abstraction-réduction du schème continu/discontinu participe fondamentalement à l'anesthésie, à la privation du sentir, en opposant catégoriquement le sensible à l'intelligible[221] ».

Nous postulons donc qu'une telle œuvre ne démystifie pas la figure de l'artiste, mais *a contrario*, qu'elle tend à recréer le mythe autour de l'artiste-créateur et dominateur d'une nature-objet ; répondant de fait à l'« asservissement-instrumentalisation comme logique constitutive et aboutissement inéluctable de l'œuvre[222] ». En définitive, il semble que l'on soit passé d'un mythe à un autre. Car si Diemut Strebe présente sa pratique comme étant « quelque peu banale » d'un point de vue technique[223], cela n'en reste pas moins une manipulation génétique dont le dessein éthique est largement discutable.

---

[218] Pour Roberto Barbanti, l'espace acoustique « manifeste une réalité indivisible et commune, une entité que l'on ne peut s'approprier individuellement, et dont il est vital d'être conscient ». Selon lui, la musique par exemple est un phénomène à la fois intime, socialisant et collectif. *Ibid.*

[219] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

[220] *Ibid.*

[221] *Ibid.*

[222] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », *op. cit.*, p. 60.

[223] Dans son article « Design et écosémiotique », Pignier avait déjà relevé les occurrences utilisées pour qualifier la technologie du CRISPR-cas9 dont figuraient « efficace », « simple d'utilisation », « rapide », « peu coûteux », *op.cit*., p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Il est possible d'ouvrir davantage la question du travail génétique avec la pratique de l'italienne Laura Cinti et son *Cactus Project* lancé au début des années 2000. Présenté comme « une œuvre d'art vivante composée de cactus exprimant des cheveux humains[224] », le travail de Laura Cinti s'inscrit dans une approche transgénique.

Figure 9. *Cactus Project* de Laura Cinti (2001)
© Laura Cinti, C-Lab

Pour ce faire, elle emploie la technique de transfert de gènes médié par l'agrobactérie *Agrobacterium tumefaciens*. Cette bactérie, que l'on retrouve dans le sol, infecte les plantes telles que les cactus et forme des tumeurs sur les individus. Nous ne détaillerons pas toutes les étapes de l'expérience, puisque ce n'est pas le sujet, mais pour résumer, en utilisant une souche désarmée de la bactérie, Laura Cinti introduit les gènes de la kératine du cheveu dans les cellules des cactus. Nous retrouvons également le principe de la réplication évoqué pour *Sugababe*, puisqu'il

[224] Voir le site internet du C-Lab dont Laura Cinti est co-fondatrice : https://www.c-lab.co.uk/projects/the_cactus_project

Licence CC BY-NC-ND 3.0

a été question de se resservir des cellules transformées pour régénérer des cactus transgéniques[225]. L'artiste explique sa démarche par la motivation d'explorer le paradoxe d'un génie génétique qui utilise des méthodes « anti-sexuelles », c'est-à-dire qui favorisent des manipulations intervenant directement sur les processus de reproduction naturels. De fait, pour Laura Cinti, « Metaphorically it creates an image that captures a perversion of the "asexual" and "sterile" engineering process[226] ». Au-delà de la manipulation génétique dont nous avons précédemment précisé les limites vis-à-vis du vivant ; résiderait donc également une volonté chez l'artiste de dénoncer les pratiques de sa discipline. Pour autant, comme le relève Roberto Barbanti au sujet des œuvres d'Eduardo Kac,

> *L'œuvre d'Eduardo Kac a pour finalité la création de chimères. L'artiste a déclaré qu'elle pourrait être une réponse possible à l'extinction des espèces et à la perte de biodiversité : créer de nouveaux êtres pour remplacer ceux qui ont disparu. Il s'agit évidemment d'une position qui n'a aucun fondement scientifique. Penser pouvoir remplacer le résultat de la coévolution biologique réalisée au cours de milliards d'années avec des choix arbitraires de mélanges d'ADN est un non-sens.*[227]

Il poursuit :

> *Par ailleurs, l'intention de Kac malgré ses déclarations, part d'un présupposé éthique du caractère instrumental total de la chimère créée qui ne tient compte d'aucune responsabilité présente ou future, mais qui épuise son geste dans un pur jeu de combinaison qui est une fin en soi.*[228]

s

Nous rejoignons ici Roberto Barbanti lorsqu'il pointe du doigt le non-sens qui consiste à annihiler une éthique consistant à « faire avec le vivant » (et ne pas

[225] Pour plus d'informations sur le protocole, voir les sites suivants : https://www.c-lab.co.uk/projects/the_cactus_project ; http://thisisalive.com/the-cactus-project/

[226] Nous traduisons : « Métaphoriquement, elle crée une image qui capture une "perversion" du processus d'ingénierie "asexué" et stérile », in https://www.c-lab.co.uk/projects/the_cactus_project

[227] Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », *op. cit.*, p. 76.

[228] *Ibid*., p. 77.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

designer le vivant), tout principe de responsabilité[229], au nom de la liberté artistique. Il nous semble ici relever d'une certaine hypocrisie de mettre en avant la dénonciation, le paradoxe, de pratiques biotechnologiques par le biais de pratiques qui, elles-mêmes, ne résultent pas de gestes respectant le cactus comme être vivant doué d'altérité, d'« aptitudes appréciatives ». Autrement dit, lorsque Laura Cinti replante, au Mexique, les cactus génétiquement modifiés, dénudés de leurs propres épines nécessaires pourtant à leur protection du soleil et à leur défense des prédateurs ; l'artiste nie leurs manières d'être au monde. N'est-ce pas dans cette abstraction du vivant que se joue toute son instrumentalisation ?

[229] Roberto Barbanti fait ici référence à l'ouvrage de Hans Jonas, que nous citons à notre tour : *Le Principe de Responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Le Cerf, 1990.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

B. Notre approche écosémiotique du vivant

Isle, le 10 août 2022, 23h.

Nous sommes dans le jardin, allongés par terre sur une serviette en coton pour nous protéger du « piquant » de l'herbe – devenue « paille » suite aux vagues de chaleur. Nous en sommes à la sixième ; et ce n'est sûrement pas la dernière de l'été, dit-on aux informations. Tandis que sur Terre, la canicule devient presque commune et poursuit ses ravages – sècheresse, incendies, tempêtes – ; dans le ciel se préparent les Perséides. Cette année, elles arrivent en même temps que la « super lune ». Un « spectacle offert par la nature » à ne pas rater, donc. Dehors, en famille, ce moment-là est propice à la discussion : des petites choses du quotidien (« qui va chercher le pain demain ? ») à des envies de refaire le monde. Quand, tout à coup, nous sommes deux à nous redresser en sursaut, l'index tendu vers le ciel : « là ! j'en ai vu une ! ». Un sentiment d'avoir assisté à quelque chose de magique et d'unique nous submerge. « Fais un vœu ! » lance un autre. Comme s'il s'agissait d'immortaliser en soi cette percée du ciel, cet infime instant pendant lequel nous nous sommes sentis intimement liés à la terre/Terre mais aussi au ciel, soit au cosmos. Infime instant de poussière lumineuse qui nous rappelle, dans l'obscurité de la nuit, que nous faisons tous partie d'un *tout*. Nous nous rallongeons ensuite, accordant encore plus d'attention à ce qui se passe au-dessus de nous. Commence alors la danse avec les étoiles filantes.

Figure 10. Récit d'une soirée d'été

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le vivant : l'exposer pour l'éprouver ?

Bien des auteurs, chercheurs, artistes, tendent aujourd'hui à saisir ce qu'implique la notion de « vivant » et surtout, à comprendre les enjeux écologiques, économiques, sociétaux qu'elle englobe. Si nous étudions les liens convoqués entre l'artiste *anthropos* et le vivant, il ne s'agit pas pour autant de les idéaliser ni de les sublimer. Et nous ne nous engageons pas non plus, *a contrario*, dans un scepticisme d'un art du vivant[230]. Non, notre thèse vise à comprendre comment, au moment où la question écologique est charnière sur de nombreux plans, certaines pratiques artistiques vont s'articuler dans ce que nous appellerons ici une « double vitesse ». Dans la même mesure, Angela Biancofiore parle d'un « double mouvement [qui] se révèle dans la création littéraire et artistique » et qui s'explique par « la disparition des anciens mondes culturels [qui] laisse parfois un vide préoccupant où les anciennes valeurs ne sont pas remplacées par de nouvelles valeurs ou par de nouveaux projets collectifs[231] ».

Grosso modo, l'appropriation des nouvelles technologies et biotechnologies qui tend à se « démocratiser » également dans le domaine de l'art permettrait au premier abord de *resensibiliser* Homo à ce qui l'entoure, soit, ce qui, dans un raccourci (réducteur) tant sémantique que sémiotique nous l'avons vu, est souvent désigné sous le terme de « vivant[232] ». De plus en plus, les musées contemporains cèdent la place à l'Intelligence Artificielle[233] ; en l'exposant mais aussi en

[230] Nous faisons ici référence à l'article « Pleurnicher le vivant » de Frédéric Lordon, paru dans *Le Monde diplomatique* le 29 septembre 2021, dans lequel il vise à discréditer les « penseurs du vivant ». Disponible en ligne : https://blog.mondediplo.net/pleurnicher-le-vivant

[231] Angela Biancofiore, « Les mondes méditerranéens : vers une écologie de la création », *Nótos*, n°1, 2011, URL : https://doi.org/10.34745/numerev_050

[232] Nous renvoyons à la sous-partie précédente de ce travail où nous abordons les définitions du « vivant ».

[233] À partir d'ici, nous y référerons avec le sigle « I.A. ».

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'introduisant dans leurs outils de communication avec les visiteurs afin d'« améliorer leur expérience[234] ». Ainsi, selon Jean-Paul Fourmentraux,

> *L'accessibilité technique devient ici un véritable* leitmotiv. *Une partition ou un ensemble d'instructions visent alors à coordonner les différents « comportements » d'œuvres tour à tour installées, performées, interactives et en réseaux.*[235]

Depuis 2019, le Salvador Dalí Museum à Saint Petersburg, en Floride, expose le *Dalí Lives*, une vidéo de quarante-cinq minutes présentant la vie et les œuvres du peintre, réalisée à l'occasion du trentième anniversaire de sa mort. Il était question, pour la structure, de créer de l'interactivité avec le public. Pour cela, le musée, qui possède depuis 2015 le programme *Innovation Labs,* s'est associé avec la société de communication de San Francisco *Goodby Silverstein & Partners*. Si l'on en croit les divers articles et vidéos diffusés pour promouvoir l'événement, il s'agit de « faire revivre[236] » Salvador Dalí. Sur une base de milliers de photos, vidéos, l'agence a donc mis au point un algorithme d'I.A. afin de reconstituer les différents aspects et mimiques du visage du peintre. Un acteur, dont les caractéristiques physiques ressemblaient fortement à celle de Salvador Dalí, a été ensuite choisi pour le représenter « corporellement » ; la voix du peintre est quant à elle imitée par un professionnel.

---

[234] Voir l'article « L'intelligence artificielle entre au musée » du journal *Les Échos*, publié le 24 septembre 2019. Disponible en ligne : https://www.lesechos.fr/idees-debats/sciences-prospective/lintelligence-artificielle-entre-au-musee-1134249

[235] Jean-Paul Fourmentraux, « Présentation générale : Art et science. L'ère numérique », in Jean-Paul Fourmentraux (dir.), *Art et Science*, *op. cit.*

[236] L'exemple de *Dalí Lives* est d'autant plus pertinent dans le sens qu'il met en avant un certain solutionnisme technologique pour rompre avec la dynamique tensive entre les schèmes perceptifs vit/mort. Au cours de nos recherches sur le sujet, nous avons relevé plusieurs occurrences, dans les titres ou les corps d'articles, s'apparentant à l'idée d'une « résurrection » du peintre grâce à une « toute-puissance » technologique. En voici quelques exemples : « Dalí : le peintre espagnol reprend vie grâce à l'intelligence artificielle », « The Master of Surrealism is back », « "résurrection" numérique du maître », « back to life », « He's back », « Watch Salvador Dalí return to life through AI », *etc.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

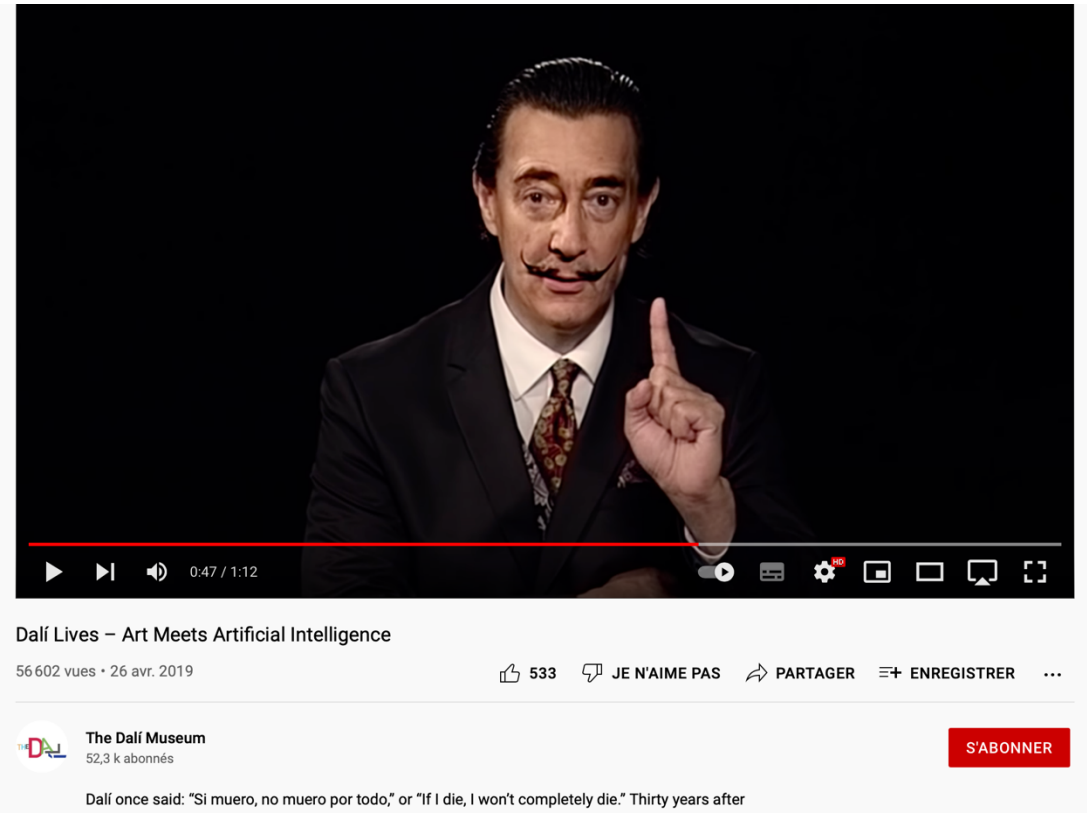


Figure 11. Capture d'écran d'une vidéo de présentation de *Dalí Lives*
source : https://www.youtube.com/watch?v=mPtcU9VmIIE

Selon le texte de présentation de *Dalí Lives* sur le site internet du Musée : « Using cutting-edge artificial intelligence (AI), Dalí Lives provides Museum visitors an opportunity to learn more about Salvador Dalí's life from the person who knew him best: the artist himself[237] ». Le *Dalí Lives* ne comporte pas moins de 190 512 combinaisons possibles : allant de l'anecdote (auto-)biographique, à des commentaires sur la météo du jour, en passant par des analyses de ses œuvres. Les ingénieurs ont été jusqu'à envisager la possibilité pour les visiteurs de faire un *selfie* avec le peintre espagnol : la photo étant alors prise par Salvador Dalí lui-même. Dans la vidéo de présentation (fig. 11) publiée en ligne par le musée, le « peintre »

[237] Nous traduisons : « Grâce à une intelligence artificielle (IA) de pointe, Dalí Lives permet aux visiteurs du musée d'en savoir plus sur la vie de Salvador Dalí par la personne qui le connaissait le mieux : l'artiste lui-même ». Voir le site internet du Salvador Dalí Museum (St Petersburg, Floride) : https://thedali.org/exhibit/dali-lives/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

déclare presque malicieusement « I do not believe in my death. Do you ?[238] ». N'est-ce pas là une façon de pousser l'amenuisement des frontières entre le vivant et l'artificiel à son paroxysme ? Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur cette question de l'interaction entre une œuvre et son public, mais nous pouvons d'ores et déjà postuler que l'expérience proposée par le *Dalí Lives* ne relève pas d'un phénomène *interactionnel sensible.* Il n'est pas à oublier que le peintre de la vidéo répond à un algorithme prédéfini : il est pro-grammé, c'est-à-dire qu'il est écrit à l'avance[239]. Comme le rappelle Nicole Pignier, un système d'I.A. peut certes signifier mais il ne fait pas pour autant signe. Autrement dit, « Les systèmes d'"I.A." permettent d'effectuer des calculs mais de façon a-sémiotique, sans compréhension ni interprétation des symboles mobilisés[240] ». La vidéo *Dalí Lives* invite donc à une interactivité mais dans une *non-réciprocité interactionnelle*. C'est ce que souligne Eleni Mitropoulou lorsqu'elle distingue l'interactivité interactive et l'interactivité non-interactive. Selon la sémioticienne, quand l'interface intervient comme lien technologique, « Il s'agirait de relations qui ne finalisent pas dans la réciprocité mais seulement dans la présence des traces réactives[241] ».

Or, « […] le vivant, la chair, le sens sont d'abord des interactions qui constituent ce qui fait interaction. Il n'y a pas un déjà là déjà constitué qu'il suffisait ensuite de manipuler[242] » écrit Bruno Bachimont. Pour qualifier le manque de considération de l'*anthropos* vis-à-vis du vivant depuis la modernité, Baptiste Morizot emploie quant à lui l'expression de « crise de la sensibilité[243] ». Selon le philosophe, l'appauvrissement de nos relations au vivant contribue à nous appauvrir conséquemment de nos propres sensations. C'est en ce sens, donc, que de plus en plus d'artistes travaillent avec les nouvelles technologies afin d'interroger ce qu'est le vivant. C'est ce qu'Alizée Armet, artiste-chercheuse, explique dans un entretien

[238] Nous traduisons : « Je ne crois pas en ma mort. Et vous ? ».
[239] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[240] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.
[241] Eleni Mitropoulou, « Écrans interactifs, promesse d'interaction », *Interfaces Numériques*, vol. 1, n°1, 2012, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/136
[242] Bruno Bachimont, « L'IA, le brin d'herbe, la caresse et le regard », *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4135
[243] Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 17.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

publié récemment : « En donnant l'illusion que ces machines ont des automatismes, dans mes productions je questionne notre rapport à la pensée derrière l'homme-machine ainsi que nos acquis sur le vivant[244] ». Lauranne Germond, historienne de l'art et commissaire d'exposition, note ainsi que

> *Parler aujourd'hui de vivant, plus que de nature, est d'ores et déjà une tentative d'en finir avec cette rupture et de recouvrer un champ ouvert de vitalité, d'énergie et de liberté, qui s'oppose à la culture hégémonique du contrôle de la technologie et de la norme.*[245]

Pour autant, pouvons-nous vraiment envisager de palier le phénomène d'« anesthésie[246] » croissant en mettant sur le devant de la scène artistique un « quelque chose » qui, ne relèverait pas de l'acte sensible, mais qui serait plutôt censé « *incarner du vivant* » ? Pour prendre un exemple qui a particulièrement animé et fait débat dans le milieu artistique dans les années 2000 : lorsque l'artiste américano-brésilien Eduardo Kac modifie génétiquement un lapin afin de le rendre fluorescent[247], sa pratique artistique offre-t-elle vraiment la possibilité d'éprouver le vivant ? Est-ce que ce que cela ne revient-il pas à l'exhiber en tant que « bête de foire » et, *a fortiori*, à l'enfermer de nouveau dans la posture de l'objet à contempler comme le sont par exemple les collections de lépidoptères dans les musées d'Histoire naturelle[248] ? Autrement dit, est-il concrètement possible de nous « resensibiliser » en ayant recours à ce qui s'apparenterait finalement à un autre processus de réification, de design du vivant ? Ne s'agit-il pas, au contraire, de continuer à nier de façon déguisée toute la tension entre altérité et intimité qui l'anime ?

---

[244] Ludovic Chatenet, Alizée Armet, « Des algorithmes dans l'art. Entretien avec Alizée Armet », *Interfaces numériques*, vol. 11, n°2, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4827

[245] Lauranne Germond, « Art et écologie : une alliance contre la victoire de l'inerte », *L'Observatoire*, vol. 57, n°1, 2021, p. 42.

[246] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 155.

[247] Le projet a consisté en l'inoculation du gène fluorescent d'une méduse dans le patrimoine génétique d'une lapine. La création a été menée par l'Institut national de recherche agronomique.

[248] Par exemple, le site internet du Muséum d'Histoire naturelle de Paris propose de découvrir « une sélection d'objets [nous soulignons] faisant partie de [sa] collection de lépidoptères ». Voir : https://www.mnhn.fr/fr/lepidopteres

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Par conséquent, questionner une possible coénonciation du vivant au sein d'œuvres artistiques nécessite tout d'abord de reconnaître le lien à la terre/Terre présent dans le « Faire signe » des êtres vivants. Ainsi, pour Nicole Pignier,

> *Les signes constitutifs des énoncés [humains], qu'ils soient visuels, gestuels, sonores, linguistiques sont la plupart du temps éco-synesthético-symboliques ; nés d'une interrelation concrète, entre l'organique, le biologique, l'expérience d'un lieu de l'*oikos *et l'histoire d'une communauté, d'un individu, ils associent de façon non arbitraire un signifiant et un signifié*.[249]

Pour réfuter la linguistique saussurienne selon laquelle il n'y aurait pas de lien entre le signifié et le signifiant du mot « table » (l'ensemble serait donc *arbitraire*, n'existant pas dans le monde réel[250]) ; l'écosémioticienne s'appuie sur les travaux d'Augustin Berque, que nous citons à notre tour :

> *Par exemple, le mot « table » prédique une certaine chose en tant que « table » : « ça (Sujet) », « c'est une table (Prédicat) ». Mais cette chose a en fait déjà été multiplement prédiquée en tant que table, à partir du premier support sur lequel un signe, pour la première fois, posa quelque chose. Le mot « table » lui-même résulte d'une histoire aussi longue que le langage humain, et au cours de laquelle, à aucun moment, n'est intervenue la décision arbitraire d'appeler un objet (Sujet) « table » (Prédicat). Tout s'est toujours passé dans la contingence de réalités (Sujet/Prédicat), concrètement intriquées dans une médiance et une historialité.*[251]

En outre, si les mots ne sont pas choisis arbitrairement mais qu'ils témoignent d'une interrelation située dans le temps entre les énonciateurs et le monde – soit dans une dynamique *perception-énonciation-situation* ; qu'en est-il

[249] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[250] Anne-Sophie Bellair, *Approche sémiotique des formes de résistances liées aux usages des supports numériques dans l'éducation*, Université de Limoges, thèse de doctorat, 2016, p. 39.
[251] Augustin Berque, *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient à l'Occident*, *op. cit*., p. 342.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

des manifestations énonciatives des autres vivants ? Nicole Pignier met en garde contre ce qui serait un « langage du vivant » coloré de termes techno-symboliques coupés de l'*oikos* et exhibant leur supériorité illusoire. En effet, elle le souligne, si plusieurs biologistes et botanistes reconnaissent les facultés énonciatrices des plantes, le vocabulaire employé pour les désigner s'inscrit encore souvent dans une analogie informatique. Par exemple, l'écosémioticienne relève des occurrences des termes « réseaux », « capteurs », « signaux »[252] dans les travaux de Stefano Mancuso. Francis Hallé, de son côté, parle entre autres de « programme de sénescence[253] » des arbres… Or, d'un point de vue écosémiotique,

> *Ces termes renvoient à une appréhension de la communication telle que les télécommunications l'ont définie à savoir une émission/réception de signaux via un système technique. Le terme « signal » désigne un code arbitrairement sélectionné et gérable par une machine.*[254]

En quoi l'appropriation scientifique de la terminologie technique, machiniste, à l'égard du vivant révèle-t-elle une aporie tant perceptive qu'énonciative ? Nous faisons ici l'hypothèse que certains d'entre nous ont d'ores et déjà perdu (en tant qu'*anthropos* formaté[255] par la doxa moderne et technologique), dans leurs *manières de dire et de faire récit*, l'aspect poétique du ressenti, de la perception du vivant, des éléments naturels... Et, dans cette mesure, est également perdu, ce qui se joue dans les tensions duales et complémentaires entre les pôles schémiques nature/culture. Par exemple, le texte inséré au début de cette partie (fig. 10), dans lequel nous relatons une soirée d'été, a été relativement difficile à écrire car il nous fallait essayer de trouver les « bons mots » pour retranscrire toute l'intensité de ce que nous avions ressenti comme un moment de

[252] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[253] En réalité, Francis Hallé dit que la plupart des arbres n'en ont pas car ils sont potentiellement immortels. Mais le botaniste accorde néanmoins ce phénomène de perte progressive de gènes (méthylation) à l'être humain. In Francis Hallé, *La vie des arbres*, Paris, Bayard Éditions, 2011, p. 22.
[254] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[255] Nous utilisons sciemment le verbe « formater » pour faire écho à ce que nous disions précédemment concernant le vocabulaire machiniste souvent utilisé pour parler de la dynamique du vivant. S'il est un discours qui tend à nous couper du vivant et de toute sa poétique, il s'agit bien de celui-là.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vivance[256]. Nous ne pouvions pas nous contenter de résumer d'une façon distanciée comme le serait un bref rapport d'observation scientifique : « Nous avons vu des étoiles filantes le 10 août 2022 à 23h ». Il n'était, en effet, pas seulement question d'avoir vu des étoiles filantes mais plutôt d'avoir été concrètement saisis par leur apparition[257] au sein de notre champ *perceptif* (et pas uniquement visuel). Car « Vivre, expériencer ou être-au-monde, signifie aussi se faire traverser par toute chose[258] » nous dit Emanuele Coccia. Comment alors exprimer cette sensation ? C'est ici toute la problématique de l'énonciation artistique contemporaine : si le vivant est utilisé à des fins de démonstration et de questionnement, comme nous l'avons évoqué avec l'exemple des approches d'Alizée Armet et Eduardo Kac, ou encore prédécemment avec les œuvres de Diemut Strebe et Laura Cinti, il n'est pas pour autant pris en compte dans toute son altérité radicale[259]. Cette négation entraîne une rupture avec l'éco-symbolique. Angela Biancofiore écrit au sujet de l'olivier (*olea europaea*) :

> *L'arbre oublié, l'olivier, symbole méditerranéen par excellence, n'est plus source de vie et de nourriture, il devient un élément décoratif pour les ronds-points ou les jardins. Un front se constitue, une frontière, qui sépare les pays où on fait encore la récolte et les pays qui ont oublié l'importance de l'arbre, de la terre et de ses fruits.*[260]

Or, en paysages nourriciers, l'arbre fait jouer les pôles schémiques nature/culture puisqu'ils « sont à la fois des altérités protectrices et des êtres qui nous ressemblent[261] ». Selon Nicole Pignier,

---

[256] Augustin Berque traduit ainsi le terme espagnol *vivencia* créé par Ortega et Gasset selon le mot allemand *Erlebnis*, désignant le vécu, l'expérience vécue. In *Recosmiser la Terre : quelques leçons péruviennes*, Paris, Éditions B2, 2018, p. 57.

[257] Au sens où elles se sont rendues visibles, mais aussi où elles ont concrétisé leur existence.

[258] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 91.

[259] Francis Hallé parle d'« altérité radicale » pour désigner notamment la vie végétale qui dévoile, chez l'*anthropos*, une difficulté de vocabulaire et une nécessité de recourir à des métaphores et analogies. Selon le botaniste, le monde occidental contemporain permet de moins en moins la rencontre avec l'altérité. In Raphaël Bessis et Francis Hallé, « L'Homme coloniaire et le devenir végétal de la société contemporaine », *Alliage*, n°64, 2009, URL : http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3390.

[260] Angela Biancofiore, « Les mondes méditerranéens : vers une écologie de la création », *op. cit.*

[261] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 49.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ils nous rappellent que notre position verticale nous prédispose à marcher sur le sol – le bas – tout en dressant la tête vers le ciel et les étoiles – le haut. Ils nous invitent à prendre soin du bas, de la terre et ses forces telluriques, en compagnie des arbres, de l'eau qui en jaillit en tension avec l'air et le ciel.[262]

Si l'olivier est, historiquement, un symbole pour les « habitants méditerranéens », c'est parce qu'il a témoigné d'une force de vie à la fois poétique et nourricière : il était l'arbre insufflant à l'*anthropos* la culture de la terre, lui permettant, en prenant soin de lui, de se nourrir en retour. Un lien éco-techno-symbolique s'est ainsi fondé entre les êtres humains et l'olivier dans une perspective diachronique, témoignant d'un lien au lieu, aux territoires bordés par la Méditerranée grâce à des gestes, des techniques dignes de la culture qui à la fois nourrit et honore. L'utilisation contemporaine de l'arbre à des fins exclusivement paysagères[263] crée par conséquent une rupture avec l'*oikos*, avec le vivant. L'olivier n'est désormais plus qu'une sorte de plus-value visuelle, décorative : il est devenu techno-symbolique.

Les étoiles filantes ont-elles aussi, historiquement, une portée éco-symbolique importante. Dans sa « Petite histoires des étoiles filantes »[264], J. Kleiber, astronome russe, explique que l'on « rencontre dans les légendes des peuples des croyances religieuses et des mythes poétiques concernant les étoiles filantes ». Ainsi, dans les îles australiennes, les habitants pensaient que les étoiles filantes étaient des âmes humaines fuyant l'« Esprit du Mal » et venant chercher sur Terre de l'aide refusée par les dieux. En Lituanie, un mythe raconte que chaque homme a sa propre destinée filée, sur le ciel, par une Nymphe. À l'approche de la mort d'un homme, son fil se casse, faisant pâlir puis tomber l'étoile qui était accrochée au bout. La Société Astronomique de Touraine, quant à elle, fait remonter

[262] *Ibid*.
[263] Relevant d'un *design* paysager et non d'un milieu paysager, c'est-à-dire du visuel et non du vivant. Voir Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 123.
[264] J. Kleiber, « Petite histoire des étoiles filantes », *L'Astronomie*, vol. 8, 1889, p. 413-416.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

à la Grèce Antique la tradition populaire de faire un vœu lorsque l'on aperçoit une étoile filante[265].

De ce fait, si nous reprenons notre récit de la « soirée étoilée » à la lumière de ce qu'écrit Angela Biancofore ; nous comprenons que l'appréhension sensible de l'apparition des étoiles filantes doit dépasser la contemplation ; le ciel n'est pas un simple décor. Ce qui s'y passe nous fait vibrer, dans notre ancrage au réel en tant que monde et ce, dans un phénomène d'imprégnation-contemplation-composition[266]. Cette rencontre convoque des appréciations qui non seulement ancrent dans la terre/Terre celui qui regarde mais elle l'élève aussi, d'une certaine manière, dans le *cosmos*[267]. C'est ce qu'écrit David Abram :

> *Lorsque nous portons attention à notre expérience, non comme des esprits intangibles mais comme des corps résonnant et parlant, nous commençons à sentir que nous sommes entendus, et même écoutés par les nombreux autres corps qui nous entourent.*[268]

Se joue donc la question du langage que nous avons posée en titre de sous-partie : comment rendre encore tangible artistiquement une telle expérience sensible avec le vivant, tandis que, si l'on en croit Henri Bergson, nous ne pouvons en être tous imprégnés au risque de rendre l'art *inutile* ? En effet, selon le philosophe :

> *Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait continuellement à l'unisson de la nature.*[269]

---

[265] Voir le site https://www.astrotouraine.fr/les-etoiles-filantes/

[266] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.

[267] Augustin Berque le rappelle, le *kosmos* grec renvoie à une triplicité (ordre, monde et ornement du corps) : « c'est justement la cosmicité qui dans les sociétés prémodernes faisait que le soin du corps individuel répondait à l'aménagement du monde (villes et campagnes) », in *Recosmiser la Terre : quelques leçons péruviennes*, *op. cit*., p. 12.

[268] David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2021, p. 117.

[269] Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le refus de Henri Bergson de considérer que l'art puisse non seulement résulter d'un travail réalisé par un agent collectif[270] mais qu'il puisse également faire *résonner en nous tous* la « nature », renvoie fortement à la dichotomie nature/culture instaurée par la pensée occidentale moderne, dont nous avons parlé précédemment. Cela fait tout aussi écho au mythe de l'artiste en marge de la société qui s'est largement imposé à partir du XIX^{ème} siècle. Anne Martin-Fugier écrit, de fait, que « s'est construite à l'époque romantique, la figure de l'artiste inspiré et malheureux, victime de la société bourgeoise, dont Chatterton, le héros du drame de Vigny en 1835 est le meilleur représentant[271] ». La double rupture soulevée par Henri Bergson entre les schèmes individu/collectif et nature/culture peut être étendue pour venir conforter ce qu'écrit Nicole Pignier au sujet de l'anthropocène. En effet, l'écosémioticienne propose de transformer le signe de l'expression phonétique « anthropocène » à travers le prisme du mythe barthésien. En l'occurrence, l'anthropocène « désigne le fait que l'être humain laisse sa trace partout sur la planète. Quand on transforme ce signe en mythe, on le réduit à une expression qui signifie qu'il n'y a plus lieu de distinguer Nature et Culture[272] ».

L'analogie des facultés énonciatrices et créatrices du vivant avec le vocabulaire informatique serait, finalement, au-delà d'un usage cathartique[273] ; une solution de facilité adoptée par Homo pour *cadrer* et *contenir* l'énonciation d'une altérité qui le dépasse. De telles métaphores semblent permettre, en effet, à l'*anthropos* de se raccrocher à ce qu'il maîtrise, contrôle ; plutôt que d'envisager une remise en question fondamentale au profit d'un ajustement esthésique. C'est

[270] Nous détournons ici la théorie d'agentivité de l'art, selon Alfred Gell, qui tend à enfermer la création artistique comme le résultat de la projection intentionnelle de l'artiste sur l'œuvre. Accorder une dimension collective – soit coénonciative – au travail créatif permet d'envisager un ajustement sensible aussi bien dans le processus de création que dans la réception de l'œuvre. Ainsi que l'écrit Tim Ingold, « Voir une œuvre d'art, c'est s'associer à la démarche de l'artiste, c'est voir avec l'œuvre telle que cette dernière se déploie dans le monde plutôt que voir derrière delle l'intention originelle dont elle est censée résulter », in *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, p. 203.

[271] Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^{e} siècle*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007, p. 424.

[272] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 118.

[273] Nous avons introduit l'hypothèse que le recours aux machines dans le domaine artistique, par analogie à la fiction, permet aux artistes de s'affranchir de l'aspect mécaniciste qui tend à s'imposer sur le *cours des choses*. Voir la Partie I, Chapitre 2, A. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans cette mesure que Nicole Pignier écrit que le mythe du progrès « […] tourne dans une autoréférentialité, privant les communautés humaines de ce lien coénonciatif poétique et heuristique avec une altérité en dehors, ceux d'autrui, ceux des êtres vivants, ceux de la Terre et du Cosmos[274] ».

Dans *Recosmiser la Terre*, Berque utilise un passage du *Horla* de Guy de Maupassant pour illustrer le concept japonais de *jikohakkensei*, introduit par Watsuji Tetsurō et qui désigne la « découvrance-de-soi dans le milieu environnant, autrement dit ces repères fondateurs que l'ek-sistence vers le monde procure à l'être, nous assurant de la sorte que nous sommes bien nous-mêmes[275] ». Comme le précise le mésologue, la nouvelle de Guy de Maupassant dévoile une version maladive de ce concept. En effet, le narrateur est privé de repères, comme si le monde lui échappait, ce qui finit par le rendre fou. Ce phénomène de « manque-à-être[276] », Augustin Berque le nomme *acosmie*. Nous avons donc choisi de nous attarder de notre côté sur un extrait du *Serpent d'étoiles* (1993) de Jean Giono, qui semble particulièrement épouser la sensibilité mise en exergue par le concept japonais, mais cette fois dans une cohérence[277] redonnant une certaine saveur au monde :

> *On était là sur le banc de devant, un peu de soir commençait à sourdre d'entre les bois, et déjà son eau calme, balancée dans le fond du cratère engloutissait les chênes verts. La terre soupira un long soupir si doux, si calme qu'à peine deux ou trois tourbillons d'oiseaux s'élevèrent. Les hirondelles sauvages s'appelaient ; toutes ensemble elles plongeaient du haut du ciel vers nos deux visages d'hommes. C'étaient comme des débris de bois mort dans une grande torsade d'eau. L'océan du ciel roulait au-dessus de nous la vie paisible de ses vagues. On était là dans son fond dans cette grande saumure de la vie totale aux sources mêmes de la vérité dans cette épaisse boue de vie qu'est le mélange des hommes, des bêtes, des arbres et de la pierre. Sous la paume de ma main je sentais battre les pulsations lentes du granit, j'entendais les charrois des ruisseaux de sève ;*

[274] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*
[275] Augustin Berque, *Recosmiser la Terre : quelques leçons péruviennes*, *op. cit*., p. 24.
[276] *Ibid*., p. 25.
[277] Du latin *co-haere*, « la "co-hérence" est ce qui fait tenir ensemble ». In François Jullien, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, p. 96.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mon sang battait à coups sourds dans ma tête et, venues des confins du ciel, des forces froides et chaudes passaient contre mes joues comme des jets de pierre.[278]

Dans ce passage, le narrateur se positionne dans une dynamique de rencontre coénonciative entre « partenaires accueillant/accueilli ». Ce sont tout d'abord les vivants (autres que le narrateur) qui énoncent : « le fond du cratère engloutissait » (l.2), « la terre soupira » (l.3), « les hirondelles sauvages s'appelaient » (l.4), *etc.* S'installe ensuite un langage bidimensionnel. En effet, selon Jean-Claude Coquet, le langage bidimensionnel est « un double processus qui conduit d'abord par l'expérience corporelle, de la *phusis* au *logos*, et ensuite, dans un mouvement inverse, par souci de préserver le "il y a" du monde, du *logos* à la *phusis*[279] ». Le *jikohakkensei* se fait d'autant plus ressentir par le recours à la répétition de l'expression « on était là » (l. 1 et l. 8) qui non seulement témoigne que le narrateur est *situé* dans son milieu environnement, pour reprendre les mots d'Augustin Berque, mais qu'en plus de cela, il passe d'une situation qui surplombe : « sur [nous soulignons] un banc », à une situation immersive : « dans [nous soulignons] son fond dans cette grande saumure de la vie ». Le changement d'usage prépositionnel chez le narrateur accompagne sa découverte d'une vérité que l'on pourrait qualifier de brute, d'existentielle, tissée dans l'interrelation des différentes manières d'être au monde présentes dans le milieu environnant à savoir : « le mélange des hommes, des bêtes, des arbres et de la pierre » (l.9). À partir de cette découverte, les énonciations du vivant convoquent les perceptions du narrateur dans un rythme coénonciatif : il ressent battre, entre autres, le cœur du granit (l.11). Le milieu dans lequel énonce le narrateur se retrouve énoncé en lui. Dans *La vie des plantes*, Emanuele Coccia écrit, à ce propos, « qu'être immergé dans quelque chose, c'est faire l'expérience d'être dans quelque chose qui à son tour est en nous[280] ».

[278] Jean Giono, *Le Serpent d'étoiles*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 23.
[279] Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 163.
[280] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 89.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le préfacier du *Serpent d'étoiles* introduit le texte de Jean Giono comme étant un « mystérieux opéra en plein air[281] ». Cette expression, finalement, résume à elle seule l'enjeu *poïétique* d'une écriture coénonciative : il est bon de renoncer au sujet rationnel pour *dériver* vers un sujet ambiant, lequel se laisse porter par l'atmosphère esthésique et offre, en retour, une version poétique du monde. Bien sûr, le granit n'a pas de cœur mais chez Jean Giono, la convocation de multiples métaphores comme celle-ci refonde l'aspect éco-symbolique de la relation qui lie l'*anthropos* au vivant. Cette « découvrance-de-soi » introduite par Watsuji Tetsurō découle, dans le *Serpent d'étoiles*, sur une ivresse « de la triple force du ciel, de la terre et de la vérité[282] ». Cela n'est pas sans rappeler la thèse de Dénètem Touam Bona selon laquelle :

> *C'est en cultivant cette mangrove qui nous habite et nous déborde – un fouillis de lignes de croissance et de décomposition – que l'on peut faire advenir l'imprévisible : des versions insoupçonnées de sa « personne ». Il ne s'agit pas de devenir soi comme si ce « soi » était déjà là, comme si l'existence n'avait qu'une seule dimension, mais plutôt de prendre le risque de se diffracter en s'exposant aux aléas du monde, et à la multiplicité des usages et récits possibles de ce mode : « Sois pluriel comme l'univers ! » enjoint Fernando Pessoa.*[283]

En citant Fernando Pessoa, Dénétèm Touam Bona souligne ainsi le phénomène de pluralité, de multiplicité poétique qui anime l'univers. Le philosophe s'inspire également de la poétique d'Édouard Glissant pour défendre, à son tour, une opacité du vivant. Considérée par l'auteur comme « l'entrelacs infini des lignes de vie ainsi que leur sédimentation[284] », l'opacité du vivant renvoie, de par sa définition, à la notion de coénonciation du vivant.

Le vivant, tel que nous l'entendons, aspire ainsi à une dynamique schémique à la fois tensive et complémentaire ; mais il convoque également un langage poétique ancré – empreint de sensibilité – qui ouvre à une énonciation plurielle.

---

[281] Jean Giono, *Le Serpent d'étoiles*, *op. cit*., p. 10.
[282] *Ibid*., p. 25.
[283] Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge, op. cit.*, p. 41.
[284] *Ibid.*, p. 39.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Cette pluralité énonciative est d'autant plus intéressante à étudier à travers le prisme de l'art contemporain. Les énonciateurs, les médiums, les matériaux, la plasticité… de la création contemporaine sont constamment remis en question, permettant chez les artistes de composer avec une fluidité qui, au vu de la pensée et de la pratique modernes, paraît nouvelle, voire *transgressive.* En effet, si l'on se fie à la définition donnée par Bertrand Westphal, « La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé[285] ». Il semble donc y avoir tout un intérêt à saisir d'autres façons de faire récit(s), de faire art(s) et de faire monde(s) pour vaincre l'*acosmie*.

[285] Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit*., p. 75.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 3. Art et Vivant : les pratiques à l'étude

Il est d'usage de regrouper les œuvres d'un corpus sous des critères qui visent à une possible étude comparée. Pour autant, lorsque les démarches se tissent une à une dans une approche *transgressive* et s'engagent dans une *praxis* qui tend à dépasser le simple champ artistique ; il est parfois difficile de se contenter d'une seule acception, d'une seule labellisation. Il convient alors de retracer un bref historique de ces formes émergentes afin de comprendre ce qui a participé à leur construction et qui, encore, les anime.

A. Refus d'une « labellisation » du corpus

Pourquoi parler de « formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain » et non directement de « Land Art », d'« art écologique[286] » ou encore d'« écoplasties[287] » ? C'est ce que nous proposons de voir dans cette partie. En remettant en situation l'émergence, donc, de pratiques artistiques en lien avec la « nature », nous verrons qu'il est important de dépasser toute tentative d'insertion dans tel ou tel mouvement afin de se réorienter, plutôt, vers le fondement de notre questionnement initial à savoir la relation contemporaine entre art et vivant.

[286] Titre de l'ouvrage de Paul Ardenne : *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2019.
[287] Titre de l'ouvrage de Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Écoplasties. Art et Environnement*, Paris, Manuella Éditions, 2010.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les années 1960 et le Land Art comme point de départ

Si nous nous référons tout d'abord au Land Art en tant que mouvement artistique pionnier du travail immersif dans la « nature[288] », c'est parce qu'il s'inscrit historiquement dans une double revendication qui sinon influence, du moins se reflète, dans les approches des artistes à l'étude. La première revendication est sociale. En effet, dans les années 1960, lors de la naissance des premières œuvres du Land Art, les contestations sociales aux États-Unis sont vives. Le pays est partagé entre diverses luttes menées notamment par les minorités noires, les féministes et les homosexuels pour la reconnaissance de leurs droits. S'organisent aussi des manifestations contre le rôle joué par États-Unis dans la guerre au Vietnam. Et, en parallèle, se développe la conquête de l'espace qui intensifie les désirs d'innovation technique, scientifique et qui bouleverse, de la même façon, la perception anthropique du monde. Ce dernier, par le biais des images satellites, devient plus que jamais une *surface* à exploiter. Or, n'est-ce pas cette prise de distance (spatio-temporelle, phénoménologique, écoperceptive) qui entraine une *a-préhension* du sensible[289] ? Les domaines artistiques, quels qu'ils soient, en sont tout aussi imprégnés. Le marché de l'art, alors tourné vers l'expressionnisme abstrait, se retrouve rapidement au centre d'une critique socio-politique dénonçant un certain dogmatisme et consumérisme. De là, naît une « contre-culture[290] » marquée entre autres par les mouvements d'avant-gardes comme le néo-dadaïsme ou encore Fluxus. Par exemple, le *Manifesto* (1963) de ce dernier, écrit par Georges Maciunas, prône entre autres un « non-art », un « art vivant » s'opposant ainsi à toute imitation, art artificiel ou art abstrait[291]. Dans les années 1960, le monde de l'art « […] plus que jamais devenu un champ de bataille idéologique et

[288] Bien entendu, il s'agit ici d'une mise en contexte artistique au sens contemporain du terme. Comme le souligne Gilles A. Tiberghien, « On pourrait faire remonter les origines du Land Art à des temps reculés de l'histoire de l'humanité dont nous connaissons les civilisations grâce à des vestiges spectaculaires qui n'ont pas manqué de frapper les artistes contemporains », in *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 2012, p. 47.

[289] Nous faisons ici référence à l'ouvrage d'André Coret : *L'A-préhension du réel. La physique en question*, Amsterdam, Éditions des archives contemporaines, 1997.

[290] Terme introduit par le sociologue Theodore Roszak en 1969.

[291] Consulter le *Fluxus Manifesto* sur le site du MoMA : https://www.moma.org/collection/works/127947

Licence CC BY-NC-ND 3.0

théorique[292] » connait, de ce fait, un chamboulement qui déploie des pratiques que nous pouvons qualifier de réflexives ou méta-artistiques. Serait-il alors question de *faire de l'art qui fait sens*[293] ?

C'est dans cette dynamique contestataire que se fonde l'approche des land artistes. La seconde revendication qui nous intéresse tout particulièrement est la remise en question des médiums et dispositifs artistiques. En effet, Selon Anne Volvey, le Land Art est

> *[…] une pratique artistique qui s'effectue « hors les murs de l'art » – hors du lieu physique, musée et galerie, et par là-même en dehors des relations instituées et codées qui lui sont attachées –, pour recomposer autour du projet d'art un autre « monde de l'art » situé – un ensemble de relations relatives et situées, attachées au processus de l'œuvre en train de se faire et à sa mise en vue.*[294]

Si les œuvres du Land Art artialisent *in situ*[295], elles répondent aussi au critère de l'*outdoors*. C'est-à-dire, toujours selon Anne Volvey :

> Outdoors *ne signifie pas, en effet, « en plein air » mais désigne le* modus operandi *d'une pratique qui se fait contre l'institution muséale ou le système de relations formant le monde de l'art et dont l'institution muséale constitue le centre. Une pratique moins centrée sur la production d'objets entretenant un rapport de représentation avec des objets extérieurs que sur la découverte et le traitement d'une réalité extérieure au monde de l'art, qui sera construite dans une idée d'objet, élaborée et agit dans un projet situé et, éventuellement, mise en vue dans un objet d'art sur le lieu de son*

[292] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 47.

[293] Nous entendons « faire sens » significativement et sensoriellement, soit l'un des enjeux principaux de la coénonciation avec le vivant. Notre réflexion se distingue ici de celle de Jacques Ellul lorsque ce dernier écrit que « L'art ne peut plus exprimer que le non-sens, puisque cette société est totalement dépourvue de sens », in *L'Empire du non-sens. L'art et la société technicienne*, Paris, L'Échappée, 2021 (1980), p. 143.

[294] Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33-34, n°129-130, 2017, URL : https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_2007_num_33_129_1527

[295] Artialiser *in situ* « consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu », in Alain Roger, *Art et anticipation*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

travail.[296]

Le Land Art s'impose alors comme un bouleversement paradigmatique dans le monde artistique : le lieu (ici « naturel[297] ») occupe désormais une place à part entière dans le processus de création. Et même plus que cela, les land artistes vont créer *pour* le lieu en question, le substituant par la même occasion à l'objet d'art. Comme l'écrit Paul Ardenne, « [la nature] est le topos par excellence du retrait, ce lieu au loin où pouvoir opérer un repli sur l'élémentaire, hors les foules et les lieux anthropiques[298] ». Pourtant, par l'absence de manifeste, peu d'artistes se revendiquent dans les années 1960 comme appartenant au mouvement du Land Art ; ce qui entraîne l'apparition de multiples façons d'ouvrager la nature[299] avec tout autant de nominations associées. Effectivement, l'américain Walter De Maria a été le premier et, pendant longtemps, le seul de sa « génération intellectuelle[300] » à parler de Land Art. Car, précisons qu'à ce mouvement s'est également rapidement ajouté celui des *Earthworks* (littéralement « œuvres de la terre » mais aussi « terrassement ») initié par Robert Smithson alors inspiré du roman éponyme de Brian Aldiss (1967). Le terme de « earthworks », nous dit Tiberghien, est emprunté au lexique militaire[301] et est artistiquement « démocratisé » lors de l'exposition « Earth Works » organisée par la Dwan Gallery à New York en 1968 et à laquelle étaient présents les grands noms de l'époque et que l'histoire de l'art retiendra (Robert Smithson, Walter De Maria, Michael Heizer…). Tout comme la « dénomination reste extrêmement floue[302] », les historiens et critiques d'art ne convergent pas tous, non plus, dans la même direction pour définir la limite (la différence ?) entre les œuvres du Land Art et les Earthworks. Et ce, encore aujourd'hui. Pour certains, « Earthworks » et « Land Art » sont synonymes. Pour

[296] Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.*

[297] N'omettons pas de préciser qu'avec le Street Art et l'Art Contextuel, la rue – soit l'espace urbain – figure comme le deuxième lieu de création occupé par les artistes dans les années 1960.

[298] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*., p. 19.

[299] Selon Paul Ardenne, à partir de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, « il s'agit non plus de copier la nature mais de l'ouvrager, en direct », *ibid.*

[300] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 32.

[301] Nous relevons ici l'origine du nom du mouvement car elle est sujette à débat chez les spécialistes de l'art. Certains y voient dans la rigidité du terme, un lien tautologique avec la rigidité de l'approche artistique envers la nature et l'environnement.

[302] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 42.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'autres, « Earthworks » est la première appellation de ce qui donna plus tard le Land Art[303] ; d'autres encore stipulent que le Land Art est seulement un regroupement d'œuvres contextuelles puisqu'*in situ* ou, sinon, que le Land Art ne serait finalement composé que de deux courants : l'Earth Art et la marche (des « artistes marcheurs ») qui, elle, est spécifique à la scène anglaise[304]. Parmi toutes ces propositions, nous pouvons aussi citer celle de Raphaël Larrère qui emploie « Earth Art » et « Land Art » pour différencier deux approches également bien distinctes. Effectivement, selon l'auteur,

> *Respectueux de la nature, le Land Art est composé d'œuvres éphémères, réalisées avec la plus grande économie de moyens. Parfois, l'artiste trimballe avec lui quelques objets rituels qu'il dispose dans la nature.*[305]

Tandis que « l'Earth Art relève […] d'une conception radicalement moderne de la nature comme simple ressource. Il témoigne conjointement d'une acception industrialiste de l'art[306] ». Aux antipodes, Bénédicte Ramade en 2007, suivie de Joanne Clavel en 2012, considèrent, quant à elles, l'arrivée d'un « art écologique » auquel elles viennent opposer le Land Art. Cette distinction se fait ici selon l'attitude des artistes envers la nature mais aussi en fonction du lieu de création, dévoilant les « scrupules écologiques » à travailler dans la nature :

> *Alors que les* land *artistes cherchèrent à conquérir des espaces vierges de toute culture et jouir de la permissivité artistique du désert, des éco-artistes, eux, évoluèrent strictement en milieu urbain avec une sculpture sociale.*[307]

---

[303] Anne Volvey, par exemple, écrit que le vocable « Earthwork » est la première dénomination du Land Art, in « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.*

[304] Stéphane Reboul, « Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste », *Marges*, n°10, 2010, URL : https://journals.openedition.org/marges/495#tocto2n2

[305] Raphaël Larrère, « Le land art : une esthétique de la nature », *Raison publique*, vol. 17, n°2, 2012, URL : https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-163.htm
Nous profitons de cette citation pour préciser que les artistes du Land Art, comme Robert Morris, ont également été influencés, de près ou de loin, par le minimalisme (ou « art minimal ») – étiquette donnée par le philosophe et théoricien de l'art Richard Wollheim en 1965.

[306] *Ibid.*

[307] Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art ? », *Cosmopolitiques*, n°15, 2007, p. 34.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La dissonance concernant, non pas l'origine, mais la classification *a posteriori* de ces œuvres qui créent hors les murs du *white cube* et avec[308] la nature, gagnerait à être approfondie dans une autre recherche. Nous pouvons néanmoins souligner la difficulté à saisir par le langage une pratique artistique *in situ*, dans un espace naturel. Cela fait écho à ce que nous disions précédemment concernant les définitions des notions de « nature » et « vivant ».

Ce que nous souhaitons surtout retenir ici est, premièrement, l'aspect non-conformiste de ces œuvres, autant dans le contexte des années 1960-70 que pour maintenant. En quoi viennent-elles révéler le besoin chez les artistes d'accéder à une *réalité autre* ; réalité qui ne serait non plus appréhendée via une immersion fictionnelle mais fondée sur un principe d'« enraciner l'art dans la vie[309] » ? Comme le suggère l'hétérogénéité des appellations, certaines pratiques du Land Art[310] sont éthiquement discutables[311]. Nous proposons néanmoins de revenir brièvement sur leurs thèmes fondateurs[312]. Car, indépendamment des « labellisations » citées plus tôt, c'est l'appropriation de ces thèmes qui, progressivement, a enrichi le débat (artistique et politique) sur la dichotomie moderne nature/culture ; avec entre autres, la problématique concernant le rôle de l'artiste vis-à-vis de la nature. Ce qui a aussi poussé, de façon tautologique, certains artistes à ne plus vouloir faire de la nature une quête (laquelle conduit à un procédé de réification) mais à envisager *a contrario* de nouvelles manières de *faire art en coénonçant avec le vivant*. En ce sens, il nous semble opportun de relever les quatre thèmes suivants, puisque nous les retrouverons par la suite (de façon explicite ou implicite ; suivis ou rejetés) dans les œuvres à l'étude :

---

[308] Ou *sur*, ou *dans* ; selon les pratiques et les points de vue retenus.
[309] Jean-Pierre Zarader (dir.), *Les grandes notions de la philosophie*, Paris, Ellipses, 2015, p. 23.
[310] Le Land Art tel que nous l'entendons pour cette recherche s'applique à toute œuvre qui crée en dehors des murs muséaux, dans un espace considéré comme « naturel ». Nous finissons par utiliser cette étiquette pour englober un maximum de pratiques et limiter, de ce fait, les confusions.
[311] Nous avons introduit la question d'éthique dans la Partie I, Chapitre 2, A. de ce travail.
[312] Pour décliner les quatre thèmes fondateurs, nous nous inspirons des travaux de Gilles A. Tiberghien et tout particulièrement de son ouvrage *Land Art*, *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- **L'architecture et la sculpture (ou champ élargi[313]) :** souvent inspirés du minimalisme, les land artistes donnent la primauté à l'*objecthood* ; c'est-à-dire qu'il vont travailler avec cette idée d'une « mise en scène de [la] fuite permanente de l'objet[314] ». En ayant recours à des matériaux qui, *a priori*, ne sont pas destinés à un usage artistique, les artistes de Land Art vont tenter de définir, d'éprouver les limites de l'art.

- **Le tellurique et le paysage :** l'utilisation du terme « *land* » (ou, « *earth* ») renvoie à l'ambiguïté de la terminologie employée qui convoque aussi bien l'idée du matériau, de la planète, du territoire ou, encore, du paysage (*landscape*). Il n'est donc pas anodin que de nombreux land artistes utilisent la terre comme élément principal de leurs créations. La Terre entière devient, par conséquent, matière à paysage(s). Selon Éliane Elmaleh, « le Land Art a permis à la nature, à la terre, aux déserts, de devenir signifiants de l'art[315] »,

- **Le Site (ou Non Site) et le territoire :** les lieux de création choisis par les land artistes, souvent difficilement accessibles au public, s'envisagent comme une échappatoire « exotique », un *escapism*[316]. Deux termes sont mis en évidence par Robert Smithson, se référant à sa propre pratique artistique : le *Site* et le *Non Site*. Le premier, renvoie à une œuvre d'art créée dans la nature ; tandis que pour le second, l'œuvre peut certes s'inspirer de la nature, utiliser des éléments et matériaux naturels, mais elle sera *in fine* exposée dans une galerie. De ce fait, la

[313] Terme employé par l'historienne de l'art Rosalind Krauss.
[314] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 54.
[315] Éliane Elmaleh, « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, vol. 3, n°93, 2002, p. 74. En outre, pour Paul Ardenne, le Non Site est une sorte de trahison dans la mesure où « il ne manque pas de se valider comme une formule hybride, comme une forme bancale et mal fichue, le signe d'une déterritorialisation illégitime », in *Un art écologique*, *op. cit*., p. 44.
[316] Paul Ardenne, *ibid.*, p. 20.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

question d'un travail avec le territoire en tant que *milieu habité* reste entièrement à développer[317].

- **La trace et la question temporelle :** souvent, les œuvres sont réalisées avec les matériaux présents sur place questionnant ainsi leur durée et leur empreinte sur les paysages (anthropiques pour certains). Le caractère *éphémère* prend alors un double sens : l'œuvre est non-pérenne « physiquement », *in situ*, mais elle perdure, elle se prolonge, dans sa diffusion, dans son exposition – redevenant parfois même muséale/institutionnelle.

Ainsi, si ces thèmes ont été observables jusqu'alors (ce qui constitue un *paradoxe* si l'on s'en tient à l'approche éphémère), c'est que les œuvres du Land Art ne font souvent pas chemin toutes seules. Autrement dit, les « traces de mémoire[318] » constituées par le récit textuel, photographique ou audiovisuel qui accompagne la rencontre de l'artiste avec ces espaces immenses et parfois inconnus du public[319] ou inaccessibles, renouent avec un art qui fédère autour de lui une propension au spectaculaire et qui, par conséquent, « marque les esprits » du public. En effet, comme le souligne Gilles A. Tiberghien, le Land Art « […] fait [néanmoins] partie de nos références culturelles et même ceux qui n'en ont jamais

[317] Pour insister sur la non prégnance d'un ancrage territorial dans de telles pratiques, nous pouvons notamment citer, à notre tour, Richard Long : « Il est faux de penser que mes sculptures de paysages ne sont jamais vues. Elles le sont quelque fois par les habitants de la région, parfois alors que je suis en train de les faire, ou bien elles sont découvertes par hasard par des gens qui pourront ne pas les reconnaître comme étant de l'art, mais qui les verront quand même ». Interview de Richard Long par Richard Cork (1991), cité dans Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 134.

[318] Selon Isabelle Thibault, ces documents (supports textuels, audiovisuels, photographiques, *etc*.) « n'en sont pas moins, pour le spectateur, l'unique manière d'appréhender les propositions artistiques spécifiques au site. Impalpables dans leur réalité physique, elles peuvent néanmoins être approchées par des équivalents », in « Land art, mythes et limites du territoire, dynamique du regard », *Territoires / Territories*, n°3, 2006.

[319] C'est l'un des reproches que nous pouvons faire au Land Art états-unien des années 1960-70 et que nous tenterons de mettre à l'épreuve dans la suite de ce travail. Comme le souligne Benjamin Riado, ces créations ne disposent pas de « dimension immédiatement patrimoniale », ce qui participe à rendre indifférents les habitants des petites villes proches des œuvres en question. In *Paysages théoriques du Land Art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2020, p. 25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

entendu parler comme tel en ont souvent vu des images emblématiques[320] ». Le philosophe explique cet attrait encore contemporain :

> *Les déserts, les carrières et les mines abandonnées, les plateaux reculés et les sommets montagneux nous donnent le sentiment d'un monde où l'art prend un nouveau nom, lorsque les musées disparaissent et que l'homme s'efface. Mais comme la fin de l'histoire elle-même, tout cela est proprement interminable – il y a toujours des musées, et l'idée de l'homme héritée de l'âge classique n'est pas près de disparaître –, de sorte que si le Land Art a pour nous, dans le paysage contemporain, un statut exemplaire, c'est qu'il évoque avec acuité le monde non réconcilié dans lequel nous vivons, où d'autres scénarios artistiques nous semblent toujours possibles.*[321]

La fin de cette citation de Gilles A. Tiberghien est particulièrement intéressante puisqu'elle met en perspective l'apport à la fois extrêmement sensible et tensif (« acuité ») d'une forme d'art qui, en s'inscrivant concrètement dans le lieu de création (ici un « monde non réconcilié ») va pouvoir fonder de nouvelles manières de faire art (« d'autres scénarios artistiques […] possibles »). C'est en cela que nous considérons les œuvres du Land Art comme les *prémices* d'une rupture dans la relation artistique, et sensible, entre l'artiste *anthropos* et le vivant. La naissance d'un tel mouvement s'adjoint à un renouvellement créatif qui témoigne d'un désir animé par un retour à l'expérience initiatique[322]. Bien entendu, nous ne nions nullement la dimension démiurgique[323] ou prométhéenne[324] de certaines pratiques du Land Art, et nous aurons l'occasion d'en reparler dans la prochaine partie de ce travail. Mais nous stipulons que cette sortie des musées et galeries d'art pour créer « dehors » et y investir pleinement un travail corporel – qu'il relève de la *confrontation* ou de l'*ajustement* – entre l'artiste et le lieu, a participé, dès les années 1960, à réinventer l'œuvre (en lien avec la « nature ») comme une *rencontre*

[320] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 23.
[321] *Ibid*., p. 42.
[322] Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art ? », *op. cit*., p. 35.
[323] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*., p. 48.
[324] Raphaël Larrère, « Le *land art* : une esthétique de la nature », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

individuante[325] au sein du processus réceptif.

Effectivement, en s'inspirant de la philosophie de Gilbert Simondon[326], Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual déplacent l'objectif de l'esthétique, accordant ainsi une nouvelle attention à la relation entre l'œuvre et le public face à l'indisponibilité des œuvres contemporaines[327]. Pour les auteurs, il ne s'agit plus d'isoler « les critères de qualité intrinsèque d'une œuvre d'art[328] » mais de renouer avec les effets transfigurateurs du processus d'individuation. Plus précisément, cette proposition d'esthétique contribue, dans un premier temps, à repenser la notion d'individu :

> *Dans sa conception occidentale, l'individu se caractérise comme une entité fixe et stable. Comme sujet transcendantal kantien, sujet sociologique du goût, sujet singulier, l'individu engagé dans la réception est traditionnellement considéré comme un individu fixe et stable. […] L'idée d'individuation consiste à le transformer selon deux perspectives : d'abord selon une perspective temporelle, qui pose que l'individu véritable n'est pas l'individu constitué et figé, mais le processus même d'individuation ; ensuite selon une perspective relationnelle, qui révoque l'idée d'individu fermé sur lui-même, fondé par une essence, pour lui substituer la notion d'individu comme système relationnel, dont l'identité se constitue dans un rapport historique à l'extériorité.*[329]

L'esthétique de la rencontre proposée par Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, nous fait ainsi comprendre qu'un décentrement esthétique est non seulement possible, mais qu'il est aussi « exacerb[é] par l'art en commun[330] ». C'est un point particulièrement intéressant puisqu'il sert d'amorce à nos prochains propos

---

[325] Cette dernière, favorisée par la mobilisation de la corporalité de l'artiste, a induit qu'il *vive l'expérience* artistique.

[326] Voir l'ouvrage correspondant de Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964).

[327] C'est-à-dire que les œuvres contemporaines perdent en accessibilité et en considération de ce qui devrait être immédiatement, spontanément, artistique. Il s'agit donc, pour les auteurs, de chercher comment « vivifier à la fois la réception et la création ». In Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018, p. 15.

[328] *Ibid.*, p. 88.

[329] *Ibid*.

[330] *Ibid*., p. 133.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sur l'œuvre participative. Bien que les œuvres communes bousculent les conventions de production et de monstration du monde de l'art[331], la rencontre intègre la dimension d'une possibilité de relation entre l'œuvre et le spectateur. Reste désormais à cerner en quoi le vivant est à la fois le *punctum* et le *continuum* de toute coénonciation créatrice.

En venir à la situation contemporaine : de la pluralité des appellations à une « émergence de formes »

Il faut attendre la toute fin du XX^e^ siècle, voire le tout début du XXI^e^, pour que le terme « vivant » s'applique à la dimension matérielle à proprement parler des œuvres d'art. En effet, dans les années 1960, le *living* et le vivant étaient associés aux pratiques performatives (*living art*, art vivant) suite à l'apparition des premiers *happenings* en Europe et aux États-Unis. Puis, dans les années 1970, le terme est « définitivement préempté par le milieu du théâtre où le "spectacle vivant" finit par désigner les enjeux d'un théâtre élargi[332] ». Loin de nous, donc, dans ce travail, l'idée de vouloir référencer de façon exhaustive toutes les formes et mouvements artistiques contemporains qui s'articulent autour de la question plasticienne et anthropocène[333]. Néanmoins, les créations qui travaillent avec le vivant sont de plus en plus nombreuses. Pour saisir l'ampleur de ce phénomène, lequel tend à refléter une problématique sociale[334] que nous associons à la question

[331] Jean-Paul Fourmentraux, « Esthétiser la démocratie. L'art (n'est plus hors) du commun », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n°21, 2018, pp. 167-179, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-1-page-167.htm

[332] Cyrille Bret, « Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables », *op. cit.*

Nous y reviendrons rapidement lorsque nous aborderons le critère participatif des œuvres à l'étude.

[333] Pour un plus grand panel d'œuvres et de pratiques en lien avec cette question, voir Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*.

[334] Selon Raphaël Larrère, « Si l'art reflète les goûts et les représentations du contexte social dans lequel il s'inscrit, il lui advient aussi de les anticiper ». In « Le *land art* : une esthétique de la nature », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

écologique, il nous semble essentiel de commencer par lister cette « profusion de termes » déjà proposée par Sam Bower dans les années 2000[335] et qu'il regroupait schématiquement sous l'acception « Environmental art[336] » :

- Nature Art / Art in Nature ;
- Crop Art ;
- Land Art / Earth Art / Earthworks ;
- Acoustic Ecology ;
- Documentary projects ;
- Film ;
- Eco-Art / Ecological Art ;
- Ecoventions ;
- Ecoart-tech ;
- Site-specific / Performance ;
- Dance ;
- Social Sculpture / Public Practice ;
- Agit-prop / Green Activism ;
- Slow Food ;
- Bio-art[337]

[335] Voir le schéma de Sam Bower dans son article « A profusion of terms », archive disponible en ligne : https://web.archive.org/web/20100616091728/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306

[336] Cette appellation ne fait pourtant pas non plus l'unanimité chez les chercheurs. Par exemple, dans son ouvrage *Land Art* et en référence à celui de Jeffrey Kastner et Brian Walls paru en 2004, Gilles A. Tiberghien se désole de l'utilisation de cette expression qui révèle un manque de réflexion chez les auteurs vis-à-vis des réalités que recouvrent les diverses formes d'art créées dans la nature (*op. cit*., p. 13).

[337] Précisons que le schéma réalisé par Bower souligne aussi l'éventuelle existence (ou arrivée) d'autres formes/mouvements par l'ajout de l'expression « and more ! ». Comme nous l'avons indiqué, Sam Bower a proposé cette répartition au début des années 2000, par conséquent, dans une dynamique de classification des mouvements artistiques en lien avec la question écologique, nous pourrions aujourd'hui allonger la liste avec, par exemple, le terme d'« écovention », construit à partir des mots « écologie » et « intervention », introduit par Amy Lipton et Sue Spaid en 1999.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Conscient des limites du langage et de ses représentations et détournements éventuels, l'artiste et fondateur du greenmuseum.org[338] justifiait alors le choix d'étiquette « art environnemental », regroupant toutes les formes précédemment citées, par une volonté de donner non seulement un point de départ à l'existence d'un mouvement « collectif » ; mais de lui accorder aussi une visibilité populaire qui serait réflexive de sa propre philosophie :

> *I [Sam Bower] believe we need an umbrella term to describe the whole movement in its larger context accurately. "Environmental art" is an older term and fits this general description best in my opinion. Using any term has its own limitations and challenges. The "Death of Environmentalism" critique by Michael Shellenberger and Ted Nordhaus in 2004, illustrates many of the problems with tying a concept to language. In the end, a term can be useful but may best be thought of a starting point for further exploration of ideas and, given plenty of sun, fertile soil and water, should be expected to transcend its roots. The intent here is not to isolate this approach to art from its holistic context, but to help us talk about it better and understand what it's about. The urge is sometimes just to make up a different term, such as "green art" or "sustainable art" or "Post-Carbon Art" and hope that solves the need for freshness. Perhaps practical advice to "re-use, reduce and recycle" might serve as inspiration as we look at clarifying our language.*[339]

[338] *greenmuseum.org* était un musée en ligne lancé en 2001 par un collectif d'artistes de San Francisco dont faisait partie Sam Bower. Le projet consistait à mettre à disposition (gratuitement et 24/24h) les œuvres d'une centaine d'artistes internationaux dont le travail abordait des questions « environnementales ». Le site internet, consulté quotidiennement par 3000 personnes en moyenne, a été fermé en 2019 mais il reste malgré tout consultable via sa version archivée.

[339] Nous traduisons : « Je [Sam Bower] pense que nous avons besoin d'un terme générique pour décrire avec précision l'ensemble du mouvement dans son contexte plus large. L' "art environnemental" est un terme plus ancien qui, à mon avis, correspond le mieux à cette description générale. L'utilisation de tout terme a ses propres limites et défis. La critique "Death of Environmentalism" [la mort de l'environnementalisme] de Michael Shellenberger et Ted Nordhaus en 2004, illustre nombre des problèmes liés au fait de lier un concept à un langage. En fin de compte, un terme peut être utile, mais il est préférable de le considérer comme un point de départ pour une exploration plus poussée des idées et, avec beaucoup de soleil, un sol fertile et de l'eau, il faut s'attendre à ce qu'il transcende ses racines. L'intention ici n'est pas d'isoler cette approche de l'art de son contexte holistique, mais de nous aider à mieux en parler et à comprendre de quoi il s'agit. On a parfois envie d'inventer un autre terme, comme "art vert", "art durable" ou "art post-carbone", en espérant que cela résoudra le besoin de fraîcheur. Le conseil pratique de "réutiliser, réduire et recycler" pourrait peut-être servir d'inspiration pour clarifier notre langage ». Voir l'archive de l'article « A profusion of terms », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le projet « greenmuseum.org », en effet, est né d'une constatation collective de l'absence de musée traditionnel[340] traitant la question écologique/environnementale par le truchement de l'art et qui, pourtant, est devenue inévitable dès les années 2000 comme le souligne Paul Ardenne : « Le créateur plasticien œuvrant au tournant du XXI^e siècle, tôt ou tard, rencontre la question de l'écologie, ne serait-elle pas son démon majeur[341] ». S'il manque de la clarté vis-à-vis de la définition et de la préhension d'un « art écologique », Joanne Clavel que nous avons citée précédemment, explique ce phénomène par le fait qu'une telle considération impliquerait une remise en question des catégories institutionnelles qui demanderait, à son tour, d'« embrasser un point de vue plus large rassemblant objet, participation et action[342] ». Outre le rappel de l'importance de se défaire des catégories tant sémantiques (nature/culture) qu'institutionnelles (musée/objet d'art), ne peut-on pas voir dans cette absence de clarté définitoire, une ouverture à la création ? Voici trois constats que nous avons faits : 1. Non seulement les œuvres sur lesquelles nous nous apprêtions à travailler tendaient à converger vers le même point de (non-)fuite, à savoir un réancrage au vivant[343] 2. Mais qu'elles se définissaient à travers leurs propres trajectoires et non par l'avènement d'un mouvement artistique figé dans sa définition (et qui les figerait en retour) 3. Par conséquent, nous libérer de toute étiquette nous empêcherait d'enfermer telle ou telle pratique dans une autre forme (déguisée) de structuralisme. N'est-ce pas là tout l'intérêt d'une approche coénonciative ? De prendre en compte la « dynamique d'interrelations réciproques entre les choses et les êtres vivants[344] » dans un flux

[340] Ce décloisonnement du monde de l'art se fait peut-être encore davantage ressentir aujourd'hui avec l'avènement des arts numériques dont le « poids financier limité tout comme leur positionnement dans les champs artistiques alternatifs et multiples […] ont rendu difficile leur reconnaissance institutionnelle par des directions souvent structurées en silo », in Raphaël Besson, « Les arts numériques, acteurs clés des transitions territoriales ? », *Nectart*, vol. 2, n°11, 2020, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/nect.011.0142

[341] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*., p. 10.

[342] Joanne Clavel, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », *op. cit.*

[343] C'est-à-dire un « Point dans lequel convergent les lignes de fuite », in Maria Carla Prette et Alfonso De Giorgis, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Gründ, 2001, p. 187. Paradoxalement, les œuvres et pratiques artistiques de notre corpus ne fuient pas mais tendent à s'ancrer, d'où notre proposition de négation avec le terme de « (non-)fuite ».

[344] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 172.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qui toujours invente[345] ? Et n'est-ce pas, dans une même mesure, tout l'intérêt d'une forme d'art, qui plus est en lien avec le vivant ? C'est aussi l'hypothèse de José Albelda et Chiara Sgaramella qui promeuvent une combinaison plurielle de langages et de pratiques au sein d'une esthétique contemporaine :

> *Desde el pensamiento ecológico no podemos defender una estética unitaria, pues sería contradictorio, sino una pluralidad de modelos donde todos ellos -entre todos ellos- colaboren en la construcción del nuevo paradigma, interconectando sinérgicamente las diferencias.*[346]

Dans l'optique d'un renouvellement de la pensée et du geste artistiques – soit d'un nouveau paradigme épistémologique[347] –, l'interrelation entre diversité, altérité et intimité fait vibrer l'esprit de création[348] ainsi que le cerne Étienne Souriau :

> *L'existence a besoin de cette variété, comme la palette du peintre ou l'élémentaire pipeau du musicien le plus rustique a besoin de plusieurs couleurs ou de plusieurs notes. Et sans doute avec deux ou trois couleurs, avec quatre ou cinq notes on peut faire de nobles peintures ou de belles mélodies. Mais sans exclure qu'il soit innové, ajouté des couleurs nouvelles à ces peintures ou des notes nouvelles à cette pauvre gamme rustique. Qu'on*

[345] Nous empruntons ici l'expression au titre de l'ouvrage de Gilles Clément : *Toujours la vie invente : carte blanche à un paysagiste-jardinier*, Chateaulun, Locus Solus, 2017.

[346] Nous traduisons : « Depuis la pensée écologique, nous ne pouvons pas défendre une esthétique unitaire, car cela serait contradictoire, mais plutôt une pluralité de modèles où tous - entre tous - collaborent à la construction du nouveau paradigme, en interconnectant les différences de manière synergique ». José Luís Albeda Raga et Chiara Sgaramella, « Arte, empatía y sostenibilidad, capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico », in *Ecozona : uropean journal of literature, culture and the environment*, vol. 6, n°2, 2015, URL : http://hdl.handle.net/10251/65586

[347] Selon Nathalie Heinich, l'art contemporain, en devenant un paradigme, crée une « rupture ontologique des frontières de ce qui était communément considéré comme de l'art », in *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 49.

[348] Pour Éric Landowski, « […] l'esprit de création, immergé dans la concrétude des matières dont le monde est fait et en assumant les risques, suppose avant tout l'acceptation – plus que l'acceptation, le désir – d'un face à face sans médiateur entre soi et l'"autre" », in « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika*, vol. 16, 2021, p. 272.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *songe à ce que l'invention du dièze a pu être, comme ouverture sur des univers nouveaux avec de nouvelles tonalités !*[349]

Outre donc, sa portée à la fois polysémique et pluridisciplinaire[350], le terme *émergence* tel que nous l'utilisons dans sa forme adjectivale au sein de l'expression « formes émergentes » pour qualifier les œuvres de notre corpus, fait particulièrement écho à la distinction effectuée par l'historien de l'art Bruno-Nassim Aboudrar, selon lequel il existerait essentiellement deux formes d'art :

> *Une forme classique, qui admet, au risque d'en souffrir et d'en faire souffrir, une appréhension esthétique sous le mode de la contemplation. Mais à cette forme classique s'ajoute désormais une forme émergente, par laquelle l'art récuse sa réduction à la dimension, à la gravité et à l'intensité de l'objet, et, défiant la visibilité, trame à nouveau des liens, s'insère à nouveau, pour la première fois depuis l'avènement de l'esthétique et du musée, dans la culture comprise elle-même comme ce qui lie, et non ce qui distingue, comme ce qui est nécessaire et non pas contingent ou inutile, comme ce qui se veut et se décide ensemble.*[351]

Penser les formes d'art contemporain au prisme de l'émergence c'est également interroger « les esthésies par lesquelles une société à une époque donnée pense et exprime sa sensibilité[352] ».

---

[349] Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 163.

[350] En effet, plusieurs disciplines ont recours au terme « émergence ». Par exemple, en biologie, il s'agit d'une « Apparition au cours de l'évolution d'une structure, d'un organe, d'une propriété, nouveaux pour le phylum considéré ». En géologie, cela désigne l'« Apparition des eaux de la nappe phréatique sur un versant ou un fond de vallée ». Définitions du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

[351] Bruno-Nassim Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2000, p. 289.

[352] Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery (Québec), Septentrion, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 394.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

B. Repenser la figure de l'artiste *anthropos*

Si nous avons renoncé, pour l'étude de notre corpus, à un regroupement des œuvres sur la contrainte réductrice d'une appartenance à un mouvement (pré)défini; nous avons néanmoins relevé deux critères qui leur sont non seulement intrinsèques mais qui suggèrent également de prime abord un lien tissé dans, par, et *avec* le vivant : l'éphémère et le participatif. Nous allons profiter de l'analyse de ces deux traits pour introduire progressivement dans cette partie les *intentions* et *intentionnalités* des œuvres étudiées et nous verrons en quoi elles tendent à créer une atmosphère intime ancrée dans l'*oikos*, permettant de repenser ainsi la figure de l'artiste *anthropos*.

L'artiste et l'œuvre *participative*

« Autrefois perçu comme un moment de repos sur un chemin de mouvement, le lieu a été redéfini à l'époque moderne : il prend aujourd'hui la forme d'un nexus où sont contenues toutes les formes de vie, de croissance et d'activité[353] » écrit Ingold dans sa *Brève histoire des lignes*. Nous l'avons suggéré précédemment, dès les années 1960, certains artistes sont partis à la conquête de la nature pour créer au sein d'un lieu qui relèverait du *templum*[354]. La pratique s'avère paradoxale à bien des égards. Au changement de paradigme provoqué par l'arrivée de telles pratiques, s'ajoute aussi une révolution esthésique, laquelle privilégie « l'intéroception actorielle à l'extéroception auctorielle[355] ». En effet, bien qu'il s'étende généralement sur une grande superficie, le lieu appréhendé par le land

[353] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013, p. 128.
[354] Gilles Clément utilise l'image du *templum* pour définir le jardin qui « depuis des millénaires, […] s'offre au regard, tel un tableau vivace, contrastant avec la nature environnante », in *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, *op. cit.*, p. 293.
[355] Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, *op. cit*. p. 393.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

artiste devient un espace dé-limité[356] et tourné vers l'intérieur de l'énonciateur. Tiberghien le souligne concernant l'approche de Robert Morris : « C'est dans l'expérience réelle du spatial que Morris comprend la continuité entre ce qu'il appelle le "self", le soi, et le monde. Entre le sujet et l'objet[357] ». Il ne faut donc pas s'y méprendre : l'intériorité en question n'est pas pour autant féconde d'une intimité avec le lieu, et encore moins d'une *éco-intimité*.

Si elle tente de dépasser un certain autocentrisme de l'artiste en le déplaçant à l'extérieur (du *white cube*), l'expérience reste essentiellement *subjective* et, de fait, non ambiante. L'artiste n'est-il pas celui qui crée l'œuvre, qui impose sa façon de voir et de faire, impliquant par conséquent un rapport d'autorité de sujet-dominant (artiste) à objet-dominé (œuvre) ? Pour confirmer cette hypothèse, nous citerons ci-dessous deux œuvres de Land Art qui imposent radicalement l'expression de l'intériorité de l'artiste au lieu de création. Par exemple, pour réaliser *Double Negative* (1969-1970), l'américain Michael Heizer a acheté un terrain désertique lui permettant ainsi d'« extraire » sa démarche du monde artistique institutionnel jugé alors par les artistes, nous l'avons vu, comme « néfaste » et contre-créatif. Le lieu extérieur, en tant que moment de repos dont parle Ingold est, de cette façon, réactualisé par l'artiste. La création de l'œuvre s'envisage en effet comme une parenthèse spatio-temporelle, que nous pouvons éventuellement nommer « repos créatif » puisqu'il prend place dans une société où tout semble être de plus en plus soumis à la loi de la (sur-)rapidité, de la (sur-)production et de la (sur-)marchandisation. Grâce à ce lieu devenu, donc, repos créatif, l'artiste peut laisser libre court à la réalisation matérielle de son imagination[358]. C'est ce qu'explique notamment Michael Heizer lors d'un entretien

[356] Car *géométriquement marqué*. Mais le lieu devient aussi en quelque sorte un espace-test pour les artistes : jusqu'où peuvent-ils créer avec la « nature » ? Quelles en sont les limites spatiales, physiques, géographiques, *etc*. ?

[357] Gilles A. Tiberghien, « Le Land Art en perspective », conférence au Collège de France, le 20 mars 2014, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/approches-anthropologiques-du-paysage/le-land-art-en-perspective

[358] Lorsqu'il explique le principe de reposité, Albert Piette indique qu'« il y a toujours un petit reste d'appuis que l'homme fait apparaître pour continuer, pour persévérer, selon le mot de Spinoza », in « Reposité », in Philippe Zawieja (dir.), *Dictionnaire de la fatigue*, Genève, Librairie Droz, 2016,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

croisé avec Dennis Oppenheim et Robert Smithson. À la question « Alors pourquoi choisissez-vous de travailler en plein air ? » posée par Liza Bear et Willoughby Sharp, le land artiste répond :

> *Parce que ce n'est qu'à l'extérieur que je peux déplacer de la masse. J'aime l'échelle – voilà certainement une des différences existant entre le travail dans une galerie et le travail en plein air. Je n'essaie pas de rivaliser en taille avec certains phénomènes naturels, car, techniquement, c'est impossible*.[359]

Si Michael Heizer n'entend pas entrer dans une rivalité avec les phénomènes naturels, il ne collabore[360] pas pour autant avec eux. Cet impensé peut tout d'abord s'expliquer à la suite des travaux d'Anne Volvey concernant l'influence de la loi foncière des États-Unis dans les années 1960 sur le lien entre l'artiste et le terrain de création. La géographe explique que :

> *En effet, le déplacement hors les murs de l'activité artistique, implique que l'artiste puisse faire un usage artistique d'un terrain qui n'a pas été affecté de manière coutumière ou réglementaire à cet usage, qui est approprié par une personne privée ou une institution, et dont la mobilisation est encadrée par une réglementation territoriale ou sectorielle : l'artiste ne dispose plus de lieux institués – le musée/la galerie, l'atelier –, à la fonction artistique prédéterminée, il inscrit sa pratique sur la* Frontier *de l'art.*[361]

Afin de pouvoir s'approprier un terrain dans le but d'y créer artistiquement, l'artiste doit donc en faire la revendication (*land claiming*), faisant ainsi dire au couple de land artistes Christo et Jeanne-Claude que l'essentiel de leurs projets est la prise de possession de l'espace[362]. Pour conclure une telle « opération », l'artiste doit démarcher, négocier, s'associer avec des partenaires de tout horizon : touristique, lobbyiste, privé, territorial, *etc*. ; afin de prétendre au travail du terrain. Mais la

---

pp. 723-726, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/dictionnaire-de-la-fatigue--9782600047135-page-723.htm

[359] Il s'agit de la traduction effectuée par Gilles A. Tiberghien de la transcription d'une série d'entretiens réalisés entre décembre 1968 et janvier 1969, in *Land Art*, *op. cit*., p. 312.

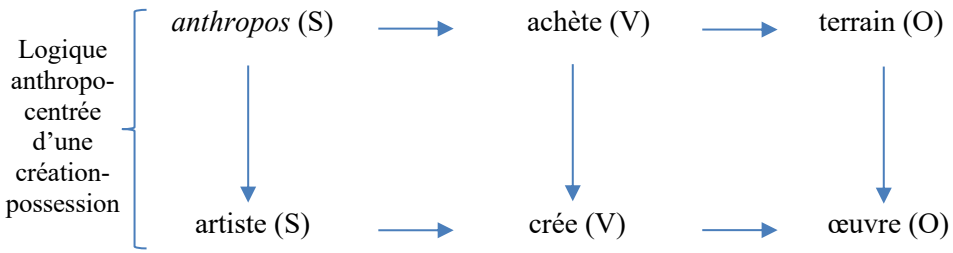
[360] Au sens du latin *cum-labore* : faire ensemble.

[361] Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.*

[362] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dynamique de création, bien que propulsée par un « collectif d'acteurs[363] », reste néanmoins unilatérale et se fonde sur une création-synonyme de possession. La participation en amont de l'œuvre est intéressée, régie par un désir d'expérimentation « délocalisée » passant généralement par une visée politique (interactions et négociations) ou scientifique (actes de recherche cognitive). Le land artiste américain des années 1960 intervient comme le promoteur d'un projet immobilier : le lieu doit être investi pour être légitimé. Il en sera donc occupé et non habité, et c'est ce qui explique, notamment, la « brutalité » parfois sans limites manifestée par certains artistes à l'égard de leurs terrains. C'est ainsi que nous tombons, derechef, sur la logique transitive suivante :



Pour continuer avec l'exemple de l'œuvre de Michael Heizer : l'artiste a donc fait creuser une tranchée de neuf mètres de large, quinze mètres de profondeur et quatre cent cinquante-sept de long à Moapa Valley dans le Nevada. Près de deux cent quarante-cinq mille tonnes de roches (rhyolite et grès) ont été déplacées lors de l'intervention dans le canyon voisin.

[363] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 12. *Double Negative* de Michael Heizer (1969-1970)
© Brent Holmes, 2015

Nous sommes à ce stade en mesure de nous demander quelle fut la considération de Michael Heizer quant aux altérités habitant et tissant le lieu. Car, s'il est un désert, le lieu choisi par l'artiste n'en est pas pour autant déserté de vivant(s). Seulement d'humains. C'est ce que qui nous frappe lorsque Gilles A. Tiberghien fait le récit de son arrivée sur les lieux de *Double Negative* :

> *Quand on s'approche du site, après avoir quitté l'aéroport d'Overton et s'être orienté sur les pistes qui se recoupent sans cesse, en surveillant anxieusement les distances indiquées au compteur, et que l'on arrive enfin sur le plateau, la vallée apparaît devant nous, et, au fond, sa large rivière aux abords verdoyants faisant un puissant contraste avec le désert de cailloux qui l'entoure.*[364]

[364] Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit*., p. 105.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chose d'autant plus intrigante : le philosophe révèle sa surprise quant à l'existence pourtant visible du vivant (incarnée par la rivière et la végétation environnantes), laquelle a été effacée de toutes les saisies photographiques connues et utilisées pour la diffusion de l'œuvre auprès du public :

> *Ensuite seulement, nous découvrons subitement, à nos pieds, la gigantesque excavation qui attire irrésistiblement notre regard et l'entraîne, comme guidé par une glissière, jusqu'à l'autre bord de la faille. Il serait inutile de préciser que les photos ne rendent rien de cette expérience, si l'on n'ajoutait que ceci n'est pas dû seulement aux limites du médium photographique, mais au fait qu'on ne voit presque jamais sur les images reproduites, ce* double *liquide que viennent surligner deux coulées de végétation d'un vert vif, qu'il est impossible d'ignorer dans la réalité.*[365]

Notons ici l'absence flagrante d'aller-retour énonciatif dans le processus de création de l'œuvre. Il ne s'agit pas de retomber dans une approche manichéenne du Land Art comme nous l'avons circonscrite dans la partie précédente, mais cela nous permet d'insister sur les attentes de ce que serait une *participation sensible* dans une pratique artistique en lien avec le vivant. En ce qui concerne Michael Heizer, l'artiste énonce sur le lieu, pour les qualités matérielles du lieu mais il n'énonce pas *avec* le lieu. Jusque dans les images qui accompagnent l'œuvre, l'accent est mis sur le rendu plastique du « viol » de la Terre[366] commis par l'artiste. Il en va de même pour l'œuvre créée la même année par Robert Smithson : *Asphalt Rundown* (1969). Dans le quartier romain Cava dei Selci, l'artiste a fait déverser un camion rempli de plusieurs tonnes d'asphalte chaud, le long d'un remblai, qui durcissait et refroidissait aussitôt qu'il entrait, dans sa chute, au contact de la terre. Il était ainsi question, pour le premier « terrassement » de Robert Smithson, de jouer avec la matérialité du temps. Le recours aux divers outils et machines de chantier (pelleteuses, grues, bulldozers, *etc*.) en dit long : la démarche des deux artistes cités

[365] *Ibid.*

[366] Paul Ardenne considère certaines pratiques du Land Art comme un viol de la Terre. Cette dernière « devient pour l'occasion le conservatoire du pouvoir d'un artiste – le pouvoir arbitraire de marquer et poinçonner, de tatouer au-dedans, de poignarder en profondeur, en propriétaire et sans respect », in *Un art écologique, op. cit*., p. 73.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'inscrit dans une intervention technicienne, machiniste, qui ne s'importe pas de souiller[367] le lieu de création.

Figure 13. *Asphalt Rundown* de Robert Smithson (1969)
© Holt/Smithson Foundation/ ADAGP, Paris, 2022

Comme le souligne Paul Ardenne : « Ici, l'on intègre, on ne fusionne pas. On utilise, plus que l'on célèbre[368] ». Le lieu est un *site*[369] à dominer et que l'on offre à contempler. C'est peut-être là que se trouve toute l'ambivalence et la complexité de ce mouvement. Dans la même lignée que Nicole Pignier distinguant le « design avec le vivant » du « design à rebours du vivant », Paul Ardenne définit deux types d'interventions artistiques menées au sein de la nature : les œuvres

[367] *Ibid*., p. 49.
[368] *Ibid.*, p. 53.
[369] Nous renvoyons à la distinction Site/Non Site introduite par Robert Smithson et que nous avons précédemment développée à la p. 106 de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« douces » et les œuvres « dures ». En voici ses définitions :

> *Une création dans le paysage sera dite « douce » lorsqu'elle n'affecte pas significativement l'écosystème où l'artiste l'installe : pas de destruction irréversible, pas de pollution (autre que visuelle ou sonore, et momentanée), pas d'ablation de matière. Au contraire, la création « dure » se caractérisera pas son caractère agressif, par la violence exercée sur l'écosystème : sol abîmé, éléments naturels détruits ou salis de façon pérenne, de même qu'on inflige à un adversaire une lourde et durable blessure, un coup handicapant ou une humiliation profonde.*[370]

Dans la partie précédente, nous avons pourtant dit que nous considérions le Land Art comme l'amorce d'une tentative de rencontre individuante entre l'artiste, l'œuvre et le public. Nous ne reviendrons pas là-dessus, nous maintenons que le Land Art (incluant les démarches citées à l'instant) va permettre un renouvellement du rapport entre l'artiste, l'œuvre et le public. Mais nous souhaitons nuancer ici notre propos en introduisant maintenant l'expression de « *participation ambiante* » au sein-même du processus de création. Faisons tout d'abord un point sur la notion de participation artistique.

Né au début des années 1990, l'art participatif propose au public une nouvelle forme d'engagement. Cette dernière est plurielle : guidée, performée, ludique, improvisée… Dans « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », Éliane Beaufils revient sur toute une déclinaison de projets qui explorent le « penser-ensemble comme œuvre-à-faire[371] ». Exemple Surpris par l'importance de la place tenue par la participation dans le milieu de la médiation culturelle, Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Daniele Racine, ont répertorié cinq types de pratiques participatives : l'interprétation et la pratique amateur, l'interaction, la réappropriation, la collaboration et la cocréation[372]. Bien que les frontières soient

[370] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*., p. 73.
[371] Éliane Beaufils, « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », *op. cit.*
[372] Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux, Daniele Racine, « Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques. Les mondes de la médiation culturelle », in Cécile Camart *et al.* (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 171-184.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

poreuses, les chercheurs soulignent néanmoins des différences entre une participation dans un cadre de médiation culturelle et une participation artistique. Voici l'une des tensions possibles : « Comment des projets artistiques porteurs de revendications politiques et sociales, se faisant le support d'un engagement citoyen, peuvent-ils de déployer dans des contextes de médiation culturelle plus institutionnalisés ?[373] ».

Pour revenir à l'art participatif, selon Estelle Zhong Mengual,

> *L'appellation « art participatif » oblitère souvent que la participation est à envisager sous l'aspect de la coopération, de la collaboration. En effet, il ne s'agit pas d'apporter sa contribution individuelle à une initiative ou à un projet déjà constitué, aux fins déjà déterminées, comme l'on pourrait dire que je participe à une manifestation, à une brocante par exemple. La majorité du temps, la participation suppose de travailler avec un artiste à créer autre chose d'imprédictible à partir d'un projet, et également de travailler avec les autres participants engagés. Il s'agit ainsi d'une coproduction avec plusieurs acteurs. Cette coproduction a pour ambition de créer de la communauté dans le temps du projet. Cette communauté se caractérise principalement par un temps, un lieu et des fins choisis et partagés*.[374]

Ce partenariat, nous l'inscrivons dans la démarche coénonciative du vivant définie par Nicole Pignier. Si l'art qui travaille avec le vivant interroge à un moment ou à un autre la « notion conceptuelle de nature/artifice et sur son potentiel de transformation dans les lieux et les temps[375] », l'art qui invite à la coénonciation ne se contente pas d'interroger cette transformation : il le fait en pratiquant, en tissant, en réinventant des *liens avec le vivant* sur le terrain. Ces derniers renouvellent fondamentalement l'acte créatif dans « une intentionnalité sensible et relationnelle qui meut et émeut les sujets de perception[376] ». C'est dans cet ancrage que nous

[373] *Ibid.*
[374] Estelle Zhong Mengual, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, n°64, 2015, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/tc/7567
[375] Silvia Bordini, « Naturel/Artificiel : interprétations du "vivant" dans l'art contemporain », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 120.
[376] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

souhaitons considérer l'art participatif. La rencontre individuante doit dépasser le procédé de subordination lié à la figure moderne de l'artiste *anthropos* afin de se façonner, intimement, par et pour un *vivre-ensemble*[377]. À propos de l'intimité, François Laplantine écrit que :

> *Cette expérience de familiarité dans laquelle un lieu va se transformer en lien ne va pas abolir totalement la séparation entre ce que nous appelons intérieur et extérieur, dedans et dehors, mais va rapprocher les deux termes. L'intime tend à suspendre cette séparation. Elle est l'expérience d'une rencontre dans laquelle se dissout progressivement la catégorie d'étranger. Il n'y a plus d'étranger et surtout il n'y a plus d'indifférence (littéralement sans différence) qui est le contraire même de l'intime.*[378]

Reconnaître et, surtout, dépasser l'indifférence de l'artiste *anthropos* vis-à-vis de l'altérité qui émane du lieu ou du matériau de création est une première étape du processus de coénonciation artistique. La seconde étape serait de saisir quels peuvent en être les participants ambiants. Pour cela, nous allons faire un survol des sujets de perception rencontrés en tant que participants ambiants au sein des œuvres à l'étude. Mais avant, il nous semble important de parler du Mono-ha, mouvement actif à partir de 1968, qui a participé à repenser la figure de l'artiste contemporain vis-à-vis de sa création. Selon Paul Ardenne :

> *Même s'il n'a pas le culte de la rupture et des divorces violents, le Mono-ha n'en ouvre pas moins une brèche d'une portée capitale dans la manière usuelle que nous avions de comprendre jusqu'à lui la* poïésis*, la création artistique. Sans équivoque, les artistes du Mono-ha ont formé la claire intention d'en finir avec l'œuvre d'art autoritaire.*[379]

Littéralement « École des choses », le mouvement nippon explore avec ses œuvres une nouvelle dimension de la perception de la matière naturelle. L'un de ses pionniers, Nobuo Sekine, disait notamment vouloir renouer avec l'être-même du matériau en travaillant avec sa puissance significative et autonome. Par exemple,

[377] Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.*
[378] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 78.
[379] Paul Ardenne, *Un art écologique, op. cit*., p. 78.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pour créer *Phases of Nothingness* (1970), l'artiste explique que son inspiration est venue du souvenir d'une expérience de création paysagère :

> *If you don't have a good sensibility, you cannot have confidence in which direction you should go. Artists rely on their sensibility when deciding on the direction of their work. After sketching repeatedly, I arrived at the image of a floating natural rock in the sky. As I continued to draw the scene repeatedly, I remember one surprising scene from an experience that I had when I was working with a landscape gardener a long time ago. When designing Japanese gardens in Japan natural rocks must be used. The rocks were lifted by cranes or wires. One day, as one large rock that was on the ground was being lifted into the air at that exact moment, I had an epiphany that this action had changed the meaning of its existence and became a different entity. This experience translated into my work. However, sculptures cannot ignore earth's gravity. […] This means that the surroundings, such as the sky and the landscape reflect on the surface of the steel and the rock looks like it's floating in the air. Even the simplest structures, multiple landscapes or thoughts can be expressed.*[380]

La démarche de Nobuo Sekine ne se rapproche-t-elle pas de ce que les grecs nommaient *emphasis* ; à savoir l'« action de faire paraître, apparence, explication » mais aussi, selon l'Académie française, « signification, expression forte » ? Bien que donnant l'illusion d'une mise à l'épreuve de la gravité (frôlant la lévitation) via un phénomène relevant du *phantasma*, la sculpture invite, par la présence de la « pierre flottante », à renouer avec l'existentialité du lieu, situé entre terre et ciel.

---

[380] Nous traduisons : « Si vous n'avez pas une bonne sensibilité, vous ne pouvez pas avoir confiance dans la direction que vous devez prendre. Les artistes se fient à leur sensibilité pour décider de l'orientation de leur travail. Après avoir dessiné à plusieurs reprises, je suis arrivé à l'image d'un rocher naturel flottant dans le ciel. Alors que je continuais à dessiner la scène à plusieurs reprises, je me suis souvenu d'une scène surprenante d'une expérience que j'ai vécue lorsque je travaillais avec un paysagiste, il y a longtemps. Lors de la conception de jardins japonais au Japon, il faut utiliser des roches naturelles. Les roches étaient soulevées par des grues ou des câbles. Un jour, alors qu'un gros rocher qui se trouvait sur le sol était soulevé dans les airs à ce moment précis, j'ai eu la révélation que cette action avait changé le sens de son existence et était devenue une entité différente. Cette expérience s'est traduite dans mon travail. Cependant, les sculptures ne peuvent pas ignorer la gravité terrestre. [...] Cela signifie que l'environnement, tel que le ciel et le paysage, se reflète sur la surface de l'acier et que la roche semble flotter dans l'air. Même les structures les plus simples, les paysages multiples ou les pensées peuvent être exprimés ». Voir « Sensibility of a rock », l'interview de Nobuo Sekine par Christian Lund, diffusée sur *Louisiana Channel* (Louisiana Museum of Modern Art), URL : https://channel.louisiana.dk/video/nobuo-sekine-sensibility-rock

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les pôles schémiques haut/bas entrent ici en tension. Comme l'écrit Nicole Pignier en référence aux travaux de l'anthroposophe Rudolf Steiner, « […] la dynamique haut/bas agit en nous comme dans le macrocosme non directement mais par reflet, absorption, transformation[381] ». Pour Rudolf Steiner, deux courants sont nécessaires pour produire une interaction qui va relier le corps au macrocosme. Le premier est le courant ascendant du cosmique qui va faire monter le flux, c'est-à-dire que « Tout ce qui est argileux est en réalité le moyen de véhiculer les actions des entités cosmiques dans le sol du bas vers le haut[382] ». Le second est le courant terrestre. Que dit l'anthroposophe à ce propos ?

> *[…] il faut aussi ce qui dans le ventre est encore pour ainsi dire soumis à une sorte de digestion extérieure – car tout ce qui, à travers l'été et l'hiver, se passe dans l'air au-dessus du sol est aussi, en ce qui concerne la croissance des plantes, tout à fait une sorte de digestion – que tout ce qui se produit de cette manière par une sorte de digestion soit à son tour tiré à l'intérieur du sol, de sorte qu'effectivement une interaction se produit.*[383]

Le mouvement à la fois contradictoire et complémentaire qui travaille le schème haut/bas permet de convoquer, lors de l'expérience artistique, un cours propre relatif à celui de la terre/Terre[384].

[381] Nicole Pignier citant les travaux de Rudolf Steiner, *Le cours aux agriculteurs*, Montesson, Éditions Novalis, 2013 [écrit en 1924] ; in « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[382] Rudolf Steiner, *Le cours aux agriculteurs, ibid*., p. 61 ; cité dans Nicole Pignier, *ibid.*
[383] *Ibid.*
[384] Nicole Pignier, *ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 14. *Phases of Nothingness* de Nobuo Sekine (1970)
© Sven Sivertssen, 2017

Ainsi, l'œuvre qui tient compte de l'ambiance du lieu s'anime d'une *raison trajective*. À Augustin Berque d'écrire aussi que cette dernière s'inscrit « dans la pulsation existentielle qui, par la technique, déploie notre corps en monde sur la terre, et qui simultanément, par le symbole, reploie le monde en notre chair[385] ». L'aller-retour énonciatif, que nous reprochions précédemment d'être absent dans la démarche de Michael Heizer, est ici refondé. La situation d'énonciation dans laquelle crée Nobuo Sekine n'est pas fermée par l'acte créatif résultant d'un *cogito* transcendantaliste à l'égard de l'espace. Bien que les matériaux utilisés (pierre + pied en miroir) soient fixes (au sens qu'ils ne se déplacent physiquement dans l'espace conçu[386]) ; ils reconcrétisent la notion d'*ethos* énonciatif introduite par Pierre Ouellet. Ainsi, l'énonciation,

[385] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*., p. 244.
[386] Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

possède une authentique structure phénoménale dans la mesure où elle fait apparaître ce qu'elle énonce, y compris les sujets de l'énonciation, qu'elle donne à voir ou à apercevoir non tant dans leur étant, c'est-à-dire comme sujets énoncés possédant leur identité propre, mais dans leur être énonçant, c'est-à-dire dans leur altérité radicale par rapport à ce qui est censé les représenter mais qui n'incarne jamais qu'un moment éphémère de leur devenir ou de leur apparaître, nullement constitué mais toujours constituant, nulle part tout à fait énoncé mais partout et sans cesse s'énonçant.[387]

La sculpture de Nobuo Sekine donne à voir de nouvelles réalités, animées par la mise en reflet du vivant qui constamment énonce. Chaque visite de l'œuvre sera différente selon les sensibilités, les esthésies (sensibilités collectives) et *esthèsis* (sensibilités individuelles)[388] convoquées… Mais chacune de ces visites impliquera, nécessairement, de regarder le reflet du ciel et des arbres, la pierre flottante en tant qu'altérités – soit en tant qu'identités non préalablement définies et surtout non figées. Les éléments naturels tels que les nuages défilent dans le reflet miroir. Ces derniers ne comptent-ils pas, selon Gaston Bachelard, « parmi les "objets poétiques" les plus oniriques[389] » invitant, à une rêverie immédiate ? Une œuvre telle que *Phases of Nothingness* rappelle ainsi que l'œuvre d'art est issue d'un acte énonciatif (celui de l'artiste) mais que son éco-perception n'est pas fixe et encore moins automatique. Elle est poreuse, muable, selon l'« en-devenir » des coénonciateurs. L'œuvre est donc vivante au sens qu'« [elle] n'est pas un objet mais une chose, et le rôle de l'artiste n'est pas de rendre effective une idée préconçue, mais de suivre les forces et flux de matière qui portent l'œuvre à l'existence[390] ». Dans cette même lignée, il semble que nous pouvons encore davantage ouvrir les conditions d'un art participatif. Les artistes des œuvres étudiées invitent, en effet, à collaborer avec un large panel de formes de vie[391]. La participation ambiante ne

[387] Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n°69, 2002, URL : https://id.erudit.org/iderudit/008071ar

[388] Les « esthèsis et esthésies travaillent en commun, dans une dynamique continue et spiralée », in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 168.

[389] Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 239.

[390] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 202.

[391] Nous nous en remettons à la définition de Nicole Pignier : « La forme de vie d'un être vivant se fonde sur une orientation, une capacité des êtres vivants à apprécier leur milieu. Cette approche des

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'appréhende ainsi pas uniquement sous la formule d'un co-travail « artiste *anthropos* + participants *anthropos* » mais davantage dans une *ambiance de co-création* entre une pluralité de manières perceptives. Nous rejoignons François Laplantine lorsqu'il écrit qu'

> *[…] une ambiance, ce ne sont pas des sons + des images + des formes + des couleurs + des odeurs + une certaine intensité thermique mais un ensemble de rapports insécables et qui entrent eux-mêmes en relation (ou résonance) avec la totalité de la sensibilité du sujet.*[392]

En cela, nous avons rencontré le long de notre recherche, des artistes créant certes avec d'autres êtres humains mais aussi *avec* le vent, la pluie, la terre, les vers de terre, les loups, les lianes de clématite, les légumes et végétaux… Toujours, l'intention initiale du projet porté par l'artiste se retrouve mêlée aux intentionnalités des participants ambiants. L'artiste a un dessein de création, mais les apports sensibles des participants ambiants viennent le moduler tout le long selon un trajet imprévisible. Au contact des participants, la ligne droite pensée par l'artiste laisse progressivement place à une courbure. Une telle métaphore, selon Tim Ingold, renvoie pour la ligne droite, à l'humanité et à la Culture ; pour la courbe, à l'animalité et à la Nature[393]. Nous postulons que l'une et l'autre se complètent de façon tensive ; tout comme le fait l'intentionnalité, sous-jacente à l'intention[394]. Par exemple, l'*intention* d'écouter le sol de Karine Bonneval n'est pas un acte exclusivement dépendant de sa volonté : les êtres vivants qui habitent le sol, vont coénoncer selon leurs appréciations sensibles du milieu. L'écoute ne peut ainsi être prévisible : elle se façonne selon les *intentionnalités* ambiantes. *Idem* pour les

formes de vie en tant que fondées sur des forces de vie perceptives et existentielles ne s'oppose pas aux définitions des formes de vie éthologiques, biologiques, mais les questionne dans leur lien non brut, non objectif à leur milieu. La notion de forme de vie ainsi définie remet en cause la notion d'identité ; elle exprime le fait qu'un être vivant évolue continûment dans une dynamique réciproque avec son milieu plutôt qu'il ne se fixe ou ne se fige dans une identité », in *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 169.

[392] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 60.

[393] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*., p. 199.

[394] Rappelons-le, l'intentionnalité diffère de l'intention car elle n'est pas un acte réflexif. Il s'agit davantage d'une orientation, d'une tension appréciative avec laquelle un être vivant accueille ce que son milieu manifeste et y répond. Voir Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 23 ; « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pépinières urbaines. Thierry Boutonnier a l'*intention* d'aider à la création de liens entre les habitants d'un quartier et avec les végétaux grâce à la réalisation d'un jardin partagé. Chacun des participants met sa pierre à l'édifice comme il l'entend, selon ses propres ressentis, son propre vécu mais également selon la manifestation que les végétaux donnent à percevoir : les semences du potager partagé vont-elles pousser ?

L'expérience sensible entre les coénonciateurs n'est pas orchestrée à l'avance, les gestes se créent progressivement grâce à une écoute, une attention, une observation à la fois individuelle et collective qui est elle-même féconde de sens. Pour Pignier, « Le sens des choses relève ainsi d'une dynamique selon laquelle le donné environnemental est saisi par les sens, l'action, la perception en tant que quelque chose[395] ». L'ambiance, la coénonciation, impliquent la tension entre les pôles schémiques continu/discontinu fondateurs du rythme. Être en phase, en tant que sujet ambiant, suppose que l'artiste s'ouvre aux alternances. Ces dernières peuvent se manifester entre le haut et le bas, le dedans et le dehors, le vide et le plein, la dormance et la germination… Nous ne serons pas ici exhaustive puisque nous en reparlerons tout au long de ce manuscrit mais, nous pouvons donner un dernier exemple : Madame Jardin portant la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras, part se promener dans un centre commercial, à la rencontre d'habitants. Si l'*intention* première est d'échanger avec eux sur la biodiversité, les légumes, les gestes jardiniers ; elle ne peut néanmoins prévoir les intentions ni les intentionnalités de tous les participants. Quelles seront leur curiosité, leur volonté de participer, leurs connaissances sur les sujets abordés ? Le repas préparé avec les légumes portés découlera-t-il sur une atmosphère synesthésique ? Est-ce que tous les participants y seront sensibles ? Tout sauf mécanique, la participation ambiante se tissera, ou ne se tissera pas.

[395] Nicole Pignier, « Le sens présuppose-t-il le vivant ? », *op. cit*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'artiste et l'œuvre *éphémère*

Dans le deuxième tome de son ouvrage *Sur les épaules de Darwin*, Jean-Claude Ameisen propose d'imaginer un monde sans mémoire, puis un monde dans lequel le temps ne serait pas une quantité mais une *qualité* :

> *Dans un monde dans lequel le temps ne peut être mesuré, il n'y a pas d'horloge, pas de calendrier, pas de rendez-vous certain. Les événements sont causés par d'autres événements, pas par le temps. On commence à bâtir une maison quand les pierres et la charpente arrivent au lieu de construction. Dans un monde dans lequel le temps est une qualité, les événements sont enregistrés en fonction de la couleur du ciel, du ton de l'appel du batelier sur la rivière Aar, du sentiment de joie ou de peur quand une personne entre dans une pièce.*[396]

Un tel monde nous « obligerait » alors à nous ajuster constamment aux multiples manières d'énoncer du vivant, en étant *sensibles* à tous ses mouvements et intensités (mais aussi dans ses variations jusqu'à l'atone). André Frénaud l'évoquait en quelque sorte dans son poème inspiré d'un « spectacle » de bord de mer à Collioure :

> *L'immobilité sans cesse renouvelée, qui tremble.*
> *La clarté chevelue de l'éphémère dans l'épaisseur hésitante.*
> *Petits grouillements enfouis entre les continents miniatures.*
> *Le cheminement du sang ferrugineux dans la pierre.*
> *Le mouvement de mon sang qui s'y reconnaît*
> *Tous les éléments qui s'échangent font une buée*
> *Dans l'air solennel, endorment la mer.*[397]

Ces quelques vers reprennent chacun à leur manière une dualité perceptive tensive. Sous le regard du poète, l'immobilité tremble, la clarté et l'épaisseur s'alternent dans un rythme à la fois bref (« éphémère ») mais lourd d'indécision (« hésitante »). Peu à peu, les éléments naturels se mêlent et les perceptions s'interrelient, « s'échangent ». Le paysage décrit par André Frénaud devient à la

[396] Jean-Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin : je t'offrirai des spectacles admirables*, Paris, Les liens qui libèrent, 2013, p. 151.
[397] André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 91-92.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

fois fluide avec le « cheminement » et le « mouvement » du sang ; mais aussi vaporeux puisque les divers éléments se dissipent en buée. Les textures, les rythmes, changeant au gré de l'air, enveloppent et constituent finalement l'atmosphère poétique de ce tableau de bord de mer.

Les œuvres participatives ambiantes vont convoquer, de ce fait, de nouvelles temporalités lors du processus de création ; car si « l'ambiance ne se déroule pas dans l'espace et dans le temps. Elle génère un espace-temps singulier[398] ». En art contemporain, le qualificatif « éphémère » renvoie à une œuvre dont l'exposition au public ou la durée-même de création est relativement courte. Ce qui est sous-entendu ici, c'est qu'une œuvre éphémère au sens communément utilisé dans le milieu artistique est une œuvre qui ne s'impose pas *longtemps* sur le lieu de création. En effet, selon le Tate Modern,

> *There are many forms of ephemeral art, from sculpture to performance, but the term is usually used to describe a work of art that only occurs once, like a happening, and cannot be embodied in any lasting object to be shown in a museum or gallery.*[399]

Dans notre recherche, nous nous sommes tout d'abord particulièrement intéressée à la caractéristique d'*unicité* donnée à la définition d'un art éphémère. Mais il s'est avéré, à la lumière de ce que nous avons dit précédemment, qu'il allait de soi qu'une œuvre qui coénonce avec le vivant, dans un processus de participation ambiante, ne pouvait pas se reproduire/être reproduite une seconde fois à l'identique. Que l'œuvre dure ou non dans le temps, qu'elle soit éphémère ou non ; les coénonciateurs, eux, créent « à partir d'un tracé, un "arrière-plan" qui configure des possibles mais ne ferme pas la voie[400] ». Nous l'avons vu, tout être vivant ne répond pas à des stimuli mais s'*oriente* grâce à des capacités appréciatives et

[398] *Ibid*., p. 64.
[399] Nous traduisons : « Il existe de nombreuses formes d'art éphémère, de la sculpture à la performance, mais le terme est généralement utilisé pour décrire une œuvre d'art qui ne se produit qu'une fois, comme un événement, et qui ne peut être incarnée dans un objet durable à exposer dans un musée ou une galerie ». Voir la page du musée londonien consacrée à l'art éphémère : https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art
[400] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sensibles qui lui sont propres. Qu'entendons-nous alors par « art éphémère » si celui-ci ne peut se résumer au critère de la « copie unique » ?

Une nouvelle fois, les pratiques orientales retiennent notre attention. L'art éphémère tel que nous souhaitons l'introduire, fait écho à l'art japonais du *bonseki* ; mais aussi à l'art du mandala de sable tibétain[401]. Dans son article « Symbols in sand[402] », Adrian Burton présente les deux pratiques comme travaillant, chacune à sa manière, avec le sable, pour symboliser la dimension impermanente de la vie. *Grosso modo*, il s'agit de créer de façon extrêmement minutieuse pour s'imprégner d'autant plus sensiblement ; puis d'effacer l'œuvre une fois terminée. Une telle philosophie invite à reconsidérer l'importance du geste artistique en tant que tel, pendant son processus de réalisation, plutôt que de mettre en exergue sa finalité esthétique. Ou encore, plus précisément, l'esthétique devient *esthésique* et elle se déploie dans le processus de création plutôt que dans son achèvement (ce qui correspondrait au « tableau du peintre » dans le domaine pictural). Si Adrian Burton parle de ces deux formes d'art, c'est pour tenter de les rapprocher de ce qu'il appelle l'« art des crabes barboteurs de sable[403] » qu'il a observé en Thaïlande, dans la baie d'Ao Manao. Ces minuscules crabes[404], de la famille des *Dotillidae*, se nourrissent de plancton et de détritus. Pour cela, ils forment avec leur salive des petites « bulles de sable » et les laissent derrière eux au fur et à mesure de leur « repas ».

[401] La première est une technique japonaise traditionnelle qui consiste à créer des paysages, des scènes, sur des plateaux laqués, à l'aide d'une brosse, d'une plume, d'un morceau de bois. Le dessin est ensuite effacé, avec une plume, peu de temps après être terminé. Selon Adrian Burton, la seconde pratique du mandala de sable pousse l'impermanence à son comble, correspondant à la philosophie bouddhiste du non-attachement : pendant plusieurs jours (voire plusieurs semaines), les moines tibétains vont réaliser un mandala avec des grains de sable coloré et des particules de poudre, représentant généralement l'univers. Le mandala est ensuite « détruit » pendant une cérémonie rituelle, le sable est quant à lui distribué dans des petits sachets ou dispersé dans un ruisseau.

[402] Adrian Burton, « Symbols in sand », *Frontiers in Ecology and the Environment*, vol. 14, n°8, 2016, URL : https://esajournals-onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.unilim.fr/doi/10.1002/fee.1417

[403] Nous traduisons l'expression anglaise « The art of sand bubbler crabs ».

[404] Leurs carapaces mesurent, en moyenne, un centimètre de diamètre.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 15. L'« art des barboteurs de sable »
© Simi

Pour Adrian Burton, « Sand bubbler art […] exists only because, for a short time, the conditions that allow it come together[405] ». Autrement dit, si l'œuvre (d'art ou de vie) est éphémère, c'est qu'elle s'inscrit dans la concrescence du monde. Pour illustrer cette idée venant du latin *concrescere*, Augustin Berque utilise l'image du chemin des ânes. Selon le mésologue, ce cheminement est nécessaire pour mener à la *chôra*[406] : « les ânes accordent intimement leur pas aux détails de la topographie […] Les cheminements y sont donc singuliers ; c'est là un fait de nature, et qu'à moins de forcer la nature – en éventrant par exemple les collines au bulldozer – on ne saurait négliger[407] ». L'art éphémère, tel que nous l'appréhendons, ne représente pas *in fine* une œuvre qui ne s'imposerait pas longtemps sur le lieu de création[408] ;

[405] Nous traduisons : « L'art des barboteurs de sable [...] n'existe que parce que, pendant un court moment, les conditions qui le permettent sont réunies ». Voir Adrian Burton, « Symbols in sand », *op. cit.*
[406] La *chôra*, rappelons-le, est « liée à la logique platonicienne, « milieu » indéfini, qui contient les choses mais en participe aussi : elle est, paradoxalement, à la fois leur empreinte et leur matrice », in Augustin Berque, *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient à l'Occident*, *op. cit*., p. 303.
[407] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*., p. 19.
[408] Et qui inciterait, de ce fait, à respecter un « cahier des charges temporel » prédéfini.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mais il enveloppe toutes ces œuvres qui s'inscrivent dans les spécificités, dans les sensibilités, dans les aspérités de leurs lieux de création, mais aussi des matériaux utilisés. L'art éphémère, donc, selon nous, ne se mesure pas en termes de temps ou de durée d'exposition ; mais il se singularise en sa capacité d'épouser les différents rythmes d'énonciation des participants ambiants. Comme l'écrit Augustin Berque :

> *La logique du lieu, dans son opposition à celle de l'identité du sujet ce n'est autre que la revendication du sensible face au rationnel ; c'est la logique du monde ambiant, du mythe, de l'inspiration du poète... C'est la logique du vent-sentiment qui règne sur les lieux comme dans le non-moi du créateur, lorsque celui-ci va dresser les pierres.*[409]

C'est en cela que l'art des barboteurs de sable est si intrigant. Dans leurs manières de se nourrir et ce, en collaboration avec la mer qui, selon ses marées, vient balayer leurs bulles de sables ; les crustacés manifestent des intentionnalités appétitives : ils *apprécient* le lieu. Ces manifestations sensibles se façonnent selon l'ambiance perçue et non dans un acte réflexif. La coénonciation du vivant se révèle chez les crabes dans l'alternance entre 1) l'accueil/appréciation des signes ambiants et 2) l'action, la manifestation de signes ambiants.

Lors de nos recherches, nous avons trouvé bon nombre d'auteurs de blogs de photographie comparant notamment les crustacés à des artistes de Land Art. Bien entendu, de tels propos relèvent d'un raccourci sémantique *anthropomorphique*. Les crabes ne font pas ces petites boules de sable dans une visée esthétique ou artistique comme nous pouvons l'entendre pour le travail d'un land artiste. Car, comme le précise Jacques Rancière :

> *Le propre de la nature c'est précisément qu'elle n'est pas une artiste, elle est une artiste qui n'est pas une artiste, une artiste qui ne veut rien posséder,*

[409] L'expression « dresser des pierres » (*ishi wo tateru*) était utilisée au Japon à l'époque de Heian (794-1185) et signifiait « faire un jardin ». Voir l'article : Augustin Berque, « Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre », *Communications*, n°64, 1997, p. 218.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qui ne veut imposer aucune image de soi, aucune volonté et par conséquent, qui laisse les choses s'organiser elles-mêmes, en liberté.[410]

Mais, pour autant, il est important de souligner ici la curiosité et l'attrait sensible de l'*anthropos* vis-à-vis de telles manifestations. En quoi cela incite-il à développer de nouvelles façons de faire de l'art ?

[410] Propos de Jacques Rancière dans l'émission « Cultivons notre jardin avec Jacques Rancière », diffusée sur *France Culture*, le 24 février 2020, disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/cultivons-notre-jardin-avec-jacques-ranciere-5758811

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Partie II.
De la transgression théorique au réancrage synesthésique

Transgresser une pensée structuraliste et dichotomique implique de nuancer l'approche théorique afin de lui reconnaître une profondeur, une épaisseur et une complexité qui l'engagent dans un rapport situé, ancré, au monde et aux choses. Ce n'est qu'à partir de cette ouverture sur la notion de *milieu* que l'expérience tant scientifique qu'artistique du *paysage* peut devenir sensible. Le visuel n'est alors plus déterminant dans la préhension de l'œuvre ; car il côtoie désormais le toucher, le charnel, le sentir, le goût, l'acoustique… et ce, au sein d'une ambiance synesthésique.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 1. Rompre avec la pensée dichotomique et structuraliste

Dans ce chapitre, nous prenons en compte les différentes dichotomies sémantiques telles que ville/campagne, nature/culture, art/vivant, paysage/milieu ; afin de les remettre en tension et en esquisser les enjeux perceptifs contemporains au-delà de l'étude artistique. Les choses ne sont donc plus réduites à des catégories opposées mais reprennent leur puissance tensive, elles travaillent les pôles schémiques de la perception.

A. Une attention éco-techno-symbolique

Comment reconcrétiser nos manières de vivre, d'habiter, de nous nourrir, de créer ? En quoi le phénomène d'urbanisation, par l'avènement de la métropole, questionne-t-il aujourd'hui nos rapports au vivant mais aussi nos considérations du territoire ? Peut-on encore énoncer sensiblement quel que soit notre milieu de vie (rural, urbain) ? Est-il possible désormais de « payser », au sens utilisé par Nicole Pignier et Augustin Berque, à savoir « celui qui payse, qui d'une portion de la planète Terre fait une terre, un pays. Quelqu'un qui, paysant, fait le lien entre la Terre et ce que nous sommes, à savoir humains[411] » ?

[411] Augustin Berque, « Préface » [p. 7-9], in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant, op. cit*., p. 7.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Quels milieux concernés ?

Éco-techno-symbolique. De ces trois qualificatifs, le premier est aujourd'hui mis à mal. Avec la « démocratisation » de l'utilisation des nouvelles technologies, des biotechnologies, l'expansion de l'urbanisation, les sociétés occidentales tendent à être *hors sol* ; se laissant ainsi aller à des pratiques désormais majoritairement techno-symboliques. Nicole Pignier le souligne :

> *La réduction de nos cultures, de nos sociétés au techno-symbolique consiste à s'abstraire du lien au vivant, au cosmos qui a fondé les cultures et sociétés humaines, à s'en extraire pour s'enfermer dans des utopies, des idéaux, des modélisations et des systèmes sans « restes »*[412].

Pour Augustin Berque :

> *[…] tant socialement qu'individuellement, c'est-à-dire comme concitoyens, nous devons prendre en compte notre corps médial dans l'unité trajective de sa triple dimension technique, écologique et symbolique ; alors que nous le pensons et le traitons comme un simple agrégat de* topoi*, là-dehors dans l'étendue, inorganique et désintégré par le dualisme, ainsi que l'exprime la croissante incohérence de nos paysages.*[413]

Adopter une attention éco-techno-symbolique, c'est refonder le lien fondamental entre l'expression de la terre/Terre qui se manifeste non seulement en amont, puisque c'est elle qui féconde nos perceptions ; mais que l'on retrouve aussi tout au long de l'activité paysanne, artistique, artisanale… C'est également reconnaître une réciprocité perceptive dans ce *quelque chose* qui nous lie au vivant. Bien sûr, les divers courants écologiques[414] qui ont émergé des dernières années ne sont pas anodins dans la prise de conscience d'une nécessité de reconsidérer le

[412] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 166.
[413] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*, p. 220.
[414] Pour définir rapidement les courants écologiques, nous nous référons à la définition initiale d'Ernst Haeckel, inventeur du mot « écologie » en 1866 : « Par écologie nous entendons la totalité de la science des relations de l'organisme avec l'environnement, comprenant, au sens large, toutes les conditions d'existence », in Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen,* Berlin, Reimer, 1, 1866, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vivant et tout particulièrement, d'agir et d'énoncer quotidiennement avec *soin*. Mais nous soutenons que cette nécessité se manifeste au-delà de toute idéologie, de toute théorie politique, ou thèse scientifique. Nous pourrions utiliser différents adjectifs pour le définir : vital, inné, organique… Mais Nicole Pignier démontre à quel point ce lien à l'*oikos* en tant que base existentielle de nos perceptions est tout d'abord saisissable dans le milieu paysan :

> *[…] Par exemple, partout sur Terre, les communautés paysannes ont travaillé, travaillent la terre localement avec cette portée éco-techno-symbolique ; elles sarclent, bêchent d'une certaine façon, en chantant, en contant et elles renouvelles les chants, contes, danses en sarclant et bêchant. Les chants et contes se déportent dans le temps et les lieux mais évoluent par une réénonciation située toujours concrètement, localement ; ils participent au travail de la terre comme de la perception. Réciproquement, à l'épreuve de la terre, des gestes et des outils, de l'ambiance locale, ils évoluent par variation, renouvellent leur portée grâce à la puissance de la parole vive qui vient « d'ici », dans le faire et le dire puis se déporte ailleurs.*[415]

Or, depuis le XX^{ème} siècle, la doxa moderne a « dénaturé la culture et déculturé la nature[416] » ; engendrant par la même occasion une rupture synesthésique au sein du phénomène urbain. Augustin Berque explique l'effet provoqué par l'urbanisme moderne sur la cosmicité[417] de la ville :

> *[…] la modernité, par ce déchirement de notre être que fut le dualisme, a défait la cosmicité de nos villes, et ce faisant, les a écartelées. Autant les cosmologies anciennes avaient pu concevoir le monde à l'image de la ville, faisant par-là tenir celle-ci dans des espaces métriquement petits, mais sémantiquement immenses (non mesurables), autant la référence à la nature mesurable, à partir du moment hygiéniste du XVIIIème siècle, allait faire éclater ces espaces. En effet, la modernité s'est évertuée à soumettre les*

[415] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

[416] Nous faisons référence au sous-titre de l'introduction « Renaturer la culture, recultiver la nature » de l'ouvrage de Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*, p. 9.

[417] Dans *Recosmiser la Terre : quelques leçons péruviennes* (2018), Augustin Berque attribue trois sens principaux à la notion de cosmicité : « le bon ordre ; le monde, comme ordre de l'univers, en particulier le ciel ; l'ornement, notamment la parure féminine » (p. 8). Selon le mésologue, le latin *mundus* et le grec *kosmos* évoquent tous les deux cette triplicité.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

formes de la ville à des exigences issues des sciences de la nature, telles qu'a pu les symboliser, dans le discours d'un Le Corbusier, la trinité de la lumière, de l'air et de la verdure. Étant référée à la mesurabilité physique, cette trilogie ne pouvait que disjoindre des organismes dont le sens, au cours des âges précédents, s'abreuvait au contraire à l'incommensurabilité des symboles.[418]

En même temps que la doxa moderne a opposé les catégories sémantiques nature et culture, la ville et la campagne sont devenues elles aussi antagonistes. Les villes, tantôt considérées comme *lisibles*[419] à travers les multiples stratégies de politiques publiques, tantôt *illisibles*[420] car coupées du vivant ; atteignent un paroxysme d'ambivalence dans le processus de métropolisation. Comme le développe Guillaume Faburel :

Le processus de métropolisation semble donc en passe d'avoir raison du fameux « esprit des villes » (caractérisé, nous dit-on, par la diversité, l'urbanité et l'altérité) et de sa propension à s'affranchir des rapports de domination. L'altérité urbaine, source d'émancipation populaire par la rencontre, le mélange et l'émergence d'une culture de classe, est entièrement minée par la marchandisation des loisirs, la patrimonialisation des centres-villes, l'uniformisation architecturale, la standardisation des fragments de nature, le tri opéré par la spécialisation économique des quartiers et, plus profondément, le narcissisme entretenu par « l'imaginaire de la jouissance/performance ».[421]

Ainsi soumise à un cahier des charges visant une attractivité hyperactive et marchande, la ville, et plus précisément la métropole, s'est vue progressivement instituée comme génératrice de non-lieux[422]. Bien que le concept soit aujourd'hui à

[418] *Ibid*., p. 225
[419] Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.
[420] Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », in *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, n°2, 2018, pp. 87-96, URL : https://doi.org/10.3917/nre.022.0087
[421] Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares. Démondialiser la ville, désurbaniser la terre*, Paris, Le Passager Clandestin, 2019, p. 399.
[422] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nuancer[423], le « non-lieu » révèle la problématique de la singularisation, de l'appropriation, de l'identification culturelle et sensible. En effet, comment rendre sensibles nos gestes dans des métropoles où « […] la reconfiguration spatiale [est] indissociable de la réorganisation des filières économiques dans un contexte marqué par un capitalisme globalisé et financiarisé[424] » ? L'uniformité, les symboles communs, le *branding*… font partie des stratégies culturelles adoptées par les grandes villes pour recréer un sentiment d'appartenance à une échelle plus réduite : le *local*. Guillaume Faburel donne l'exemple de plusieurs villes ayant recours à de telles initiatives : « Après les "Think different", "Just do it !" et "What else ?" des grandes marques commerciales, voici donc les "I love New York", "I Amsterdam" ou "Think London", les "Only Lyon", "J'aiMetz", "Lille's", "So Toulouse !" […][425] ».

Figure 16. Un cas de *city branding* à La Ciotat

[423] Lors du colloque « Dériver en ville » qui a eu lieu à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges le 10 et 11 octobre 2021, Paul Ardenne a émis l'hypothèse de la nécessité de nuancer le concept de non-lieu dont la contextualisation, selon lui, est problématique.
[424] Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, *op. cit*., p. 35.
[425] *Ibid*, p. 66.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Bien entendu, il serait pertinent de développer davantage cette question de la réappropriation du sensible en espaces urbains, laquelle mériterait d'être nourrie par une recherche ultérieure. Néanmoins, nous proposons, dans le cadre de ce travail, d'illustrer et d'étoffer notre propos même brièvement par l'étude de trois exemples. Dans un premier temps, nous pouvons faire référence à l'un des cas de *city branding* que nous avons rencontré dans le sud de la France, à La Ciotat (fig. 16). La photographie, prise en été 2020, met au premier plan une installation représentant, en écriture 3D, le nom de la ville. En arrière-plan, nous pouvons distinguer son port grâce aux mâts des bateaux. D'un point de vue sémiotique, le couplage des caractères 3D avec le slogan « #ILoveLaCiotat » s'inscrit dans une dynamique de complémentarité entre les plans d'expression et de contenu. En outre, suivant ce que l'on pourrait aisément appeler un « effet de mode », les touristes sont donc invités à (se faire) prendre en photo (devant) l'installation et à publier sur les réseaux sociaux numériques la photographie, elle-même accompagnée du doublon numérique du fameux « #ILoveLaCiotat ».

Nous pouvons relever l'ambivalence causée par l'un des effets de la mondialisation dans la mesure où il est question de mettre en avant (voire *projeter*) l'identité d'une ville – ici celle de La Ciotat – mais, tout cela, en ayant recours à un slogan en anglais et qui n'est donc pas représentatif de l'identité langagière de la ville. Autrement dit, un tel exemple démontre que le récit identitaire urbain tend, par l'utilisation d'une « stratégie globalisante » à se dé-situer. Il est davantage question de pouvoir exporter l'*image* de la ville en tant que *produit marketing* et ainsi séduire dans un but d'attraction économique ; plutôt que de souligner la singularité du milieu urbain dans une démarche de territorialisation sensible. À ce propos, Nicole Pignier distingue les pôles schémiques global et local de la catégorie sémantique de la « beisation » ou de la « mondialisation » :

> *En effet, la mondialisation, la globalisation ordonnent d'appliquer à grande échelle des pratiques, techniques, langues standardisées. En ce sens, elles travaillent la terre en hiérarchisant les choses ; le « local », réduit à une catégorie, doit nourrir le marché financier « global ».*[426]

[426] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Si l'on tente de s'éloigner d'une démarche à visée globalisante, d'autres villes cherchent à valoriser leur identité, à créer un sentiment d'unicité voire, d'union, mais en passant par des stratégies plus participatives dans la création-même de leurs « outils de marque ». Par exemple, suite à la pandémie de covid-19, le journal national *El País*, la SER (Société de Radiodiffusion espagnole) et la municipalité madrilène ont récemment mis en place un concours, intitulé *¡Muchas Gracias Madrid!*, invitant les participants à imaginer de nouveaux *designs* pour la sculpture *El Oso y el Madroño*[427]. Le symbole de la ville a ainsi été décliné en quarante répliques de la sculpture originale, toutes revisitées avec diverses couleurs, des ajouts de motifs tout aussi symboliques les uns que les autres (appartenance au milieu médical, familial, naturel, *etc*.). Les décors ont ensuite été réalisés sur place par les gagnants du concours :

> *Cargados con materiales como pinceles, pistolas aerográficas, brochas, sprays o plantillas han dibujado y coloreado sobre estas réplicas de la famosa escultura, símbolo de la ciudad que ahora rinde homenaje a profesionales y anónimos que han luchado y luchan contra la COVID-19.*[428]

Une exposition éphémère des quarante sculptures a été organisée et s'est tenue simultanément dans les vingt et un quartiers de Madrid. Un tel projet a donc permis aux habitants de faire appel à leur(s) créativité(s) (au sens d'application, gestuelle artistiques) qui manifestaient, témoignaient ainsi leurs *esthèsis* (sensibilités/manières d'être au monde individuelles). Ces dernières ont pu, par le recours à l'exposition éphémère dans les différents quartiers de la ville, s'interrelier aux esthésies (sensibilités collectives). Les affects d'appartenance à une culture que renvoie la sculpture originale de Santafé ont été ranimés par le projet participatif

[427] L'Ours et l'Arbousier font partie des emblèmes de la ville de Madrid. La sculpture originale, conçue par l'architecte Antonio Navarro Santafé en 1967, est faite en bronze, mesurant quatre mètres de haut. Située sur la Plaza de la Puerta del Sol, elle est l'une des attractions touristiques de la ville devant laquelle se donnent rendez-vous les madrilènes.

[428] Nous traduisons : « Munis de matériels tels que des pinceaux, des pistolets, des brosses, des sprays et des pochoirs, ils ont dessiné et colorié sur ces répliques de la célèbre sculpture, symbole de la ville qui rend désormais hommage aux professionnels et aux anonymes qui ont lutté et luttent encore contre le COVID-19 ». Voir l'article « Las 40 réplicas exactas del oso y el madroño ya ocupan las calles de Madrid », publié le 4 janvier 2022 sur le site *Madrid Secreto*. URL : https://madridsecreto.co/madrid-replicas-oso-y-madrono/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

consistant à la revisiter et, ouvrant ainsi, sur la réactualisation (plurielle) d'un récit identitaire et culturel commun de la ville.

Figure 17. *El Oso y el Madroño* d'Antonio Navarro Santafé

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 19. Réplique de la sculpture *El Oso y el Madroño* : *El cielo te ama* de Vicente et Paloma Delgado

Figure 18. Réplique de la sculpture *El Oso y el Madroño* : *Del cielo a Madrid* de Félix Castaño

À Singapour, la tentative d'appropriation de la ville passe aussi par la valorisation des créations artistiques des habitants dans le cadre de chantiers participatifs. Par exemple, à Tiong Bahru, connu pour être l'un des quartiers historiques de la cité-état, plusieurs panneaux ont été disposés dans un parc. Ces derniers, en forme de cœur, ont été peints et décorés par des membres du *Community Centre*[429] du quartier (fig. 20). Comme nous pouvons le constater sur les deux photographies suivantes, les réalisations des habitants viennent apporter une touche de créativité au milieu des immeubles et gratte-ciel. La question de l'« appropriation citoyenne » est d'autant plus intéressante à étudier dans le cas de Singapour puisqu'il s'agit non seulement d'un état relativement jeune (déclaré « République indépendante » en 1965) mais c'est aussi un état multiculturel, influencé par les traditions de trois communautés majeures : chinoise, malaise et

[429] Il s'agit d'une structure d'accueil pensée pour créer du lien social, et notamment à travers l'organisation d'ateliers créatifs, d'événements, de sorties de groupes, *etc.* À Singapour, l'on compte une centaine de centres.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

indienne. Plusieurs récits à la fois individuels et collectifs se mettent en commun, s'interrelient, tout en convoquant différentes langues (mandarin, malais, tamoul, anglais). La question du territoire constitue un enjeu fondamental : comment féconder un sentiment d'appartenance qui, à la fois, se nourrit des différentes cultures et sensibilités tout en les dépassant pour en façonner une nouvelle, ancrée territorialement ? Selon nous, le territoire est un lieu de mémoires, imprégné d'intimités et d'altérités plurielles d'où émergent des possibles. Pour Chris Younès, le nouvel âge de la ville serait donc un âge du soin, de l'attention[430]. Selon elle, une ville hospitalière[431], inclusive s'envisage comme « la forme des formes d'inclusion, des formes de rapprochement et non plus ces formes qui étaient des formes de surpuissance qui vont absolument à l'encontre de ce qui nous fait tenir ensemble[432] ».

Figure 20. Photographies prises dans le quartier de Tiong Bahru à Singapour (2019)

[430] Propos de Chris Younès lors de la table ronde « Métabolisme de la ville du *care* », au Pavillon de l'Arsenal, le 5 avril 2022. Disponible en ligne : https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/expositions/soutenir/12431-metabolisme-de-la-ville-du-care.html

[431] Pour la philosophe, l'hospitalité de la ville s'ouvre aux humains et au(x) vivant(s) en général.

[432] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Comme le souligne également la philosophe, « Les limites et passages entre ville et nature constituent avec le souci du vivre ensemble des chantiers déterminants[433] ». Les enjeux de ces nouveaux récits identitaires de la ville se révèlent d'autant plus significatifs et importants face à l'ampleur en devenir de la décroissance urbaine. Ces vingt dernières années, l'exode rural a explosé et ce, à une échelle planétaire. Réduites à une lecture économique, « les villes sont assimilées à des produits, et les phénomènes urbains à des étapes de leur développement où les habitants ne sont renvoyés qu'à leur dimension d'*homo œconomicus*[434] ».

En outre, le milieu rural représente aujourd'hui un défi qui était jusqu'à présent exclusivement destiné à la ville : celui de retrouver le sens d'une *créativité sensible*. C'est-à-dire une créativité qui devient *transgressive*, *émancipatrice* dans sa capacité à se singulariser tout en accueillant, de façon située, les interactions et interrelations au vivant. Car en réponse au phénomène de « décosmisation[435] » de la ville, le retour à la terre/Terre est, semble-t-il, nécessaire pour envisager de sortir de l'automatisation irréversible[436] des gestes et du vivant par les créations technoscientifiques. C'est en ce sens que Chris Younès et Benoît Goetz fondent leur introduction à une architecture des milieux :

> *Concevoir [des] milieux habités requiert des coexistences, équilibres, adaptations, réinventions et re-créations entre natures et artifices, cultures urbaines et agricoles, écosystèmes et anthropisation. En fait, ce sont les résiliences comme les réenchantements qui se retrouvent au cœur d'une architecture des milieux.*[437]

---

[433] Chris Younès, « La Ville-Nature », in *Appareil*, numéro spécial, 2008, URL : http://journals.openedition.org/appareil/455

[434] Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, *op. cit*., p. 171.

[435] La décosmisation « tend à priver nos valeurs de tout fondement dans la nature, et dès lors à en faire des absurdités ; car ni le Bien, ni le Beau, ni le Vrai ne peuvent se fonder tautologiquement en eux-mêmes », in Augustin Berque, *Recosmiser la Terre*, *op. cit*., p. 23.

[436] Chris Younès et Benoît Goetz, « Mille milieux. Éléments pour une introduction à une architecture des milieux », *Le Portique*, n°25, 2010, URL : https://journals.openedition.org/leportique/2471

[437] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Selon les auteurs,

> *La ville-nature n'est pas une ville qui serait « naturelle » (ce qui n'aurait aucun sens), mais une ville qui renouerait avec les éléments de manière inédite et « artiste ». En premier lieu avec la Terre qui n'est pas seulement un élément mais plutôt la mêlée de tous les éléments.*[438]

La réappropriation du territoire, la question de l'habiter refont ainsi surface en marge de l'économie capitaliste. Les récits identitaires, culturels tendent à ne plus être aspirés/cloisonnés, mais inspirés/déployés par une « éthique sociale, à la fois culturelle, écologique, spirituelle et démocratique[439] ». Ainsi,

> *Le ménagement de la terre exige un ralentissement des rythmes de vie ; une relation apaisée avec le milieu naturel passe par un sens de la tempérance ; vivre bien implique de la considération pour le vivant sous toutes ses formes la gratuité, le partage et la relocalisation de la production et des pratiques constituent des incises puissances dans l'extension de la marchandisation. Il s'agit d'une éthique située, d'une hyposophie, qui ne nie pas l'ordre humain des affects […]*[440]

Ce ralentissement du rythme de vie, Aurélie Delahaye en a particulièrement ressenti le besoin lorsqu'elle vivait et travaillait à Paris. À la suite d'un voyage qu'on pourrait qualifier d'« initiatique », puisque l'autrice est partie pendant plusieurs mois dans différents pays d'Europe[441] afin de prendre du recul sur ses manières de vivre au quotidien, elle s'interroge désormais sur le sens de ses actions : les fait-elle par automatisme ou par conviction ? Aujourd'hui installée dans la campagne limousine, elle nous a dit, lors d'une rencontre, vouloir participer à créer du lien social en s'engageant notamment sur la question de l'isolement rural. En plus de sa casquette d'autrice, elle s'engage donc dans différents projets organisés par le monde associatif dont le Centre social du Pays de Nexon avec lequel elle a mené des travaux d'éducation populaire. C'est également en ce sens qu'elle

[438] *Ibid.*
[439] Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, *op. cit*., p. 410.
[440] *Ibid.*
[441] C'est à ce moment qu'elle a notamment créé son projet « Happy ordinary people » qui deviendra par la suite une association.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

considère ses livres comme des « ponts entre les mondes ». Pour Aurélie Delahaye, il s'agit de « donner à voir quelque chose pour que les gens choisissent leur propre point de vue » et ainsi, « permettre des discussions ».

Les arts, la création, sont nécessaires au *partage du sensible*[442]. Aussi, Chris Younès s'interroge sur les expériences de proximité, et le réengagement dans les expériences de contact, les expériences quotidiennes, humaines qui sont le propre de l'être humain de sa naissance jusqu'à sa mort[443]. Selon la philosophe, il est essentiel de se demander « Dans quelle mesure [les proximités] sont constitutives de l'art naturo-culturel, cet art qui est à la fois naturel et culturel en même temps, des lieux et des liens que les humains, au fil des millénaires, ont établis avec leurs milieux de vie[444] ». À la fin de l'ouvrage *Embrasser l'inconnu* (2019) d'Aurélie Delahaye, la narratrice écrit sur son inspiration influée, nourrie, par sa proximité avec la « nature ». Ce rapport intime et créatif se concrétise dans le lien entretenu avec le lieu d'habitat :

> *La maison est tout en longueur, comme celle que j'avais sur le tableau de bord de Ramdam. En face, une grange laisse à l'imagination tout l'espace pour faire rêver le monde et créer du lien entre les arts et les êtres. Derrière, une vue imprenable sur les vallées limousines. Et tout autour de nous, du vert à n'en plus finir. J'ai trouvé le lieu pour écrire.*[445]

Empruntant le chemin inverse, Thierry Boutonnier a su s'appuyer sur ses origines agricoles pour nourrir ses projets artistiques en espaces urbains. Présenté comme un « artiste arboriculteur », il incarne en effet les deux facettes de l'expression, puisqu'il a non seulement étudié les sciences à Castres mais aussi les Beaux-Arts à Lyon. Lors d'un entretien, l'artiste français nous a dit vouloir

[442] Pour Jacques Rancière, le partage du sensible est le « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives », in *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.
[443] Nous faisons référence aux propos de Chris Younès lors de sa conférence « Proximités, nature et ville » pour le Séminaire Nouvelles proximités, 18 mars 2022. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=iy_gGDrClys
[444] *Ibid.*
[445] Aurélie Delahaye, *Embrasser l'inconnu*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2019, p. 229.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'investir pour des projets à long terme afin de renouer avec les temporalités du vivant et plus particulièrement, avec celles des végétaux. Par exemple, pour son projet *Prenez Racines !* qui a débuté en 2009, il était question de créer du lien entre les habitants, le vivant et le lieu au sein d'un quartier lyonnais en « restructuration » : le quartier Mermoz du 8ème arrondissement. Nous retrouvons ici notre questionnement précédent concernant les manières de penser sensiblement un espace urbain afin qu'il se singularise, qu'il (re)devienne sensible en tant qu'il laisse s'exprimer en lui les pôles schémiques, qui les laisse travailler en tension duale et complémentaire. En outre, nous pouvons également citer Chris Younès lorsqu'elle dit qu'il est aussi question de « se rapprocher de stratégies de contact, d'expérience qui ne seront pas des stratégies de généralisation ni d'abstraction[446] ». Il ne s'agit donc pas de mettre en place un processus sensible qui tendrait à une consommation des lieux.

Thierry Boutonnier et les habitants ont réussi à créer une parenthèse où les interactions, les échanges et le vivre-ensemble sont primordiaux et forment une « structure sociale[447] ». Pour l'une des habitantes du quartier :

> *C'est comme si c'était une île ou un quelque chose entre parenthèses au milieu de la ville, voilà. On oublie tout le béton qu'il y a autour, tous les soucis, et c'est un petit coin de paradis là, au milieu de tout ça.*[448]

Dans cette mesure, le local et le global ne viennent plus s'opposer, mais sont travaillés l'un et l'autre en tant que pôles schémiques, afin de faire s'énoncer et s'interrelier des sensibilités individuelles (*esthèsis*) et collectives (esthésies), toujours ancrées dans l'*oikos*[449]. Selon une participante, il s'agit d'« une mise en

[446] Propos de Chris Younès lors de sa conférence « Proximités, nature et ville » pour le Séminaire Nouvelles proximités, *op. cit.*

[447] Thierry Boutonnier emprunte l'expression à l'artiste Joseph Beuys.

[448] Extrait du film-documentaire *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire*, réalisé par Sophie Fueyo et Marie-Kenza Bouhaddou, 2013. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=RfZdfFWBcls&t=355s

[449] Pour développer le schème local/global, Nicole Pignier donne un contre-exemple, celui du « village global » de Marshall McLuhan, ce dernier « se réduit à un village techno-symbolique coupé de l'*oikos* », in « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.* Nous en parlons davantage dans la Partie II, Chapitre 2, B. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

commun des énergies, des compétences, des ressources, des idées et du désir de faire ensemble[450] ». Inscrit dans le cadre du « renouvellement urbain » de Lyon Métropole et gagnant du Prix COAL Art & Environnement 2010, le projet continue à être façonné par les habitants. Voici quelques exemples des moments charnières qui ont animé le quartier :

- développement d'une pépinière commune de trente-huit essences : chaque famille a parrainé une essence qu'elle a choisi après des échange et un partage préalables sur des connaissances botaniques ;
- création d'un verger et d'un composteur partagés ;
- animations ajustées aux saisons (plantation de rosiers, accueil de moutons pour la tonte de la prairie, …) ;
- construction d'une éco-cabane par les habitants ;
- actions pédagogiques (« chantiers jeunes » par exemple : construction d'un poulailler, d'un lombricomposteur, d'une bibliothèque de rue, …)

Aujourd'hui, un site internet dédié à *Prenez Racines !* propose aux navigateurs de suivre les différents projets et animations du quartier lyonnais. Dans la rubrique intitulée « Actualités des biens communs[451] » ; il est possible de visionner les photos prises de l'atelier de taille des arbres qui a eu lieu en mars 2021 et auquel a également participé Thierry Boutonnier. Pour l'un des participants, « c'est novateur que les habitants soient impliqués comme ça, dans le lieu, de façon aussi concrète, dans le lieu où ils vivent. Surtout par le biais des arbres[452] ».

C'est pourquoi, étudier l'art contemporain à travers le prisme[453] de la pensée paysanne est porteur d'originalité et permet de repenser l'*oikos* comme la base de nos perceptions. Les rythmes, les forces de la terre s'éprouvent, se ressentent de

[450] Extrait du film-documentaire *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire, op. cit.*
[451] Voir https://www.prenez-racines.org
[452] Extrait du film-documentaire *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire, op. cit.*
[453] Nous utilisons ici la locution « à travers le prisme » car nous sommes conscients que l'approche paysanne implique elle aussi tout une appropriation de perceptions, de sensibilités et de récits.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

façon concrète, sensible, existentielle[454]. Dans le cas de *Prenez Racines !*, l'alternance des saisons, par exemple, est fondatrice de la continuité (et des interruptions) des animations faisant vivre le projet des habitants. De la même façon que les semences paysannes qui « (r)amènent à la base de notre existence ; la terre, le sol, la coénonciation avec le vivant et les choses par synesthésie », la mise en commun d'ateliers proposée par Thierry Boutonnier permet de renouer avec le caractère heuristique, singulier des pôles schémiques nature/culture dans ce qu'ils ont de terrestre. Ainsi, nous rejoignons Chris Younès lorsqu'elle écrit que les « Artistes et habitants ont eux aussi aujourd'hui ensemble la charge d'affronter leur re-création avec la réinvention du rapport entre cultures, mais aussi entre culture et nature[455] ». Le vivant, nous l'avons dit, n'est pas tant cette *entité* que nous cherchons à saisir et à figer sémantiquement (un être, les propriétés de la vie…) mais davantage le *processus* qui l'incombe, à savoir une *dynamique de tension(s)* ; rendant *sensible* le *geste créatif*.

Pourquoi (ré-)envisager l'éco-techno-symbolique dans l'art contemporain ?

Pour saisir l'importance du qualificatif « éco-techno-symbolique », il nous paraissait essentiel de revenir sur la rupture synesthésique au sein des milieux urbains. Et surtout, de comprendre comment cela découle aujourd'hui sur une remise en question du sensible au sein même du domaine artistique contemporain.

Commissaire d'exposition et ancienne directrice du Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière, Marianne Lanavère a confié à Émile Renard, lors d'un entretien, sa volonté de quitter son poste de directrice pour se former en

[454] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier à la terre », *op. cit*., p. 45.
[455] Chris Younès, « Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage », *op. cit*., p. 54.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

permaculture/jardins-forêts et ainsi être créative « dans plein de petites choses qui sont annexes, parallèles », et plus précisément, dans

> *Des choses où l'on a le droit à l'erreur. La permaculture est fondée sur la probabilité qu'on peut se tromper et qu'on doit expérimenter plein de recettes qui ne marchent pas toujours. Il y a beaucoup de points communs avec l'art sur la place laissée à l'expérimentation, où tu vas à l'aveugle, tu ajustes. Je pense que je peux être vraiment créative en plantant des arbres, justement parce que ce n'est pas a priori de l'art*.[456]

Le parallèle dressé entre l'art et le *design* permaculturel est intéressant puisqu'il dénote le besoin de retrouver une certaine porosité dans la dichotomie occidentale actuelle. L'envie de Marianne Lanavère de travailler le paysage et y vivre[457] fait écho au phénomène des années 60 où, dans un changement de paradigme, les artistes appelaient à sortir du *white cube* pour créer, pour exposer à l'*extérieur*. Mais cette fois-ci, semble-t-il, la tendance est à la reconcrétisation du milieu artistique.

L'on retrouve aussi cette volonté d'allier art et expérience du vivant dans la démarche des propriétaires du Château de la Borie, à Solignac, en Haute-Vienne. En effet, pour Harry Struijker Boudier, professeur de pharmacologie, et Ardi Poels, commissaire d'art, les projets menés au château sont une façon de concrétiser leur passion commune autour des arts et du jardin. Nous avons eu l'occasion d'échanger davantage avec Harry Struijker Boudier. Ce dernier nous a accompagnée dans la visite du château datant du XVII^{ème} siècle, mais aussi des jardins. Le premier est inspiré d'une composition à la française. Harry Struijker Boudier nous a dit vouloir garder cette forme plus traditionnelle afin de respecter le patrimoine d'origine. Un peu plus loin, la deuxième partie du jardin est un potager, entretenu par des gestes

[456] Extrait de la rencontre entre Marianne Lanavère et Émile Renard pour la revue du centre d'art contemporain La criée : *Lili, la rozell et le marimba*, n°3, 2021 p. 127.
[457] Nous faisons référence à l'intitulé de l'une de ses communications reprenant le titre l'ouvrage de Marie-France Houdard, *Comprendre le paysage limousin… et y vivre*, Éditions Maïade, Lamazière-Basse, 2003.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de permaculture[458]. Enfin, le troisième et dernier jardin se forme selon le concept du « jardin en mouvement » de Gilles Clément. Abandonné pendant plusieurs années, les plantes indigènes se sont réapproprié la terre, ont redonné un certain équilibre au lieu. Harry Struijker Boudier considère que son rôle est notamment d'accompagner le mouvement des choses, des végétaux, et pour ce faire, il passe plusieurs heures par jour à observer ce qu'il s'y passe. Car s'il applique des concepts, des modèles, il témoigne d'une volonté de les mettre en même temps à l'épreuve. Pour lui, que ce soit dans l'art contemporain ou dans les gestes jardiniers, « Ce sont les travaux qui comptent. La nature et les jardins en sont la langue ».

Lors de l'événement scientifique « La Nuit Européenne des Chercheurs » organisé par l'Université de Limoges en septembre 2021, nous avons participé à un atelier de vulgarisation scientifique, le « speed searching ». Nous avons choisi de vivre cette expérience[459] comme une enquête de terrain afin d'observer la réaction des participants face à notre sujet de recherche. Qu'est-ce que pouvait bien évoquer, de but en blanc, l'association des notions suivantes : *art contemporain*, *vivant* et *relation* chez un public non-initié ? La possibilité d'un lien entre l'art contemporain et le vivant est-elle si évidente et si accessible dans sa réalisation ?

Pendant deux sessions d'une heure chacune, nous recevions donc du public à tour de rôle (une à deux personnes à la fois) afin d'échanger avec lui sur notre sujet de recherche. Chaque entretien durait huit minutes, nous permettant ainsi de rencontrer *a minima* quatorze personnes et/ou groupes au total. Les organisateurs de l'événement nous avaient préalablement proposé deux jeux pour lancer la conversation avec les visiteurs :

[458] Nous parlerons plus en détail de la permaculture et des gestes paysans dans la Partie III, Chapitre 1, B. de ce travail.

[459] Nous entendons ici le terme d'« expérience » au sens latin *experire*, soit « éprouver ». L'expérience désigne alors les impressions sensibles en tant que matière première dans l'élaboration de nos connaissances. Nous avons favorisé une telle approche à un questionnaire diffusé en ligne, car il nous semblait plus pertinent de pouvoir échanger avec les participants, d'observer leurs réactions, de relever leurs doutes, questions et suggestions.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- la présentation d'un objet insolite et inattendu choisi par le chercheur ;

ou

- la formulation de 5 informations sur le sujet et le parcours du chercheur : 4 vérités et 1 mensonge. Aux visiteurs de démêler le vrai du faux[460].

Ayant opté pour la première proposition de jeu, nous avions imprimé deux photographies de Land Art pour amorcer le débat avec les participants. Afin de donner un fil conducteur à chacune de nos interventions, nous avions préparé un petit scénario[461] scindé en trois moments :

1. Présentation d'une photographie de l'œuvre *Spiral Jetty* de Robert Smithson (fig. 21) accompagnée de la question « Sur quel domaine pensez-vous que je travaille ? » ;

2. Présentation d'une seconde photographie : *Acunpuntura Tierra* de Kardo Kosta accompagnée d'une brève présentation de l'approche de l'artiste[462] ;

3. Invitation des visiteurs à comparer les deux approches artistiques. Introduction de la notion de la sensibilité artistique et de l'écosémiotique.

Chaque étape de l'entretien était, bien sûr, rythmée et ajustée en fonction de l'évolution des échanges avec les visiteurs. Comme il s'agissait avant tout de nous imprégner de leurs réactions les plus spontanées, nous avons souvent pris le parti de laisser les participants développer leurs propres ressentis avant de

[460] Consignes données par le comité d'organisation de « La Nuit Européennes des Chercheurs 2021 ».
[461] Nous préférons utiliser le terme de « scénario » à celui de « protocole » habituellement utilisé en science pour désigner « classiquement la description minutieuse des conditions de recueil des observations » (Roland Doron et Françoise Parot (dir.), *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991). En effet, le scénario tel que nous l'entendons laisse la place à une éventuelle *improvisation*.
[462] Nous développons l'approche de Kardo Kosta dans la Partie II, Chapitre 1, B. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

compléter avec notre approche scientifique et entrer davantage dans les détails de notre problématique.

Les personnes que nous avons rencontrées ont eu, *grosso modo*, deux types de réaction face aux œuvres présentées. La réaction qui s'est le plus manifestée était celle de la surprise lors de la découverte de notre champ disciplinaire. En effet, à la vue de la première photographie, une grande partie du public s'attendait à ce que notre travail s'inscrive dans une recherche en géologie, biologie marine, météorologie… Somme toute, dans une recherche en lien avec les Sciences de la Vie et de la Terre. Si le critère du « vivant » a donc été deviné assez aisément par les visiteurs, cela n'a pas été le cas pour la dimension artistique des photographies qui leur étaient présentées.

Figure 21. *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1969)
© 2022, Holt / Smithson Foundation and Dia Art Foundation / ADAGP, Paris

Effectivement, une seule participante (que nous nommerons M.) a directement établi un lien entre la première photographie et le Land Art. Familière

Licence CC BY-NC-ND 3.0

du Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière, M. a très vite dressé un parallèle entre la *Spiral Jetty* de Robert Smithson et une œuvre en pierre de granit sèche d'Andy Goldsworthy (1992) présente sur le site. Créées sur la rive du lac de Vassivière, les deux spirales d'Andy Goldsworthy évoquent un mur-frontière entre le lac et le bois. Selon l'artiste, l'œuvre révèle les mouvements du paysage selon les saisons et les flux du barrage. Les spirales peuvent ici être considérées comme un « motif déclencheur » de reconnaissance du Land Art : M. était donc convaincue dès les premières minutes que nous parlerions d'art. Elle a malgré tout été surprise, voire abasourdie, d'apprendre que sa binôme, contrairement à elle, ne connaissait pas le centre d'art. Une de ses remarques a particulièrement retenu notre attention. M. a longuement insisté sur l'importance de se rendre à Vassivière pour visiter le centre d'art, car ce dernier a, selon elle, un rayonnement indéniable dans notre région : « ce n'est pas possible de ne pas y être allé » nous a-t-elle dit. Pour M., vivre, habiter quelque part implique non seulement de « connaître de nom » les lieux culturels, mais aussi de prendre le temps s'y rendre pour les découvrir et les visiter. Force est de constater ici que la structure culturelle, artistique, n'est pas un fruit du hasard. Elle est située, elle s'ancre dans un territoire qui l'habite et inversement. L'art prend forme dans une perspective d'action et d'attraction territoriales mais il trouve aussi du sens dans l'attention sensible que lui portent les habitants.

Deux autres participants, P. et l'artiste Florian Clédat ont retenu tout particulièrement notre attention. Le premier, P., est un scientifique retraité et désormais sculpteur à ses heures perdues. La surprise, pour P., résidait dans le fait que le Land Art puisse être considéré comme de l'art. Selon lui, une œuvre telle que celle de Robert Smithson va certes modifier le paysage mais il ne s'agit pas pour autant d'un geste artistique dans la mesure où il n'y a pas de travail, de geste manuel, façonnant un objet. P. a illustré ses propos en nous donnant un exemple de sa propre pratique : il crée des sculptures en travaillant manuellement de la matière (du bois principalement) ou en détournant des objets de leur utilisation première. Il lui semblait donc impensable qu'une œuvre artistique digne de ce nom n'ait pas pour dessein de se concrétiser en « objet à manipuler ». Avec du recul, nous pensons que

Licence CC BY-NC-ND 3.0

P. voulait démontrer que la relation entre l'artiste et son œuvre doit être avant tout intimiste. La création d'un objet facilite peut-être davantage la prise (et l'emprise ?) de l'artiste sur le rendu final de sa créativité. Mais, dans une autre mesure, cela pose également la question de la figure de l'artiste : pour se positionner en tant qu'artiste, l'*anthropos* nécessite-t-il de produire matériellement un *quelque chose* objectivé, réifié ?

Artiste origamiste, sculpteur et ancien étudiant en École d'Art, Florian Clédat a quant à lui été étonné d'apprendre que l'on accordait désormais une importance scientifique à la question du « comment faire de l'art de façon éthique » ? Il nous a confié que cela était loin d'être la philosophie (et politique) directive lors de son parcours universitaire. Nous l'avons contacté, à la suite de cette rencontre, pour qu'il revienne sur cette question :

> *Dans l'art il faut une liberté d'expression, c'est indéniable. Sauf que pour moi, ce qu'on appelle dans l'art le médium – le moyen d'expression – il faut des interdictions. Même si on veut dire des choses trash, on peut faire des choses très réalistes avec du métal, du bois. On n'est pas obligé de jouer avec des animaux, des vies, des cadavres ; si on est suffisamment techniciens on prend moins de risques d'éthique. On est formatés en école d'art, le savoir-faire et la technique n'existent plus. En art, moi j'ai été en école d'art, et je ne sais pas si c'est le cas de toutes les écoles d'art de France et d'ailleurs ; on ne nous apprend plus de savoir-faire, on nous met devant un sujet qui est plus ou moins conceptuel et on nous dit « faites ce que vous voulez ». La créativité ne s'apprend pas via un professeur, ça vient de nous, de notre nous profond. À la rigueur, le savoir-faire ça s'apprend auprès d'un professionnel, mais pas la créativité. C'est à partir de ce débat-là qu'il y a un réel souci et qu'il y a beaucoup de dérives dans le monde de l'art aujourd'hui.*

Ses propos rejoignent finalement la seconde réaction majoritaire du public. Les participants qui ne semblaient pas accorder plus d'importance que cela au caractère artistique des œuvres se sont néanmoins emparés de l'ouverture écologique proposée par notre sujet. Nous avons notamment relevé les questions suivantes : Quels matériaux les artistes utilisent-ils ? ; Quels messages, quelles valeurs les artistes veulent-ils transmettre ?

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En outre, notre intervention à « La Nuit Européenne des Chercheurs » a soulevé la problématique d'une méconnaissance assez généralisée de l'art contemporain en tant que possible manifestation de nos liens sensibles au vivant. Les échanges avec les différents visiteurs, de tout âge et de tout milieu, ont confirmé qu'il restait encore beaucoup de travail à accomplir pour rompre avec l'idée d'un *art vertical*[463], coupé du vivant, afin de le concrétiser en création éco-techno-symbolique.

B. S'affranchir du paysage comme objet de contemplation

> *Le peintre (chinois) est en quête de cette organicité de l'organique […] et sa peinture est appréciée à proportion de la capacité qu'elle a à faire que, entre ces feuilles de bambou, ou de cette structure du rocher, de la vie s'exprime, décantant l'élan qui la promeut et commençant à redevenir, par cette fluidité retrouvée, disponible et déspécifiée.*[464]

Dans cette citation, François Jullien conforte la nécessité de désoccidentaliser notre approche du paysage, traditionnellement associé au « visuellement figé » (esthétique), et de le repenser en termes de souffle, d'énergie, de vivant car derrière tout paysage se cache, semble-t-il, une *dynamique esthésique*.

[463] Nous utilisons le qualificatif « vertical » pour faire écho à un art qui s'érigerait selon la posture transcendante de l'artiste à l'égard de son œuvre et du milieu de création.
[464] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit.*, p. 344.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Paysage et esthétique : la contemplation objectivée

Dans *Les raisons du paysage*, Augustin Berque postule que le mot « paysage » en français et dans d'autres langues, désigne aussi bien les choses de l'environnement que la représentation de ces choses. Autrement dit,

> *Dans la première, celle du paysage grandeur nature, il s'agit de la réalité au premier degré, telle qu'elle apparait directement à nos sens ; mais dans la seconde acception, le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence.*[465]

Pour le mésologue, cette ambivalence témoigne de notre rapport à la réalité. En effet, « Elle nous enseigne que ce rapport lui-même est ambivalent. Ce que nous voyons de l'environnement réel, un paysage, ne peut en effet pas être complétement dissocié de la manière dont nous (nous) le représentons[466] ». La perception du paysage va donc convoquer et activer de façon simultanée la mémoire de nos expériences antérieures[467], à savoir :

- Les expériences individuelles (directes) et sociétales (indirectes)
- Les expériences biologiquement ancrées dans notre corps

Par conséquent, l'interprétation collective de l'environnement influence et oriente les sociétés dans leurs aménagements dudit environnement. C'est ce qu'explique également l'ingénieur agronome Hervé Covès quand il revient sur les impensés de son début de carrière :

> *Pendant le début de ma carrière d'ingénieur agronome, avant qu'il y ait eu cette prise de conscience qu'on pouvait faire avec le vivant et pas que contre, j'étais arrivé dans cette station d'expérimentation, sur laquelle on*

[465] Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, *op. cit*., p. 11.
[466] *Ibid*., p. 13.
[467] Ce phénomène est également abordé dans les travaux de Nicole Pignier sous le terme de « mémoration ». Pour l'écosémioticienne, il s'agit du « "travail incessant" par lequel l'expérience vécue est toujours renouvelée dans la mémoire d'Homo, ce dernier s'en trouvant transformé tout entier ». In « Le sens présuppose-t-il le vivant ? », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *n'était plus capable de cultiver des framboises […] Jusqu'au jour, où j'ai compris que ma vision du monde était erronée et que dans la nature existaient des forces tout à fait prodigieuses qui permettaient de régler presque tous les « problèmes » simultanément. Et donc, en repositionnant simplement ma relation à la nature, le traitement des problèmes que j'avais planifié sur dix ans de travail, je l'ai réglé en deux années.*[468]

Le paysage, selon Hervé Covès, n'est donc pas à considérer comme un donné environnemental brut, coupé d'esthésie. L'ajustement prévaut à la qualité de la relation avec la nature, avec la terre, avec les semences. C'est ainsi que se crée un « partenariat » sensible. Comme le fait remarquer Nicole Pignier, « Nos gestes, nos regards, nos intonations, nos rythmes et même souvent les mots que nous laissons passer expriment souvent à notre insu ce que nous vivons dans la dynamique ambiante des lieux[469] ».

Pour tenter de comprendre la préhension artistique contemporaine de la notion de paysage[470], faisons tout d'abord un rapide détour par son histoire. L'esthétique paysagère est apparue en Chine du Sud, au IVème siècle, soit douze siècles avant son homonyme européen. La Chine du Nord ayant été envahie, les aristocrates se sont progressivement réfugiés au Sud. Augustin Berque explique que, suite à ces événements, les chinois prirent l'habitude de se réfugier sur leurs terres et, « au contact de la nature, ils développ[èrent] une esthétique poétique et picturale dans laquelle va naître le concept de paysage[471] ». Il existe, de ce fait, plusieurs termes chinois pour désigner et nuancer le « paysage », dont les mots *fengjing* et *shanshui*. Le second, s'accordant davantage aux arts picturaux et littéraires,

---

[468] Interview d'Hervé Covès dans *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 98.

[469] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit*., p. 10.

[470] La littérature étant abondante à ce sujet, et afin de ne pas nous éloigner de notre approche initiale, nous avons pris parti de nous limiter à un historique du paysage croisé entre mésologie, écosémiotique et anthropologie.

[471] Interview d'Augustin Berque dans *Libération*, « La culture japonaise fait de la nature la source de l'ordre social », mise en ligne le 25 août 2001. URL : https://www.liberation.fr/week-end/2001/08/25/la-culture-japonaise-fait-de-la-nature-la-source-de-l-ordre-social_375212/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

exprime une corrélation tensive entre polarités, à savoir un procès continu d'interactions se développant entre des pôles comme le haut et le bas, le masculin et le féminin, le vent et la lumière.[472]

Traduit littéralement par « montagne-eau », le *shanshui* donne au paysage une tout autre dimension : celle de relier, de fusionner, l'*anthropos* au cosmos, à l'univers. Dans la même lignée des « sociétés à *shanshui*[473] », l'esthétique paysagère est arrivée au Japon aux VII[ème] et VIII[ème] siècles. Inspiré, donc, de la pensée chinoise, le paysage japonais fait écho à « la logique d'appariement entre pôles, schèmes[474] » et cela se retrouve tout particulièrement dans les énoncés artistiques, littéraires, tel que le montre, par exemple, le haiku suivant du poète japonais Kobayashi Issa :

Couvert de papillons
L'arbre mort
Est en fleurs ![475]

L'Europe, quant à elle, a vu émerger la notion de paysage avec les Temps modernes. L'arrivée du « grand partage de l'enchantement », nous dit Estelle Zhong Mengual, « a des conséquence directes et lourdes sur le rôle des arts : les arts deviennent le pôle opposé des sciences[476] ». En outre,

Toute la gamme des effets sensibles et affectifs que produisent les arts sur notre rapport au monde vivant est jugée comme une « poétisation », comme une « fantaisie », c'est-à-dire comme quelque chose qui n'existe pas, créé de toutes pièces par l'imagination de l'artiste. Cela rend le monde plus beau

[472] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, *op. cit*., p. 107.
[473] Augustin Berque postule qu'il y a, d'un côté, les « sociétés à *shanshui* » à savoir l'Asie orientale prémoderne (ou *transmoderne* selon le mésologue) et les « sociétés à paysages » comme l'Europe. In « La transition paysagère ou sociétés à pays, à paysage, à *shanshui*, à paysagement », *L'Espace Géographique*, n°1, 1989, pp. 18-20, URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1989_num_18_1_2820#
[474] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 108.
[475] Haiku du poète japonais Kobayashi Issa traduit du japonais par Corinne Atlan et Zéno Bianu, in *Haiku : anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002. Nous pouvons notamment noter un jeu tensif entre les pôles schémiques de la mort (« arbre mort ») et de la vie (« en fleurs ») ; entre la fermeture (« couvert de papillons ») et l'ouverture par l'éclosion (« en fleurs »), *etc.*
[476] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*., *op. cit*., p. 23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

et plus aimable, mais ce n'est pas le monde, nous dit la science moderne issue de ce grand partage.[477]

Dans la composition des tableaux flamands ou italiens, par exemple, la nature se voit donc longtemps octroyer le statut de décor. Contrairement au paysage à la chinoise qui joue avec les perspectives pour attirer l'œil du spectateur, nous dit Augustin Berque, le paysage à l'européenne va mettre la nature à distance en insistant sur les profondeurs de la perspective. En Occident, le paysage devient objet ; et plus précisément, *objet visuel*. Il est important de souligner ici que, selon le sémioticien Jean-François Bordron, « Le terme d'objet désigne ordinairement ce dont on parle, ce que l'on perçoit, ce à quoi l'on pense, ce que l'on désire. Mais l'objet lui-même ne parle pas, ne perçoit pas, ne désire pas[478] ». Autrement dit, le paysage passe au second plan, le sujet s'en abstrait. C'est ce que relève également Augustin Berque en notant la proximité de la considération paysagère avec les transformations modernes telles que la perspective classique, la méthode expérimentale de Francis Bacon, le dualisme cartésien… Au mésologue de conclure que tous ces changements se condensent par « l'abstraction du sujet hors de son milieu, laquelle a progressivement réduit celui-ci à un environnement objectivable et manipulable[479] ». Et pourtant, le rappelle Tim Ingold, le *landskap* au Moyen-Âge était formé avant tout par les travaux des champs et des forêts[480]. Nicole Pignier fait également référence au paysage en tant que morceau de *païs* puisque, dans la langue française, en 1140, le « "*païsant*" désigne celui qui habite la campagne et cultive la terre du "*païs*" ou contrée, région, habiter étant entendu dans le sens plein de "vivre" et pas seulement remplir, occuper un lieu[481] ».

La rupture dans la conception du paysage, en tant que dynamique à la fois phénoménologique et organique, est flagrante à la lecture du *Court traité du*

[477] *Ibid.*
[478] Jean-François Bordron, « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°110, 2007, URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1572
[479] Augustin Berque, « La transition paysagère ou sociétés à pays, à paysage, à *shanshui*, à paysagement », *op. cit.*
[480] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 182.
[481] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 88.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

paysage d'Alain Roger. Pour parler du rapport entre nature et culture à travers la notion de paysage, le philosophe écrit que

> *La perception d'un paysage, cette invention de citadins, comme on le verra bientôt, suppose à la fois du recul et de la culture, une sorte de* reculture *en somme. Cela ne signifie pas que le paysan est dépourvu de tout rapport à son pays et qu'il n'éprouve aucun attachement pour sa terre, bien au contraire ; mais cet attachement est d'autant plus puissant qu'il est plus symbiotique. Il lui manque, dès lors, cette dimension esthétique, qui se mesure, semble-t-il à la distance du regard, indispensable à la perception et à la délectation paysagères.*[482]

Ainsi, le paysage ne le deviendrait que par son essence esthétique, reposant sur une sorte de contrat iconographique[483] entre le spectateur et lui ; et excluant ainsi, par un procédé de mise en « recul », la possibilité d'existence de liens sensibles mais aussi esthésiques. Une telle hypothèse nous semble un peu trop réductrice et tend, une nouvelle fois, à couper le vivant de ses aptitudes appréciatives en ne le considérant qu'à travers ses aptitudes symbiotiques. En effet, l'*anthropos* ne peut-il pas prétendre, dans une démarche paysagère, à des énoncés *éco-synesthético-symboliques*[484] ? Lesquels, tout en se mêlant au caractère biologique d'un paysage agricole, par exemple, manifesteraient des liens symboliques tissés et issus d'une même base qu'est l'*oikos* ?

Afin de nuancer la prégnance visuelle du paysage, Tim Ingold s'est rendu avec des étudiants, au sommet Mither Tap, en Écosse, pour faire l'« expérience paysagère » d'une vue panoramique. En regardant, chacun à leur tour, à travers un cadre rectangulaire en bois fabriqué préalablement, tenu horizontalement (en format paysage) par deux personnes, ils en ont conclu qu'il n'y avait pas de différence dans la perception de la scène (hormis une légère gêne visuelle liée au cadre). Or, en prenant en photo cette expérience (du cadre porté à bout de bras), les chercheurs se sont aperçus que :

---

[482] Alain Roger, *Court traité sur le paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 34.
[483] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*, Genève, Les Presses du Réel, 2008.
[484] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Hors du contour rectangulaire, la photo était celle d'un paysage mais, à l'intérieur du cadre, la photo était cette de ce qui aurait pu être un tableau représentant un paysage. Nous en avons conclu que ce n'était pas le cadre qui avait transformé le paysage en* tableau*, mais plutôt la pictorialisation du paysage, sur la surface place de la photographie, qui avait transformé notre cadre en* tableau *encadré, nous conduisant à percevoir ce qui est encadré comme une représentation par opposition à la réalité extérieure.*[485]

Cette remarque de Tim Ingold fait étonnamment écho à l'analyse qu'Estelle Zhong Mengual fait du tableau *Au cœur des Andes* (1859) du peintre américain de paysage Frederic Edwin Church. L'historienne de l'art, qui tend à une approche environnementale, souligne la précision avec laquelle l'artiste a peint les végétaux, « pour essayer de nous les restituer dans leur détail, dans leur variation, dans leur singularité[486] ». En effet, il s'agit, selon elle, de

> *[…] fai[re] violence à notre expérience visuelle spontanée dans laquelle notre œil a tendance à homogénéiser les choses vues, à écraser les variations, à focaliser sur un seul point. Mais il malmène aussi les règles du traitement pictural dans la peinture de paysage : habituellement, ce sont les personnages humains représentés qui sont en touche lisse, et les végétaux constituant le décor sont, eux, traités en touche fragmentée, ce qui crée une impression de flou convenant à leur statut de décor.*[487]

[485] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 188.
[486] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, *op. cit*., p. 51. Nous renvoyons à l'ouvrage pour une analyse complète du tableau, mais nous pouvons ici donner l'exemple des feuilles d'aracées qui ne sont pas peintes dans le but de représenter, d'être un exemplaire de leur espèce ; mais qui, au contraire, possèdent chacune ses propres inclinaison, pliures, teinte, morsures d'insectes… Ce qui fait dire à Estelle Zhong Mengual que de chaque tronc, fleur, arbre, feuille, sur la toile, « Aucun n'est assignable strictement à une essence platonicienne, tous se déploient à leur manière » (p. 50).
[487] *Ibid*., p. 50.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 22. *Au coeur des Andes* de Frederic Edwin Church (1859)

Huile sur toile, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Mettre en relation les remarques respectives de Tim Ingold et d'Estelle Zhong Mengual renvoie à la citation de François Jullien mise en exergue de cette partie[488] et sert ici d'amorce à notre hypothèse suivante : le paysage ne dépend pas d'une grammaticalité figée, qui le déterminerait selon et dans son appartenance au domaine jardinier, paysan, pictural, photographique ou autre ; mais son appréciation sensible tient de la profondeur écoperceptive manifestée par ses coénonciateurs. C'est ce qu'évoque notamment Tim Ingold, citant les travaux de Henri Lefebvre et Catherine Régulier et proposant de voir avec l'œil du vent :

> *Cela signifie qu'il nous faut cesser de penser que nous observons un spectacle qui se donnerait à voir en un coup d'œil. « Allez en profondeur, conseille-t-il, faites comme ce vent qui secoue ces arbres. » C'est ce que nous appelons pour notre part voir la forêt avec l'œil du vent. Les yeux du vent ne se posent pas sur les arbres, ils rodent parmi eux, en les remuant à peine, en effleurant leur surface et en les observant venir à la vie.*[489]

[488] Nous renvoyons à la p. 161 de ce travail.

[489] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 192. Pour la citation interne, il s'agit d'une référence issue de l'article suivant : Henri Lefebvre et Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique », *Communications*, n°41, 1985, pp. 191-199, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Paysage et esthésie : le milieu

Pour John Dewey, « afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience[490] ». Le philosophe prend l'exemple de la floraison des plantes : pour la comprendre, « on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes[491] ». Cependant, nous l'avons vu, en art contemporain, il est parfois difficile de sortir d'une matérialité-conceptuelle suivant un *modèle hylémorphique* dans lequel « le paysage est lié à l'acte qui le façonne comme la substance matérielle est liée à la forme abstraite, et la terre [*land*] est façonnée par leur unification[492] ».

Plusieurs artistes vont donc consacrer leurs pratiques à tenter de dépasser la notion de *proto-paysage*, à savoir « le rapport visuel qui existe nécessairement entre les êtres humains et leur environnement[493] » pour pénétrer dans ce qu'Augustin Berque et Nicole Pignier appellent *milieu*, à la suite des travaux du naturaliste et allemand biologiste Jakob Von Uexküll et du philosophe japonais Watsuji Tetsurō. Le milieu, donc,

> *[…] Se distingue du donné environnemental brut en ce qu'il exprime et fonde le lien existentiel qui unit tout être vivant et toute espèce à la réalité. Le sens des choses relève d'une dynamique selon laquelle le donné environnemental est saisi par les sens, l'action, la pensée et le langage en tant que quelque chose.*[494]

Autrement dit, il « réinterroge la notion de milieu en Sciences et vie de la terre ; il exprime le fait que tout être vivant est apte, selon ses limites perceptives, à apprécier

[490] John Dewey, *L'art comme expérience*, *op. cit*. p. 31.
[491] *Ibid.*
[492] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 183.
[493] Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, *op. cit*., p. 39.
[494] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 170.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

son milieu dans un lien créatif, non déterministe[495] ». Ce pas de côté[496], vis-à-vis du paysage moderne, permet aux artistes de réinvestir différentes figures sensorielles au sein du processus de création. À ce propos, Chris Younès écrit dans le préambule de l'ouvrage *Art et philosophie, ville et architecture* qu'« À travers des productions artistiques se manifeste, dans la saisie primordiale de l'ouvert, l'énigme existentielle en son unité indissoluble du sens et du sentir[497] ».

Dans la même mesure, nous avons proposé dans notre article « Art et territoire : repenser l'innovation comme geste de savoir-faire et de partage » de ne plus parler d'œuvres *in situ* mais d'œuvres *in terra*[498]. En effet, selon le *Dictionnaire Gaffiot*, l'acception latine *terra* signifie « la terre » dans les sens de « globe terrestre », « sol » ou encore « la terre en tant que matière, élément ». Ce qualificatif nous permet, donc, de désigner le fait que l'œuvre est non seulement créée dans un site spécifique et concret (*in situ*), mais qu'elle aspire également à s'ancrer sensoriellement et à prendre en compte les particularités du milieu en tant que lieu de coénonciation. Car, comme le relève Jean-Marc Poinsot au sujet de la locution « travail *in situ* » : cette dernière pourrait se traduire par « transformation du lieu d'accueil », « cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu[499] ». Dans le travail artistique *in terra* se déploie la l'écoperception. Pendant que cette dernière « s'ancre dans un ici-maintenant qui nous situe quelque part dans l'*oikos*, elle nous ouvre à un prolongement techno-symbolique [500]».

---

[495] *Ibid.*

[496] Nadège Pierotti définit le pas de côté comme « un pas qui s'écarte du tracé direct, une courbe qui remplace la ligne droite entre deux points, bref une bifurcation, une déviation », in « Le pas de côté », *La Chaîne d'union*, n°83, 2018, p. 83.

[497] Chris Younès (dir.), « Préambule », *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003, p. 5.

[498] Fiona Delahaie, « Art et territoire : repenser l'innovation comme geste de savoir-faire et de partage », *Interfaces numériques*, à paraître.

[499] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu*. L'art exposé et ses récits, *op. cit*., p. 91.

[500] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En octobre 2021, nous avons participé à deux journées de formation organisées par le PRÉAC Art & Paysage[501] au Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière et à l'Espace Simone Veil à Limoges. Le thème de la formation, « L'art e(s)t le vivant », posait la problématique des relations entre vivant, animal, végétal et humain. Plus précisément, il invitait à nous questionner sur la façon dont les artistes peuvent intégrer le vivant à l'œuvre ; et comment l'œuvre peut, elle aussi, amener à une nouvelle approche du vivant.

Au programme des deux journées[502] était prévu un atelier avec l'artiste plasticienne Karine Bonneval. Cette dernière nous a notamment proposé d'écouter les sons du sol grâce aux outils de *field recording* et aux micros de bioacoustique qu'elle utilise à des fins artistiques. Tour à tour, les participants et nous-mêmes avons pu écouter ce qui se passait sous nos pieds. Les fourmillements, le son de nos pas dans l'herbe, les vibrations, les crépitements liés aux déplacements des insectes… Nous nous sommes aperçus que le sol était loin d'être inerte et silencieux. Bien au contraire, les sonorités de la mésofaune relevaient d'une intensité variée, qui semblait parfois s'ajuster à nos propres mouvements selon la plus ou moins grande discrétion de chacun. Nous sommes nombreux à avoir voulu remettre le casque pour réitérer l'expérience, et tenter d'entendre un *petit peu plus* au second passage. Car nous étions conscients qu'un tel exercice d'« écoute de l'infime » demandait de l'entraînement et surtout, de l'attention – soit de l'*ad-tendere*[503]. Plusieurs participants ont utilisé le terme de « magique » pour définir le moment que nous avions partagé. Nous faisons ici l'hypothèse que ce que beaucoup

[501] « Le Pôle de Ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PRÉAC) consacré à l'art et au paysage réunit le Rectorat de l'Académie de Limoges, l'INSPE de l'Université de Limoges, la DRAC Nouvelle-Aquitaine, le Conseil Régional Nouvelle-Aquitaine, Le FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine, le Centre international d'art et du paysage – île de Vassivière, et le réseau Canopé. Il propose des ressources et des outils pour le développement d'actions artistiques et culturelles autour de l'Art & du Paysage à destination d'un public mixte Éducation nationale et Culture ». Pour plus d'informations voir : https://www.reseau-canope.fr/preac/preac-art-et-paysage-nouvelle-aquitaine.html

[502] Consulter le programme en ligne : https://www.ac-limoges.fr/stage-du-preac-art-paysage-l-art-est-le-vivant-122525

[503] « L'attention "tend vers" quelque chose : elle appelle à une sortie de soi, à un élargissement des horizons », in Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 120.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ont nommé « magique » relevait finalement davantage du résultat perceptif de l'expérience vécue, comme s'il s'agissait d'un désaveuglement perceptif.

Dans ce qu'il nomme un « aveuglement perceptif », Pierre Ouellet postule qu'un énoncé tel que cet extrait de *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme (1966) : « Si on fait attention quand on regarde comme ça, on s'aperçoit que ce qu'on regarde nous fait mal, qu'on est seul et qu'on a peur », convoque dans l'ordre suivant : de l'intéro-extéroceptivité liée à un circonstant conditionnel (« Si on fait attention »), de l'extéroceptivité liée à un circonstant temporel (« quand on regarde comme ça ») et enfin, de la proprioceptivité liée à un acte et un double état proprioceptifs (« on est seul » ; « on a peur »)[504]. Selon l'auteur, dans ce cas de figure, la proprioceptivité intervient, pour l'énonciateur, en dernière position. Si l'on applique cette analyse, issue de la sémiotique des passions, à l'atelier d'« écoute du sol » réalisé à Vassivière, nous pouvons en conclure que le schéma (du moins, la hiérarchie perceptive) tend à s'inverser, d'où notre proposition d'un « *désaveuglement* perceptif ».

[504] Pour plus de commodité de lecture, nous avons fait le choix de raccourcir à trois étapes-clefs l'analyse de l'énoncé donnée par Ouellet. Ce que nous souhaitons mettre en avant est la « position terminale » de la proprioceptivité dans l'énoncé proposé. Voir Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, *op. cit*., p. 53.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

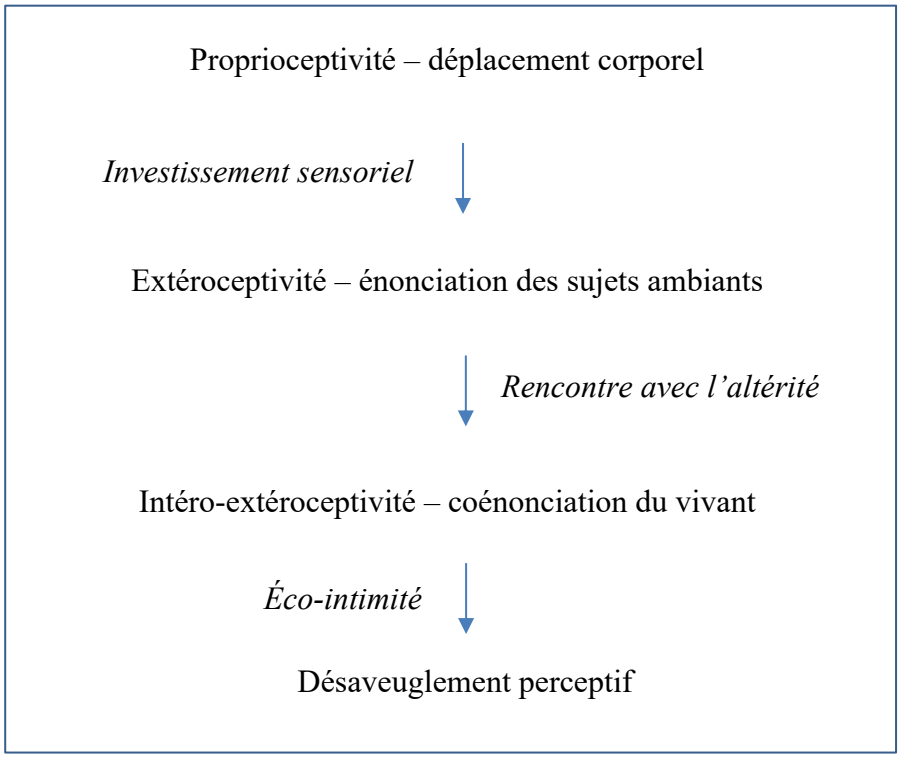


Figure 23. Schéma du désaveuglement perceptif

En effet, la proprioceptivité des participants à l'atelier, orientée par ce qui relèverait davantage dans notre cas d'un circonstant spatial (déplacement corporel dans le paysage), a été mise en exergue par un investissement sensoriel de la part des participants : nous nous mouvions en étant *à l'écoute*. Cette attention auditive a permis un évènement extéroceptif, à savoir les énonciations ambiantes de la mésofaune. Ces deux paradigmes (proprioceptivité et extéroperceptivité) se sont interreliés au sein-même de la rencontre inattendue avec l'altérité, dans un couplage avec les pôles schémiques dedans/dehors. La rencontre, en tant que force de vie, est *inter-venue* à nous. Comme le souligne François Laplantine à propos de la familiarité :

> *Cette expérience de familiarité dans laquelle un lieu va se transformer en lien, ne va pas abolir totalement la séparation entre ce que nous appelons intérieur et extérieur, dedans et dehors mais va rapprocher les deux termes.*[505]

[505] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 78.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le schème de l'intimité ne vient donc pas s'opposer ici à celui de l'altérité. Au contraire, l'un et l'autre trouvent une complémentarité au sein du signal sonore tantôt émis, tantôt perçu. Pour entendre la géophonie, il faut s'ouvrir au rythme de la terre, se mettre en phase avec ses « forces à la fois tranquilles et imprévisibles[506] ». La tension entre les pôles continu/discontinu participe à déployer la singularité de la rencontre perceptive entre êtres vivants. La découverte des sons du sol a provoqué la mise en place d'une éco-intimité entre les émetteurs de sons – soit des énonciateurs. Ces derniers, par l'attention conjointe réciproque et interreliée au milieu d'énonciation, sont devenus des *coénonciateurs.* Certes, en tant que novices en bioacoustique, nous n'avions pas précisément connaissance de l'identité des propriétaires des sons ; mais nous savions, ressentions, malgré tout, que nous étions tous « vivants de l'intérieur[507] », c'est-à-dire que nous avions tous l'*oikos* comme base existentielle.

Cette rencontre avec l'altérité, associée à une mise en situation partagée sur un temps bref, révèle le caractère éphémère du sonore qui s'impose comme le « synonyme de surgissement et d'évanouissement[508] ». Pour insister sur l'aspect impalpable mais pourtant *perceptiblement saisissable* du son, Jean-Claude Ameisen renvoie au poème de Pascal Quignard lorsque ce dernier écrit qu'« Après la naissance, l'enfant et sa mère ne se reconnaissent que dans l'invisible, dans le point sonore de la voix[509] ». En se fondant sur des recherches menées par des chercheurs australiens, américains et autrichiens et publiées en 2012 dans *Current Biology*, Jean-Claude Ameisen confirme l'importance, voire la prégnance, du

[506] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 45.
[507] Propos tenus par Karine Bonneval le 12 octobre 2021, lors d'une conférence à l'Espace Simone Veil de Limoges.
[508] Daniel Deshays, « Le "paysage sonore" : une congélation du vivant ? », in Jean Mottet (dir.), *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017, p. 13. Daniel Deshays s'oppose au concept d'un « paysage sonore » car cela va à l'encontre du caractère insaisissable du vivant. En effet, il écrit que « Du sonore, rien ne peut être retenu, le cheminement dans la forêt nous contraint de vivre l'expérience de la perte : nous dépensons de l'écoute en pure perte, dans l'expérience fugitive du temps ». Dans notre approche écosémiotique des liens au vivant, il nous semble important de démontrer qu'un paysage peut dépasser l'aspect strictement visuel et s'ouvrir aux autres sens tels que l'ouïe.
[509] Jean-Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin : Retrouver l'aube*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014, p. 237.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sonore dans le développement perceptif de la relation parent-enfant. En effet, le biologiste relate que l'étude menée, entre autres, par Sonia Kleindorfer, a indiqué chez les familles de mérions superbes, la présence d'un jeu de reconnaissance sonore avant même l'éclosion des œufs.

Effectivement, les recherches ont démontré que la mère mérion superbe crée un « appel de couvée », c'est-à-dire un signal sonore signature qu'elle vocalise dès le dixième jour de sa couvée. L'appel de couvée est également utilisé par la mère pour signaler à son compagnon qu'elle a faim, lorsque celui-ci quitte le nid. Jean-Claude Ameisen en conclut qu'« ainsi son compagnon apprend, lui aussi, comme les petits encore dans leur œuf, à reconnaître cette signature particulière des appels de la mère, que les oisillons émettront, après leur naissance, dans leurs appels de becquée[510] ». Cette étude conforte la créativité énonciative sonore du vivant qui, d'une manière réciproque, anime également le paysage. La rencontre avec le vivant ne peut donc se faire dans un paysage exclusivement visuel/esthétique/figé/objectivé, elle se tisse *in terra* avec *tous* nos sens dans une profondeur qui infuse « notre milieu dans lequel nous trouvons notre être et dans lequel nous nous déplaçons[511] » et qui nécessite de laisser s'exprimer, travailler les tensions entre les pôles schémiques duals et complémentaires.

[510] *Ibid*, p. 245.
[511] Traduction d'une citation de Tim Ingold : "Sound and light, however, are infusions of the *medium* in which we find our being and through which we move", in "Against soundscape", E. Carlyle (dir.), *Autumn Leaves : Sound of the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, 2007, pp. 10-14.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 24. *Écouter la terre* de Karine Bonneval (2021)
Workshop l'art e(s)t le vivant, PRÉAC, CIAP Vassivière, 2021
© Karine Bonneval, Courtesy de l'artiste

Karine Bonneval nous a expliqué, lors de l'atelier, qu'elle organisait régulièrement des *Promenades sonores* avec le grand public, par petits groupes, pour mettre à disposition ses outils et inviter les personnes à se concentrer et à focaliser leur écoute sur ce qui se passe autour d'elles. L'artiste a affirmé que la plupart du temps, les participants étaient tout aussi surpris de ce qu'ils entendaient, de ce qu'ils *rencontraient perceptiblement.*

L'œuvre *Se planter*, réalisée en 2021 aux Jardins de l'Europe à Annecy, se fonde elle aussi sur un principe de *rencontre sonore* mais elle invite cette fois les visiteurs à plonger leurs mains dans des dispositifs en papier-mâché, terre, bois et

Licence CC BY-NC-ND 3.0

métal afin de « devenir » un végétal. L'installation permet d'écouter les sons des invertébrés enregistrés à l'échelle locale, aux alentours d'Annecy. Imaginée par l'artiste comme un « temps de partage avec la plante », la sculpture sonore implique de s'ancrer, de s'enraciner – au figuré comme au littéral – que ce soit dans l'œuvre ou dans le paysage. Mais, surtout, il est aussi question de « se planter dans une immobilité douce[512] ». Le paysage s'ouvre alors sur une dimension phénoménologique. Maurice Merleau-Ponty écrit que :

> *Les rapports du sentant et du sensible sont comparables à ceux du dormeur et de son sommeil : le sommeil vient quand une certaine attitude volontaire reçoit soudain du dehors la confirmation qu'elle attendait.* Je *respirais lentement et profondément pour appeler le sommeil et soudain on dirait que ma bouche communique avec quelque immense poumon extérieur qui appelle et refoule mon souffle, un certain rythme respiratoire, tout à l'heure voulu par moi, devient mon être même, et le sommeil, visé jusque-là comme signification, se fait soudain situation.*[513]

En outre, nous retrouvons dans les écrits de Maurice Merleau-Ponty la dynamique perception-énonciation-situation proposée par Pignier et dont nous avons parlé au début de ce travail. *Percevoir, écouter* les signes ambiants d'autres vivants jusqu'alors *invisibles et inaudibles* pour nous, *anthropos*, correspond par ailleurs au dévoilement de ce que François Jullien nomme une « transformation silencieuse » du vivant. Pour le philosophe,

> *Dans la nature : on ne perçoit pas les rivières creuser leur lit, ni les vents abraser les sommets, tant leur action est diffuse et continue, mais ce sont eux pourtant qui ont dessiné peu à peu le relief qu'on a sous les yeux et forment le paysage.*[514]

Cette transformation silencieuse dont parle François Jullien fait écho à l'une des sources d'inspiration de Karine Bonneval pour la création de ses œuvres : les *moonlight gardens*. Comme leur nom l'indique, ces jardins se métamorphosent au

[512] Propos tenus par Karine Bonneval le 12 octobre 2021, lors d'une conférence à l'Espace Simone Veil de Limoges.
[513] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 257.
[514] François Jullien, *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*, *op. cit*., p. 136.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

clair de lune. Trouvant leur origine dans la pratique méditative chinoise, ils sont composés de plantes qui ne fleurissent ou ne réfléchissent intensément de la lumière que sous celle de la lune, modifiant ainsi l'aspect, la brillance de leurs feuillages. La transformation végétale n'est pas uniquement visuelle, les plantes convoquent aussi, par exemple, des odeurs singulières qui tendent à s'intensifier le soir.

Figure 25. *Se planter et écouter la terre* de Karine Bonneval (2021)

Sculpture papier mâché-terre sonorisée, jardins de l'Europe, résidence ArTeppes, Annecy-Paysages, 2021
© Karine Bonneval, Courtesy de l'artiste

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans *Apprendre à voir*, Estelle Zhong Mengual rappelle la tradition *home-based* de l'écriture naturaliste :

> *L'attention home-based permet aux vivants de n'être plus seulement le décor de nos existences, mais des manières d'exister et des cohabitants. Plus, encore, devient possible le fait d'*entrer en relation *avec eux, en tant qu'ils partagent avec nous un temps et un territoire communs – une vie commune.*[515]

Cette tradition naturaliste a été dévoilée par Gilbert White en 1789 avec la parution de son livre *Histoire naturelle de Selborne*. Le pasteur tenait un journal dans lequel il notait ses observations, ses rencontres avec les êtres vivants de son jardin. Pour Estelle Zhong Mengual le style d'attention *home-based* a été négligé par l'apparition de la *wilderness* ; laquelle a érigé un rapport de force entre l'homme et la nature. Ainsi, « Cette substitution du vivant par des projections et des symboles est favorisée par le fait que les écrivains n'*habitent pas* les lieux où se déroule ce qu'ils racontent[516] ». Chez Karine Bonneval, il y a une tentative d'habiter les lieux de création dans le sens où il y a un *désir d'écoute*, c'est-à-dire « un objet que l'on confectionne en soi, comme se forge l'apprentissage du regard[517] ».

Selon Daniel Deshays, « l'acte d'écoute est un partage avec l'autre. À ce titre, nous devons considérer la perception de l'autre, son écoute, car elle est le lieu de l'échange – n'est-ce pas un des pôles de l'acte artistique ?[518] ». La pratique de l'artiste sert, finalement, d'intermédiaire[519] sensible entre les coénonciateurs du vivant. De fait, le paysage tel qu'il est appréhendé chez Karine Bonneval retrouve une concrétude dans sa pluri-sensorialité car les participants doivent s'y investir corporellement (nous l'avons dit, il y a un déplacement corporel *au sein* du paysage

[515] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, *op. cit*., p. 69.
[516] *Ibid., p. 71.*
[517] Daniel Deshays, « Le "paysage sonore" : une congélation du vivant ? », in Jean Mottet (dir.), *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, *op. cit*., p. 16.
[518] *Ibid.*, p. 21.
[519] Karine Bonneval dit également que les artistes et chercheurs peuvent être des « petits traducteurs » en référence à la philosophie de Baptiste Morizot selon lequel « Il faut des interprètes, des truchements, des entre-deux, pour faire le travail de reprendre le langage avec le vivant », in *Manières d'être vivant*, *op. cit*., p. 35.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

et non *sur* le paysage) et surtout, il est question de prendre le temps de s'installer pour écouter, pour observer, mais aussi pour *toucher*. À ce propos, Daniel Deshays écrit notamment que « Le son est toujours celui d'un toucher – de même lorsque ces sons proviennent de la nature comme les vents, les pluies, ou les tonnerres –, le mouvement de leurs énergies est associé par notre imaginaire à nos productions gestuelles[520] ». Le paysage ici n'est pas une simple surface à contempler visuellement, comme peut l'être la toile d'un tableau depuis la Renaissance. Il relève, au contraire, d'un jeu d'épaisseurs, de textures car il est habité, écouté et il écoute à son tour dans une interaction esthésique : le paysage, dans une telle perspective est donc un *milieu paysager*[521]. Le projet *Écouter la terre*, créé en partenariat avec la bioacousticienne Fanny Rybak, témoigne, lui aussi de la volonté de créer une éco-intimité avec les habitants du sol via les outils de bioacoustique. La sonorité de l'œuvre prend forme dans une certaine plasticité qui matérialise et met en situation le processus de perception auditive. En effet, le public est invité à écouter, avec un dispositif en céramique[522], les sons de différents sols préalablement enregistrés par l'artiste :

> *Dans une installation de céramiques dont les corolles évoquent les champignons, il faut tendre l'oreille aux sons de la méga et mésofaune du sol. Un sol en bonne santé est bruyant.*[523]

[520] Daniel Deshays, « Le "paysage sonore" : une congélation du vivant ? », in Jean Mottet (dir.), *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, *op. cit*., p. 9.

[521] Pour Nicole Pignier, « À la différence du "paysage", la notion de "milieu paysager" n'est pas l'affaire d'un champ de présence visuel, d'un sujet observateur face à l'objet-paysage. Cette notion prend en compte l'interaction des champs de présence multiples, dans le sol, dans le végétal… Elle invite tout être humain à prendre soin de ces interactions, à porter attention à sa base existentielle ». In *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 170.

[522] Nous développons les liens entre art contemporain et artisanat dans la Partie III, Chapitre 2, B. de ce travail.

[523] Voir le site internet de l'artiste : https://www.karinebonneval.com/expositions/une-autre-ecoute-de-la-nature-67

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 26. *Écouter la terre* de Karine Bonneval (2017 ; 2021)

Installation de céramiques sonores, 2017, La Commanderie, Saint-Quentin en Yvelines, 2021
© Karine Bonneval, Courtesy de l'artiste

La morphologie des corolles crée un jeu tensif entre les pôles schémiques vertical et horizontal. Comme dit, le paysage n'est pas une surface plate, il est fait de reliefs. Il ne l'est pas en termes de rendu exclusivement visuel : sa profondeur naît de la sensorialité qu'il émane et dont il est animé. Dans sa « Théorie de la fleur », Emanuele Coccia écrit que la fleur est « un attracteur cosmique, un corps éphémère, instable qui permet de percevoir – c'est-à-dire d'absorber – le monde et d'en filtrer les formes […][524] ». Les corolles, dans la rondeur de leur aspect cylindrique, rompent avec la rigidité de la forme géométrique linéaire et symétrique. Le dispositif en céramique d'*Écouter la terre*, dressé à la verticale, vient épouser la terre pour rendre audible à l'*anthropos* ce qui se passe en dessous de lui, dans un croisement esthésique avec le plan horizontal. Dans *Chansons*

[524] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 126.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

animales et cacophonie humaine, Bernie Krause rappelle que « Le paysage sonore se définit par les signaux qui nous parviennent de toutes les directions sur les plans horizontal et vertical[525] ». Ainsi, selon le bioacousticien, « Que nous en soyons conscients ou non, nous sommes constamment entourés d'éléments acoustiques qui nous arrivent de partout[526] ».

Lorsqu'elle écrit sur le paysage, Nicole Pignier souligne le caractère techno-symbolique de celui-ci à l'époque contemporaine. En effet,

> *Les différents appareillages techno-scientifiques ont permis la rencontre de deux points de vue auparavant opposés ; la planète qui paraissait, vue de terre, fort vaste et donc trop grande pour se constituer « paysage », portion du « païs » devient, finalement, vue du ciel, très petite. La terre est alors un techno-paysage.*[527]

L'écosémioticienne pose ainsi la problématique paysagère qui tend à se généraliser en Occident : le paysage appréhendé d'« en haut » devient hors sol. Le point de vue « en plongée » prend le dessus sur les autres angles et, surtout, le visuel s'impose de la même façon sur les autres sens. Dans nos sociétés occidentales, l'œil est devenu l'organe dominant[528]. Le monopole du vertical, combiné au visuel, s'effectue sans dynamisme d'aller-retour. Il est le point de vue du sujet sur l'objet, rappelant ainsi les premières théories de la communication la concevant selon un modèle télégraphique. Et pourtant, pour coénoncer avec le vivant, tout comme les points de vue des énonciateurs doivent pouvoir se croiser ; le vertical et l'horizontal ne peuvent non plus s'abstraire l'un de l'autre, ils doivent travailler ensemble dans une réciprocité. Ce schème vertical/horizontal convoque immanquablement la phénoménologie de Gaston Bachelard. Selon le philosophe, le vertical est une invitation à la rêverie, à l'imagination. Ainsi, pour introduire l'imagination de la

[525] Bernie Krause, *Chansons animales et cacophonie humaine. Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 17.
[526] *Ibid.*
[527] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 119.
[528] Daniel Deshays, « Le "paysage sonore" : une congélation du vivant ? », in Jean Mottet (dir.), *La forêt sonore. De l'esthétique à l'écologie*, *op. cit*., p. 14.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

terre, Gaston Bachelard prend l'exemple de l'arbre :

> *Tout grand rêveur dynamisé reçoit le bénéfice de cette image verticale, de cette image verticalisante. L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu.*[529]

Le vertical est donc un appel, chez l'*anthropos*, à la symbolisation. Il est l'axe tensif qui d'un côté, nous élève dans le ciel, mais qui, de l'autre, nous ancre également dans la terre/Terre. L'horizontal, quant à lui, nous l'interprétons à travers la philosophie de David Abram qui écrit :

> *Il est évident cependant que, lorsque notre appréhension du temps s'unit à notre appréhension de l'espace, l'espace lui-même est transformé. L'espace n'est plus vécu comme un vide homogène, mais il se manifeste comme ce champ vaste, plein de nuances et de textures, dans lequel nous sommes plongés corps et âme. Ce sont le sol et l'horizon qui transforme l'espace abstrait en espace-temps.*
>
> *Et ces caractéristiques – le sol et l'horizon – ne nous sont accordés que par la terre. Ainsi, lorsque nous permettons à l'espace et au temps de se combiner en un espace-temps unifié, nous redécouvrons la terre environnante.*[530]

Pour David Abram, donc, l'horizon et le sol permettent de concrétiser la symbolisation spatiale de l'*anthropos* en lui donnant une nouvelle dimension, celle de la temporalité, du rythme énonciatif et créatif. S'il veut écouter les sons de la mésofaune grâce aux céramiques de Karine Bonneval, le participant doit nécessairement se pencher au-dessus des corolles pour y déposer son oreille et prêter attention à ce qu'elles diffusent. Autrement dit, pour accéder à cette rencontre sonore, l'*anthropos* doit lui aussi se courber et s'ajuster. Il doit y avoir une mise en scène du participant dans le milieu paysager. La mise en scène n'est pas à considérer ici comme une fabrique fictionnelle mais plutôt comme une rupture avec la notion de la « toile de fond ». En outre, comme l'écrit Emanuele Coccia, « L'origine du

[529] Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit*., p. 263.
[530] David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, *op. cit*., p. 282.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

monde n'est pas plus dans le sol que dans le ciel ; mais à mi-distance entre l'un et l'autre[531] ». Pour saisir cette dynamique complexe et tensive qui participe à unir à la fois le vertical et l'horizontal aux temporalités et spatialités propres au vivant[532], nous proposons d'utiliser le terme d'« intersection ». Selon ses différentes acceptions (géométrique, mathématique, anatomique) l'intersection désigne la zone, le lieu de rencontre de différentes lignes, surfaces, volumes. Dans notre proposition, il s'agit d'un point de rencontre entre le haut et le bas, le vertical et l'horizontal, l'air et la terre, le temporel et le spatial.

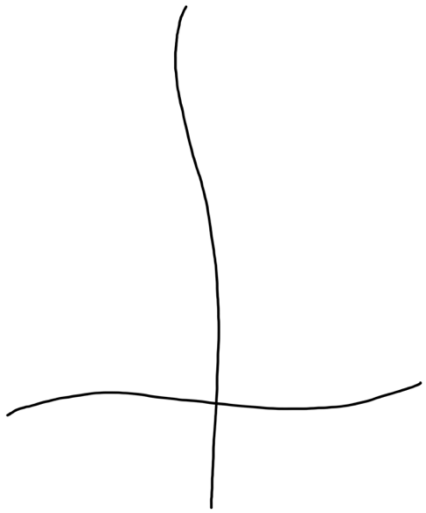


Figure 27. Principe d'intersection

Nous retrouvons le travail du schème horizontal/vertical dans la série *Acunpuntura Tierra* de Kardo Kosta. Pour ses séances d'acupuncture de la Terre,

[531] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 43.

[532] Imanishi Kinji prône une certaine liberté dans l'évolution du vivant, s'opposant ainsi à la pensée mécaniciste de Darwin. Pour le naturaliste, chaque espère forme une unité : « Dans notre monde […] il n'y a pas que l'espace, il y a aussi le temps, sous la pression duquel les choses cessent de pouvoir se maintenir en l'état. Le vivant pour sa part change ses cellules, change des organismes, mais même en ce faisant, il arrive que se maintenir en l'état soit difficile, et que progressivement ou brusquement, il faille changer les corps. Or, dans le cas du vivant, ce changement ne se fait pas dans le chacun pour soi ; tous les organismes individuels changent du même pas et de la même façon », in *La liberté dans l'évolution*, *op. cit*., p. 151.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'artiste argentin invite à refonder l'œuvre d'art selon l'appréhension d'une réalité qui « est plus qu'un environnement ; elle nous habite autant que nous l'habitons[533] ».

Figure 28. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta
© Kardo Kosta

En accord avec la pensée chinoise, qui est à l'origine de l'acupuncture, Kardo Kosta choisit le lieu de création selon l'énergie qui en émane et que l'artiste ressent en retour. En effet, cette énergie est

> *Incluse dans l'idée d'unité, base de la philosophie et de la médecine chinoises, énergie qui régit l'univers-macrocosme et son reflet, l'homme-microcosme, et qui se manifeste sous deux formes alternantes et complémentaires : l'énergie* Yang*, positive, et l'énergie* Yin*, négative, dont la source serait peut-être la polarisation originelle et permanente du*

[533] Nous référons à la définition de Nicole Pignier, à la suite des travaux de Watsuji Tetsurō et Augustin Berque ; in *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 170.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *principe* Ta Hi *(la grande vacuité primitive qui n'est pas le néant mais englobe l'être et le non-être, la matière et l'esprit).*[534]

La question de l'énergie diffusée par et dans le lieu de création est centrale dans le travail de Kardo Kosta et vient, par la même occasion, *désoccidentaliser* la conception du paysage à contempler pour en faire un milieu existentiel. En effet, à la question « Comment définiriez-vous la relation entre votre art et la nature ? », l'artiste nous a répondu :

> *La naturaleza esta allí, durante un año, un día, una semana o cualquier espacio de tiempo nos enseña tantas cosas que hemos olvidado como humanos, además en ella se puede ver un caos organizado que me atrae de sobre manera. Crear en este caos es magnífico ya que uno se encuentra con perspectivas, visiones creadas por la necesidad de crecer y de encontrar la luz o espacios que te llevan a otros espacios aún más escenográficos, o pasajes tangenciales a otros mundos que desconocemos o micros mundos y ni hablar de la explosión de colores con la que uno se encuentra, la importancia de esto es que uno entra allí con todo el cuerpo, no está sentado en un pequeño espacio, a resolver algo, uno tiene que zambullirse, en la creación y la curiosidad de todo lo que te rodea. En algunos momentos mi creación se adapta a lo que me rodea, en otras se torna invasiva para querer contar algo, en otros casos la misma naturaleza me muestra el camino, en general los espacios en que desarrollo las obras tienen un característica energética, también de luz, de direcciones o búsquedas de nuevas posibilidades, el arte y la naturaleza como los otros artes creativas, tiene distintas líneas de desarrollo o distintas tendencias y como nosotros no somos los mismos todos los días, me dejo llevar bastante por mi estado de ánimo, con lo que la naturaleza me cuenta.*[535]

---

[534] Madeleine J. Guillaume *et al*., *L'acupuncture*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 5.

[535] Nous traduisons : « La nature est là, au cours d'une année, d'un jour, d'une semaine ou de n'importe quel espace de temps, elle nous apprend tant de choses que nous avons oubliées en tant qu'êtres humains, de plus on peut y voir un chaos organisé qui m'attire d'une manière très spéciale. Créer dans ce chaos est magnifique car on y trouve des perspectives, des visions créées par le besoin de grandir et de trouver la lumière ou des espaces qui vous emmènent vers d'autres espaces encore plus scénographiques, ou des passages tangentiels vers d'autres mondes que nous ne connaissons pas ou des micro-mondes sans parler de l'explosion de couleurs que l'on rencontre, l'importance de cela est que l'on y entre avec tout le corps, on n'est pas assis dans un petit espace, pour résoudre quelque chose, il faut plonger dedans, dans la création et la curiosité de tout ce qui vous entoure. Dans certains moments ma création s'adapte à ce qui m'entoure, dans d'autres elle devient envahissante pour raconter quelque chose, dans d'autres cas la nature elle-même me montre le

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Pour Kardo Kosta, il est question de créer avec *esthésie*, c'est-à-dire « une esthésie qui préfère à la temporalité intense, fragmentée de l'événement, une temporalité de la profondeur, de la saveur diffuse liée au moment[536] ». L'éphémère, dans les séances d'acupuncture, se manifeste donc par la saisie perceptive d'un instant pendant lequel *tout se lie*, et *tout se fait écho* par l'intermédiaire du sensible. François Jullien explique ce phénomène à travers le terme de « connivence », qu'il met en dualité avec celui de la connaissance. En effet, pour le sinologue :

> *Il y a « paysage » quand ma capacité connaissante bascule – s'inverse – en connivence ; que le rapport d'objectivation, et d'abord d'observation, que j'entretiens avec le monde se mue en entente et communication tacite : de connaissant que j'étais vis-à-vis du « pays » (le savoir de la géographie), je redeviens connivent dans un paysage.*[537]

Le paysage, dans la perspective de la connivence, n'est pas objectivé. Il dévoile une dynamique énergétique de création, la possibilité d'un partenariat sensible renouvelée par la porosité du vivant et marquée par le pôle schémique continu/discontinu. Toujours selon François Jullien, il est nécessaire de se référer à la « langue-pensée » chinoise, pour appréhender les jeux de corrélations qu'elle contient et qui permettent de découvrir « une accointance avec le monde » :

> *Il n'est pas besoin pour cela d'un « beau » paysage – le « point de vue » signalé par un panneau, le « panorama », la carte postale, se prêtent même le moins à la connivence. Mais en fonction de ce qui s'est sécrété, distillé, accumulé d'« entente » entre « nous », ce paysage et moi-même, par déroulement, là encore, dans le temps long, à force d'y revenir ou, absent, d'en rester habité et d'y songer (du paysage aussi on devient « vieil ami »), je me découvre plus ancré, enté, dans mon rapport au monde.*[538]

---

chemin, en général les espaces dans lesquels je développe les œuvres ont une caractéristique énergétique, aussi de lumière, de directions ou de recherches de nouvelles possibilités, l'art et la nature comme les autres arts créatifs, a des lignes de développement différentes ou des tendances différentes et comme nous ne sommes pas les mêmes tous les jours, je me laisse porter par mon état d'esprit, avec ce que la nature me dit ».

[536] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 109.

[537] François Jullien, *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*, *op. cit*., p. 111.

[538] *Ibid*., p. 112.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Une fois l'emplacement de la séance d'acupuncture choisi, deux étapes clefs marquent le déroulement de la performance. Tout d'abord, des bâtons de bois, trouvés sur place, sont plantés dans le sol, se substituant aux aiguilles. Comme pour le projet *Écouter la terre* de Karine Bonneval, *Acupuntura Tierra* joue avec l'insertion, à la verticale, de matériau dans la terre. Dans la pratique de l'acupuncture, ce que nous nommons des points ou zones d'appui cutané, en Occident, sont appelés « Tsing » en chinois, et dont l'idéogramme signifie « puits ». Ces derniers sont davantage considérés dans la médecine douce traditionnelle comme des *lieux* plutôt que des points au sens géométrique du terme. Ces points « sont répartis sur le corps humain en trajets linéaires […] sur le parcours desquels il est possible, à l'aide des aiguilles, d'obtenir une action sur l'énergie[539] ».

Figure 29. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta
© Kardo Kosta

[539] Pour les occidentaux, ces points sont des méridiens et pour les chinois, ils sont nommés *King* ou *Jing* selon l'idéogramme représentant littéralement « un fil de soie, avec ses cocons, comme les points chinois. Sur le méridien de plus la partie droite du symbole laisse supposer le travail d'un fluide souterrain ». Voir Madeleine J. Guillaume *et al*., *L'acupuncture*, *op. cit*., p. 6.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ensuite, une forme – ici un triangle (fig. 28) –, est dessinée directement au sol, reliant entre eux, les bâtons préalablement plantés. Les trajets linéaires habituellement tracés sur le corps humain se retrouvent, ainsi, frayés sur la terre, de chaque côté des angles du triangle. Ce dernier mêlé à l'énergie du lieu renvoie à la conception chinoise du *qi*, décrit par Augustin Berque comme « le "souffle vital" qui imprègne et l'environnement, et le corps humain lui-même[540] ». Selon le mésologue, le *qi* est fondateur de la médecine chinoise et notamment de l'acupuncture. Mais aussi, sa circulation « fonde la sitologie (*fengshui*), c'est-à-dire le choix d'une orientation et d'un emplacement auspicieux pour les constructions humaines de toute échelle[541] ». Les circuits énergétiques, mis en évidence dans la pensée chinoise, ne sont pas circonscrits dans une forme géométrique – soit une structure – vide, sans ancrage. Ils trouvent leur base, dans l'*oikos*, grâce au flux dynamique entre le haut et le bas, entre montagne et eaux[542].

Figure 30. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta
© Kardo Kosta

[540] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit*., p. 198.
[541] *Ibid.*
[542] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit.*, p. 184.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Si Kardo Kosta se présente comme un artiste de Land Art, sa pratique ne s'inscrit pas pour autant dans la lignée des artistes américains des années 1960, auxquels nous avons fait précédemment fait référence. Elle tend à s'y opposer de plusieurs façons. Pour l'artiste, « l'une des branches du Land Art consiste à ne rien faire à la nature, mais seulement à mettre en relation le corps, le temps et l'espace avec elle[543] ».

Les gestes artistiques de Kardo Kosta, à travers le plantage des bâtons et le tracé au sol, invitent le participant à se déplacer dans le paysage afin de l'éprouver, en quelque sorte, *in medias res*. L'accent est mis sur l'alternance des rythmes constitutifs de l'expérience artistique. Cela se remarque tout particulièrement dans les photographies des œuvres. En effet, à chaque projet mené par l'artiste, correspond tout une série photographique[544]. Mais contrairement aux images qui se veulent spectaculaires dans l'approche d'un Michael Heizer ou d'un Robert Smithson, pour l'artiste argentin, elles consistent en un compte-rendu visuel direct[545] du processus de création. Autrement dit, ce qui importe n'est pas tant le rendu final mais plutôt la mise en gestes qui vient, progressivement, pas à pas, façonner l'œuvre. Le point de vue en plongée, ou vertical, que nous reprochions aux photographies représentant certaines œuvres de Land Art s'inverse chez Kardo Kosta. La prise de vue s'« horizontalise », flirtant avec une naïveté que l'on pourrait presque qualifier d'amatrice.

Nous faisons l'hypothèse que ces dernières ne constituent *pas* l'œuvre d'art mais profitent à la *démarche essayiste* de l'artiste. L'on entend ici par « essayiste » la volonté de l'artiste de montrer l'élaboration de sa création à travers une transparence de gestes et des techniques employées. L'aspect « brut » des photographies de Kardo Kosta tend tout particulièrement à favoriser l'idée d'une

[543] Nous traduisons ici les propos de Kardo Kosta : « […] una de las ramas del Land Art, es no ir hacer nada a la naturaleza, solo relacionar, el cuerpo, el tiempo y el espacio con ella ».
[544] Comme le montrent les photos que nous avons utilisées pour illustrer la séance d'acupuncture organisée à Cordoue.
[545] François Soulages reprend l'opposition dressée par Jean-Claude Lemagny entre la photographie directe et la photographie mis en scène. Selon lui, la photographie mise en scène est « subjective, manipulée, autonome ». In *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

transgression qui ne cherche pas à embellir la réalité de l'œuvre d'art mais qui, *a contrario*, trouve tout son intérêt dans un décorticage des étapes d'élaboration. Renouant ainsi avec le noème barthésien du « ça a été[546] », les photos de l'artiste argentin vont participer à renverser la méfiance contemporaine qui s'est installée vis-à-vis de la photographie. Tandis que François Soulages écrit que « la photographie se voit désormais dénier toute possibilité d'être simplement un miroir transparent du monde, puisqu'elle ne peut plus, par essence, révéler la vérité empirique[547] » ; Kardo Kosta va, lui, tenter d'en faire un usage à dessein documentaire, pour témoigner de l'expérience vécue. Mais la documentation n'abstrait pas pour autant la sensibilité de l'acte créatif, comme nous l'entendons généralement dans la pensée occidentale, car

> *[…] touchant au paysage, l'émotionnel induit ne se laisse pas complètement individuer, il garde une part de vague et d'indéterminé ; il s'agit d'un état de sensibilité (de vibration, dit-on de façon plus élémentaire) qui se trouve éveillé sans qu'on puisse en pointer plus précisément la cause, sans qu'on l'assigne en propre ni qu'on le spécifie.*[548]

Pour étayer la dimension affective qui le lie à ses œuvres, Kardo Kosta s'exprime régulièrement sur différentes plateformes numériques, afin de partager avec les lecteurs ses points de vue, ses réflexions, son approche artistique pour telle ou telle création...

[546] Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.
[547] Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, n°34, 2016, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593
[548] François Jullien, *Vivre de paysage. Entre les montagnes et les eaux*, Paris, Gallimard, 2014, p. 95.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

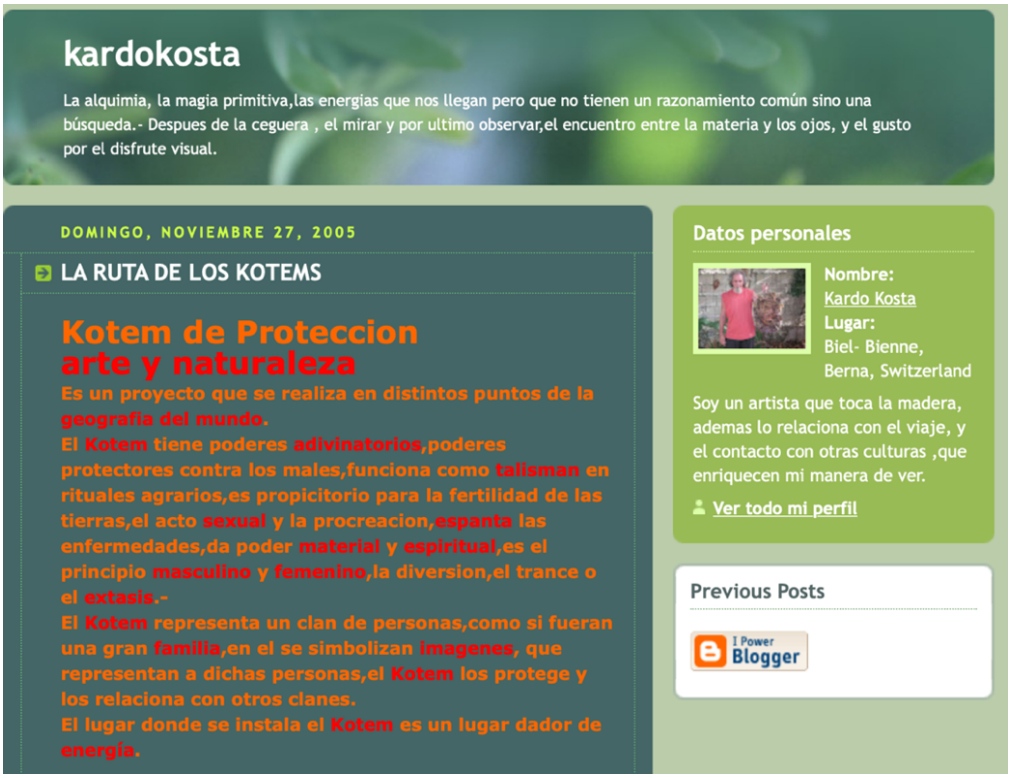


Figure 31. Capture d'écran du blog de Kardo Kosta
source : www.kardokosta.blogspot.com

Loin de faire appel à la raison d'un moi-sujet, les récits de Kardo Kosta sont teintés d'une tonalité affective provoquant une « compénétration du paysage et de l'émotion, ou du perceptif et de l'affectif[549] ». Il s'agit de raconter ce qui a été *fait*, autrement dit dans un processus de croissance[550], et non pas ce qui a été joué[551] – au sens de quelque chose qui aurait été *feint, trompé*. Les plateformes sur lesquelles écrit Kardo Kosta prennent par conséquent l'allure de journaux de bord, voire de journaux intimes datés et situés et, accompagnés la plupart du temps d'une archive photographique. Comme l'écrit Véronique Montemont au sujet des photographies

[549] *Ibid*., p. 108.
[550] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 60.
[551] Pour François Soulages, le « ça a été » barthésien se confronte désormais à un nouveau noème, celui du « ça a été joué ». Le théoricien écrit ainsi que « Tout le monde se trompe ou peut être trompé en photographie – le photographié, le photographe et celui qui regarde la photographie. Ce dernier peut croire que la photographie est la preuve du réel, alors qu'elle n'est que l'indice d'un jeu ». In *Esthétique de la photographie*, *op. cit*., p. 64.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qui accompagnent les œuvres autobiographiques, « Ce qui semble compter davantage est le processus de mémoire qu'elle met en marche chez l'auteur, lui permettant de reconstituer un segment de temps, de rechercher un climat, une atmosphère, une expérience[552] ». Par exemple, pour illustrer son projet *Ruta de los Kotems*, qui se déploie dans plusieurs régions du monde, Kardo Kosta a publié, sur l'un de ses blogs, des sortes de « fiches mémo » qui reprennent en images les temps forts de chaque atelier de xylographie (fig. 32). L'artiste le souligne, à chaque lieu appartient son *kotem*[553], ce dernier crée un lien avec les habitants – comme s'il s'agissait d'une « grande famille » (fig. 31).

Figure 32. *Kotem Yvira Pyta* (Paraguay) et *Kotem Pedvale* (Lettonie) de Kardo Kosta
© Kardo Kosta

[552] Véronique Montemont, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui,* vol. 2, n° 161, 2008, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm

[553] Il s'agit d'un totem, travaillé, gravé et mis en couleur, collectivement, par l'artiste et les habitants du lieu de création.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le paysage, à travers l'approche de Kardo Kosta, gagne de la profondeur tant en sensorialité qu'en symbolisation. En effet, il voit dans les lieux qu'il investit artistiquement, l'occasion de traiter de questions et problématiques actuelles. Il nous a notamment confié que :

> *En Argentina, trabaje en diversos lugares y diversos paisajes, en algunos casos relacionado con instituciones (museos. Fundaciones, Parques Naturales, Centros de Exposición, etc.) y también en lugares de la naturaleza que me interesaban por su entorno visual y energético. Tuve gran colaboración de la gente que comprendía que eran instalaciones para contar una problemática actual, y sobre todo en estas regiones de Latinoamérica donde la destrucción y la sobreexplotación de la naturaleza es muy actual, hay grandes manifestaciones sociales, para la protección del agua, de los bosques, los ríos, los cultivos tradicionales, etc.*[554]

Ainsi, si nous reprenons la carte géographique de la « Route des *Kotems*[555] » publiée en ligne par Kardo Kosta, nous nous apercevons que ses créations s'étalent à l'échelle internationale. Pour réaliser chacune d'entre elles, l'artiste s'installe dans le lieu de création pendant plusieurs semaines, afin de s'en imprégner. Les pôles schémiques masculin/féminin s'expriment ici par l'imprégnation qui s'interrelie à l'agir, reliant ainsi l'artiste au lieu dans « une régulation interne, son énergie vitale consistant en une "pulsation énergique" qui circule également "sans discontinuer à travers les lignes de force du paysage"[556] ». De ce fait, en travaillant de façon intimiste avec les habitants, pour créer un *Kotem* qui soit l'expression esthésique à la fois individuelle (*esthèsis*) et collective (esthésies) d'une relation de proximité

[554] Nous traduisons : « En Argentine, j'ai travaillé dans différents lieux et différents paysages, dans certains cas liés à des institutions (musées, fondations, parcs naturels, centres d'exposition, *etc*.) et aussi dans des lieux dans la nature qui m'intéressaient en raison de leur environnement visuel et énergétique. J'ai eu une grande collaboration de la part de personnes qui ont compris qu'il s'agissait d'installations pour raconter un problème actuel, et surtout dans ces régions d'Amérique latine où la destruction et la surexploitation de la nature sont très actuelles, il y a de grandes manifestations sociales, pour la protection de l'eau, des forêts, des rivières, des cultures traditionnelles, *etc*. ».

[555] Voir la « Mapas de ubicación » sur le site de l'artiste :
https://landartkosta.blogspot.com/p/kotems.html

[556] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.* Les deux citations internes sont issues de François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet de la peinture*, *op. cit*., p. 202.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« avec la nature », Kardo Kosta interroge la « tension contradictoire et solidaire[557] » dans laquelle « nous percevons les choses, que nous énonçons nos relations aux choses et ce faisant que nous travaillons, façonnons nos lieux de vie et y existons[558] ». Cette tension se manifeste par le schème local/global, couplé aux pôles haut et bas, qui convoque la « relation/perception de tel lieu, de tel matériau – pierre, bois, … comme quelque chose qui porte plus loin dans les âges, le temps et le symbolisme[559] ». Lorsque Kardo Kosta *grave* à la base de l'un de ses *Kotems* « Tierra » et « Cielo » sur sa partie haute ; ne nous invite-il pas, de cette façon, à prendre conscience et co-naissance de « notre ancrage local [qui] nous ouvre vers un global, mais aussi vers un dehors la Terre procédant d'une altérité de laquelle nous émanons mais qui nous dépasse[560] » ?

[557] Nicole Pignier, *Ibid.*
[558] *Ibid.*
[559] *Ibid.*
[560] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 2. Renouer avec le sensible : quelle(s) matérialité(s) ?

Si l'énonciation du vivant se déploie grâce à des appréciations qui rendent tangible le lien à l'*oikos*, la création artistique contemporaine se trouve face à une multitude de matérialités et de médiums qui pose de nouvelles problématiques. Comment transcender la dimension conceptuelle accordée à l'art contemporain afin de se laisser habiter, traverser, par les modalités symboliques, renouant ainsi avec le *sumbolon* grec[561] ?

A. Retour au corps pour s'abstraire du hors-sol

Nous l'avons dit, pour qu'il y ait coénonciation avec le vivant au sein de pratiques artistiques, il est nécessaire de se détacher de la quête d'une rationalisation absolue afin de saisir ce qui peut se rendre intelligible *autrement*. Plus précisément, cela semble passer, dans un premier temps, par la *poly-sensorialité* éprouvée par le corps.

[561] Nicole Pignier le rappelle : « Le "*sumbolon*" grec n'était-il pas cet objet coupé en deux à dessein et dont les hôtes conservaient une partie qu'ils transmettaient à leurs enfants ? On rapprochait les deux moitiés le temps venu pour faire la preuve que les relations d'hospitalité avaient été contractées. Mais en attendant ce moment de réunification, chaque partie, en creux, par son incomplétude, donnait une forme de présence à l'absent comme un signe peut donner une forme de présence à une chose du monde, renvoyant d'une certaine façon à un référent », in « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La proprioception : le recours au corps pour être *autre*

Pour Maurice Merleau-Ponty,

> *Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision ou un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel. Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un « je pense » : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre.*[562]

C'est dans cette perspective d'un enrichissement et d'une réorganisation du schéma corporel que l'artiste-chercheur Boris Nordmann a créé des fictions corporelles autour des araignées, des cachalots, des chauves-souris... Tout comme les titres des ouvrages de la collection « Mondes Sauvages » des Éditions Actes Sud qui invitent, tout à tour, à *Habiter en oiseau* (2019), à *Penser comme un iceberg* (2020) ou encore à *Être un chêne* (2021)[563] ; Nordmann propose des « méthodes pour se sentir autre » à travers une tentative de dialogue inter-espèces. Pour notre recherche, nous nous sommes particulièrement intéressés à la mise en place d'un dispositif de négociation avec les loups. Intitulée *Lou Pastoral*, la fiction corporelle a été pensée en 2017 par l'association creusoise *Quartier Rouge*[564] suite au retour des loups dans la montagne limousine. En amont de la création, l'artiste a enquêté[565] pendant deux ans en Limousin, dans les Alpes et le Jura. Il écrit que :

> *[…] par les montagnes, vallées, par les bois et les villes, par les transports, de laboratoires en bureaux, j'ai rencontré des chasseurs, des éleveurs, des*

[562] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 190.

[563] La collection « Mondes Sauvages », dirigée par Stéphane Durand, se consacre à la question de nos rapports contemporains au vivant. Les ouvrages alternent entre des approches philosophiques, biologiques et éthologiques. Les livres cités appartiennent, dans l'ordre, à Vinciane Despret, Olivier Remaud et Laurent Tillon.

[564] Lors d'une présentation de la collaboration de l'association avec Boris Nordmann, la médiatrice et chargée de production, Julie Olivier, a témoigné de la volonté de *Quartier Rouge* d'accompagner des groupes citoyens à travers des commandes artistiques. L'association, en travaillant sur des questions à valeur environnementale initiées par les habitants, se pose la problématique suivante : comment l'art agit-il sur la société ? Pour plus d'informations, voir le site de l'association : http://www.quartierrouge.org/?cat=4

[565] Nous parlons davantage de l'« art de l'enquête » dans la Partie III, Chapitre 2, B. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

chercheurs, des vétérinaires, des associations, des anthropologues, des médiateurs territoriaux, des aristocrates de la nature, des philosophes, des militants, des enfants, des équipes de tournage animaliers, des thérapeutes, une médecin urgentiste, un designer de données, un ecclésiaste, des élus, quelques loups, mais surtout leurs effets, des traces, des poils, des images, des rêves, des valeurs, des cultures, des handicaps et beaucoup d'émotions, j'ai rencontré moi-même comme un processus.[566]

Les rencontres avec différents « partenaires » ont ainsi aidé Boris Nordmann à faire mûrir son projet. Il s'agissait avant tout d'imprégner la pratique artistique au vécu territorial *sensible*. Nous le remarquons dans les propos de l'artiste ci-dessus : ce sont tous les éléments *a priori* secondaires, les empreintes laissées qui ont animé, façonné son projet.

Lou Pastoral intervient donc, dans un premier temps, comme un processus de médiation entre les loups, les habitants et paysans du territoire de la montagne limousine. Dans sa considération du vivant et du devenir, Chris Younès s'interroge : « Quelles sont nos nouvelles sensibilités à toutes les formes de fragilité, à toutes les formes de vulnérabilités ?[567] ». Boris Nordmann le souligne pour son projet, il s'agit de déconstruire l'image du loup traditionnellement associé à un dangereux prédateur dans les imaginaires communs[568] afin de l'appréhender dans toute son altérité et de dépasser le rapport de force généralement établi. L'artiste explique en quoi consiste l'aspect principal de sa pratique :

Le premier niveau c'est de constituer des outils diplomatiques pour permettre aux éleveurs, aux bergers qui sont en prise avec les loups qui mangent les troupeaux de négocier non pas avec le loup en général qui pourrait être le grand méchant loup ou le gentil petit loup ; mais ces

[566] Voir le site internet de l'artiste : http://www.borisnordmann.com

[567] Propos de Chris Younès lors de la table ronde « Métabolisme de la ville du *care* », *op. cit.*

[568] Dans sa *Psychanalyse des contes de fée*, Bruno Bettelheim, par exemple, explique que dans le contre des *Trois petits cochons*, « Le loup sauvage et destructeurs représente toutes les puissances asociales, inconscientes et dévorantes, contre lesquelles ont doit apprendre à se protéger et que l'on peut détruire par la force du moi » (p. 68).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

individus loups avec leurs personnalités, leurs caractères, leurs stratégies de chasse.[569]

L'approche de Boris Nordmann vis-à-vis du loup et de l'expérience de terrain fait fortement écho au concept de « diplomatie » de Baptiste Morizot. En effet, selon ce dernier,

La qualification du loup introduite par un modèle diplomatique est alors formulable : le loup n'est plus bête sauvage, « organisme nuisible » ou animal sacré, il devient partenaire écologique et éthologique. Il constitue un partenaire de négociation dans le cadre d'une diplomatie pensée comme art de composition des rapports, composition des systèmes éthologiques en présence.[570]

Pour étayer sa pensée, Baptiste Morizot a donc développé une pratique de terrain afin de se rendre au plus près des conditions de vie, d'habitat, de chasse, *etc*., des loups. Cette approche se reflète dans celle de l'artiste. Selon Boris Nordmann, par exemple, la négociation va s'appliquer pour l'éleveur sur trois niveaux : avec les loups, avec les autres humains et avec lui-même. Plus précisément :

Cet éleveur qui veut négocier avec les loups, il va aussi avoir à négocier avec lui-même parce que ça va lui demander beaucoup de temps de se lancer dans la protection de son troupeau, d'acquérir de nouvelles connaissances, de choisir les techniques qu'il va utiliser et, ne serait-ce que ça, le temps que ça va lui demander, d'accueillir les tensions avec ses voisins, avec les autres humains, ça va lui demander de négocier avec lui-même. Ça va le confronter à ses propres peurs, d'être dévoré, de ne pas arriver à honorer le contrat avec ses bêtes ou comme éleveur le contrat que l'éleveur conçoit de ses bêtes.

[569] Nous renvoyons à l'interview de Boris Nordmann pour *Reporterre*, mise en ligne le 7 septembre 2019, URL : https://www.youtube.com/watch?v=L9Ye-4W1-8g

[570] Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016. Nous en parlons davantage dans la Partie III, Chapitre 2, A. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Puisqu'il est question de sortir des sentiers battus[571] lors de ses ateliers, Boris Nordmann propose aux participants une introduction sur le loup indiquant différentes caractéristiques essentielles à la compréhension de son comportement. Suite au préambule, le public est invité à ce que l'artiste nomme une « mise en corps » ; c'est-à-dire que Boris Nordmann donne quelques précisions sur l'anatomie du corps humain. Les pôles de l'*animus* et de l'*anima* sont ainsi travaillés car pour coénoncer avec le loup, il faut avant tout se connaître, comprendre, mais aussi se co-naître dans le ressenti de son corps. Mis en valeur par Carl Gustav Jung et redéfinis par Gaston Bachelard, l'*animus* et l'*anima* renvoient respectivement aux pôles schémiques masculin/féminin et travaillent de façon tensive l'agir et le non-agir. Pour Nicole Pignier,

> *[Les] gestes perceptifs nous rappellent que les forces féminines de la Terre invitent à s'imprégner des ambiances des lieux et des choses, à rêver, à devenir. Cela en tension avec les forces masculines du Soleil, la puissance, la prouesse de l'agir.* Anima *et* animus *habitent notre corps, quel que soit son être sexué.*[572]

La dynamique énergétique duale, contradictoire et solidaire[573] des pôles schémiques accompagne la pratique écosomatique[574] : tandis que les participants sont allongés sur le sol, l'artiste leur « donne des consignes et [il] guide la déformation de leur Schéma corporel jusqu'à leur donner une nouvelle forme[575] ». *Lou Pastoral* consiste ainsi à se réapproprier ses propres perceptions corporelles afin de les déplacer dans ce qui pourrait être celles du loup. Thomas Hanna, le

[571] Nous entendons ici les sentiers en tant que tracés préformés, prédéterminés par la doxa occidentale issue de la modernité.
[572] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 47.
[573] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[574] Terme proposé par Joanne Clavel et Isabelle Ginot pour désigner les pratiques somatiques qui prennent en compte la réciprocité de l'interaction perceptive avec l'environnement ; in « Pour une Écologie des Somatiques ? », in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, n°1, 2015, p. 88, URL : https://www.scielo.br/j/rbep/a/G4cgKWGL9WSqBrhnDhWVPhj/?lang=fr#
[575] Entretien de Boris Nordmann avec Joanne Clavel, in « Fiction corporelle : Devenir animal, Entretien de Boris Nordmann », in Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot, *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 80.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

philosophe à l'initiative du terme « somatique » dans les années 1970, explique le lien entre le soma et l'intériorité perceptive :

> *Le soma, perçu de l'intérieur, est catégoriquement distinct d'un corps, non pas parce que le sujet est différent mais parce que le point de vue est différent : c'est une proprioception immédiate, un mode sensoriel qui fournit des données uniques.*[576]

Dans toute la complexité de la situation et des enjeux (politiques, économiques, sociaux) qui en découlaient au moment de sa création, la pratique de Boris Nordmann a fait débat chez certains éleveurs : scepticisme, étonnement, refus de coopérer, colère… Mais il y a aussi eu de la reconnaissance pour la mise en mouvement, l'invitation à coénoncer offerte par cette expérience. En effet, des éleveurs ont témoigné que *Lou Pastoral* avait changé leur « regard » sur leurs relations avec leurs bêtes.

Aussi ambivalente qu'ait été la réception de la fiction corporelle, force est de constater que le recours à la proprioception a refondé également le travail des pôles schémiques dedans et dehors au sein la pratique artistique de Boris Nordmann. Rappelons-le, Pignier écrit que « Notre corps évolue entre un dedans délimité par la peau et un dehors que constitue notre milieu local mais aussi global, celui de la Terre et de l'univers[577] ». En outre, continue l'écosémioticienne, « Ce dedans ne va pas sans dehors et réciproquement. La peau, les sens assurent cet échange en filtrant, c'est-à-dire en retenant et laissant passer[578] ». Une telle pratique n'envisage pas seulement le corps comme médium artistique mais elle le reconcrétise, elle l'assigne de la qualité de *matière vivante*. Cette dernière est apte à se transformer selon le processus significatif des expériences perçues et vécues. La perception du corps n'est pas utilitariste ni exclusivement fonctionnelle[579] ; elle

---

[576] Thomas Hanna, « Qu'est-ce que la somatique ? », in *Recherches en danse*, 2017, URL : http://journals.openedition.org/danse/1232

[577] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

[578] *Ibid.*

[579] Par « utilitariste » et « fonctionnelle », nous faisons référence aux critiques de la perception, et notamment de l'affordance de James J. Gibson, émises respectivement par Nicole Pignier (« Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent

Licence CC BY-NC-ND 3.0

relève d'une fluidité, d'une souplesse qui s'ajuste au milieu dans lequel le corps habite. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty :

> *Parfois se forme un nouveau nœud de significations : nos mouvements anciens s'intègrent à une nouvelle entité motrice, les premières données de la vue à une nouvelle entité sensorielle, nos pouvoirs naturels rejoignent soudain une signification plus riche qui n'était jusque-là qu'indiquée dans notre champ perceptif ou pratique, ne s'annonçait dans notre expérience que par un certain manque, et dont l'avènement réorganise soudain notre équilibre et comble notre attente aveugle.*[580]

Si les corps dans toute leur multitéité[581] peuvent s'interrelier sensoriellement, il est intéressant de chercher à saisir le point tensif rendu commun au vivant. Plus précisément, comme l'écrivent les chercheuses Joanne Clavel et Isabelle Ginot, bien que les travaux de James J. Gibson en écologie perceptive aient introduit la notion d'*affordance*[582], ils ont néanmoins écarté les êtres vivants autres qu'humains et animaux de toute expérience perceptive[583]. Par exemple, pour James Gibson, la plante est inerte, dénuée de perception :

> *Plants in general are not animate; they do not move about, they do not behave, they lack nervous system, and they do not have sensations. In these respects they are like the objects of physics, chemistry, and geology.*[584]

Dans la même mesure, Stefano Mancuso et Alessandra Viola soulignent la connotation négative attribuée à l'adjectif « végétal ». Par exemple, l'expression « être réduit à un état végétatif » renvoie à la perte des facultés sensorielles et

---

à la terre/Terre », *op. cit*., p. 6) et Joanne Clavel et Isabelle Ginot (« Pour une Écologie des Somatiques ? », *op. cit*. p. 89).

[580] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 190.

[581] Albert Piette définit la multitéité comme un renvoi « aux "feuilles" du volume, pouvant concerner des sentiments, des pensées, des émotions, des dispositions sociales mais aussi des modes pluriels d'être présent », in « L'anthropologie existantiale », *Parcours anthropologiques*, n°12, 2017, URL : http://journals.openedition.org/pa/588

[582] L'affordance, selon James J. Gibson, est la potentialité d'action offerte par l'environnement à l'homme ou à l'animal.

[583] Joanne Clavel et Isabelle Ginot, « Pour une Écologie des Somatiques ? », *op. cit*., p. 88.

[584] James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Psychological Press, 1986, p. 7.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

motrices, réduisant l'être à une forme de vie extrêmement limitée[585]. Les biologistes le rappellent, de la Grèce antique, en passant par la Renaissance avec l'élaboration de la « pyramide des vivants » de Charles de Bovelles jusqu'aux Lumières et la révolution scientifique, les plantes ont toujours été considérées en Occident comme des êtres passifs ; ce qui a fortement déteint sur notre conception actuelle du « monde naturel ». Or, les études d'éthologie et de botanique aujourd'hui ont démontré que les végétaux avaient leur propre vie perceptive. Cette dernière diffère certes de la nôtre en de nombreux points, mais il est justement intéressant de dépasser cette altérité pour renouer avec ce que nous nommions un peu plus haut « le point tensif rendu commun au vivant ». Stefano Mancuso et Alessandra Viola posent la problématique ainsi :

> *Maintenant, essayez d'imaginer que vous être « réduit » à l'immobilité, ou plutôt que vous en avez fait la stratégie la mieux adaptée aux lois de l'évolution, puis que nous savons désormais que c'est bien le cas des plantes. Ne croyez-vous pas que, dans une telle situation, il deviendrait encore plus important pour vous de voir, de renifler, d'écouter et, de manière plus générale, de vous livrer à une exploration sensorielle de votre environnement que vous ne pouvez pas effectuer en vous déplaçant ? Les sens sont indispensables à la vie, à la reproduction, à la croissance, à la défense contre les prédateurs, et voilà pourquoi le monde végétal n'a jamais envisagé une seule seconde de s'en passer.*[586]

L'artiste Karine Bonneval, dont nous avons précédemment parlé, propose plusieurs œuvres qui jouent avec les schèmes altérité/intimité et dedans/dehors en lien avec les phénomènes de mouvement morphique[587] et de gravitropisme[588] qui animent les plantes. En vue d'une exposition dans l'une des serres de l'Agrocampus

---

[585] Stefano Mancuso et Alessandra Viola, *L'intelligence des plantes*, Albin Michel, 2018, p. 67.
[586] *Ibid*., p. 68.
[587] Selon Sylvie Pouteau, « le mouvement morphique est radicalement différent du mouvement animal. Il n'est jamais matérialisé, mais nous pouvons reconnaître qu'à l'instar d'une animation cinématique chaque image est la suite de la précédente et s'insère dans une forme processuelle qui constitue un tout cohérent, organisé selon l'unité ». In « Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique », in *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4149
[588] Les plantes perçoivent la gravité. La croissance des racines s'ajuste au vecteur de gravitation tandis que le tronc et les branchent poussent dans le sens opposé.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Tours Fondettes, l'artiste a organisé un atelier, *Phytomorphisme*, avec les élèves de terminale de la filière horticulture. Comme un renversement de l'anthropomorphisme[589], les élèves ont réalisé avec leur corps les postures des plantes de leur choix. Ils devaient ensuite créer une sculpture en papier mâché, terre et métal représentant la combinaison posturale des deux manières d'êtres (humaine et végétale).

[589] Karine Bonneval présente son œuvre comme une démarche pour contrer les thèses anthropomorphiques qui tendent à se répandre dans les discours tenus sur la vie des plantes. En effet, adopter une pensée anthropomorphique est loin de révéler les spécificités du vivant : cela participe à nier toute son altérité.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 33. *Photomorphysme* de Karine Bonneval
Workshop agrocampus Tours-Fondettes, Aux Arts Lycéens, 2021
© Karine Bonneval, Courtesy de l'artiste

Selon Nicole Pignier, « L'*oikos* habite Homo dans une intimité/altérité qui motivent des prolongements techno-symboliques, culturels[590] ». Dans le processus créatif de *Phytomorphisme*, la considération en deux temps[591] de l'altérité des plantes par les élèves permet de reprendre intimement contact non seulement avec le corps mais aussi avec le monde[592]. Nous marquons donc ici notre désaccord avec Jean-Pierre Mourey lorsqu'il écrit que « L'œuvre est un corps à corps entre

[590] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.
[591] Le premier temps est visuel (regarder la morphologie de la plante), le second est proprioceptif (être conscient de son corps pour l'ajuster à la morphologie de ladite plante).
[592] Nous faisons ici référence à *La phénoménologie de la perception*, dans laquelle Merleau-Ponty écrit qu'« Il va falloir […] réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps », *op. cit*., p. 249.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'homme qui agit et le milieu biophysique[593] ». Nous postulons que l'œuvre (ou la pratique) artistique coénonciative intervient *in terra* pour créer et révéler des liens avec le vivant. Mais il ne s'agit pas, contrairement à la thèse de Jean-Pierre Mourey, d'un rapport de force : le corps s'ajuste, vibre. L'expérience est alors charnelle, voire sensuelle.

Ainsi, l'art tel qu'il est pratiqué dans les œuvres que nous venons de citer permet à l'artiste et au participant de prendre du recul sur son propre corps afin de sinon devenir autre, du moins saisir charnellement l'altérité rencontrée. La prise de recul s'envisage ici au sens de réinvestir concrètement le corps en tant que dynamique perceptible et sensible (soit *vivante*) dans son lien intime à l'altérité du vivant. Pour autant, cela soulève dans une autre mesure la question des conséquences d'une mise à distance du corps également possible via des machines. Car, comme le met en garde Jean-Michel Besnier :

> *Reste que cette dynamique propre au vivant, qui le voue à une salutaire indétermination, constitue un argument en faveur de ceux qui s'essaient à la stimuler, sans projet arrêté mais au risque de faire émerger le pire.*[594]

Le corps : point d'ancrage nourricier

Que pourrait-être un art « nourricier » ? Nous partons de l'hypothèse qu'une création artistique en lien avec le vivant peut tendre à réancrer nos aptitudes perceptives dans l'*oikos* de façon à laisser croître, s'interrelier, nos énonciations avec le cours des choses. Selon Nicole Pignier,

[593] Jean-Pierre Mourey, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, *op. cit*., p. 55.
[594] Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Paris, Fayard, 2012, p. 170. Nous développerons la question « "Culture numérique" : des médiums sensibles ? » dans la Partie II de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Les éleveur.se.s de paysages nourriciers nous rappellent que c'est dans le prolongement de leurs expériences émotionnelles au plus près de la « nature », quelque part sur terre, pour se nourrir en chassant, pêchant, cueillant et/ou cultivant, que les communautés humaines ont laissé advenir des langues, des techniques, des chants, des danses, des musiques et autres modes énonciatifs artistiques.*[595]

Par conséquent, si les « modes énonciatifs artistiques » trouvent leur source au contact de la « nature », la pratique de la proprioception tourne le corps vers l'intérieur, rendant d'autant plus tensive la rencontre avec l'extérieur – soit l'altérité. Nous proposons de resserrer davantage les liens entre *corps* et *vivant* en étudiant les conditions de mise en place d'une atmosphère synesthésique au sein d'une pratique artistique éphémère et participative. Rappelons-le, la synesthésie est le « processus perceptif qui met en correspondance les sens – le rythme et le mouvement, le rythme et la vue, l'ouïe et la sensori-motricité, *etc*. […][596] ». En ce sens, la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras se prête au jeu de la convocation de diverses figures sensorielles. Entièrement compostable et recyclable, la robe est faite de végétaux et de fibres préalablement étudiés, observés par l'artiste. Le bustier de la robe est fait de piments séchés, de piments rouges, de feuilles de maïs, de brins de thym et de persil frais. Le jupon, quant à lui, est en toile de lin brut et il est solidifié grâce à des branches de saule, de la corde de jute, ainsi que du roseau de vannerie et du bois. Les pots des plantes sont en coque de noix de coco. Enfin, les roues qui rendent la robe mobile seront, elles, réutilisées à la suite de l'œuvre. L'artiste le dit elle-même, elle souhaite apprendre les différentes essences avec lesquelles elle travaille pour relier la nature à nos corps et notre langage[597].

[595] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 48.
[596] Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *op. cit*.
[597] Nous traduisons les propos de Nicole Dextras issus de son article publié dans *Soiled and Seeded* : http://www.soiledandseeded.com/magazine/issue04/weedrobes_the_mobile_garden_dress.php

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 34. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras
© Nicole Dextras, Courtesy de l'artiste

Silvia Bordini souligne que « le caractère toujours *in fieri* du matériel végétal utilisé implique souvent une dimension performative et une réflexion sur le temps[598] ». Le rapport des corps – humain et végétal – au temps, dans l'œuvre de Nicole Dextras, se fait par la mise en place d'une dérive urbaine. Cette dernière tend à retrouver du sensible au sein d'une dynamique

> *[d']accélération des changements sociaux, particulièrement dans les sphères professionnelles (flexibilité), familiales (recompositions) et résidentielles (déménagements), qui accroît en retour l'accélération des rythmes de vie.*[599]

[598] Siliva Bordini, « Naturel/artificiel : Interprétations du « vivant » dans l'art contemporain », in Robert Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 130.
[599] Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, *op. cit*., p. 54.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En effet, « Madame Jardin », incarnée par l'actrice et mannequin Nita Bowerman, se déplace dans la ville pour aller à la rencontre des citoyens et des habitants. Pour les membres de l'*Internationale Situationniste* dont Guy Debord faisait partie, la dérive urbaine est définie comme un « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine[600] ». Or, si l'expérience de la dérive se partage collectivement et politiquement :

> *Dans le déplacement urbain, le coénonciateur va pouvoir transgresser la sédentarité qui a pour effet de figer son identité. Le corps doit ainsi pouvoir s'ouvrir aux multiples perceptions et se mouvoir en lien avec les altérités rencontrées.*[601]

La dérive telle qu'elle est appréhendée par l'œuvre de Nicole Dextras, renoue avec la question du corps comme prolongement du rythme créatif alternant entre continu et discontinu. Nous pouvons ici faire une nouvelle fois référence aux travaux de rythmanalytique de Henri Lefebvre et Catherine Régulier, lorsqu'ils proposent d'entreprendre une compréhension sensible du rythme en donnant, pour exemple, celui de la mer et des vagues :

> *Pour saisir de façon sensible, préconceptuelle mais vive, le rythme et les polyrythmies, il suffit de regarder attentivement la surface de la mer. Les vagues se succèdent ; elles prennent forme au voisinage de la plage, de la falaise, des berges. Ces vagues ont un rythme, qui dépend de la saison, de l'eau et des vents, mais aussi de la mer qui les porte, qui les apporte. Chaque mer a son rythme, celui de la Méditerranée n'est pas celui des océans. Mais regardez bien chaque vague. Sans cesse elle change. En approchant de la rive, elle reçoit le choc du ressac ; elle porte de nombreuses vaguelettes et jusqu'à d'infimes frissons qu'elle oriente mais qui ne vont pas toujours dans sa direction.*[602]

---

[600] Guy Debord (dir.), *Internationale Situationniste*, n°1, 1958, p. 12.

[601] Fiona Delahaie, « Créations participatives en espaces urbains : entre dérive et ancrage aux vibrations esthésiques du vivant », in *Flamme*, à paraître.

[602] Henri Lefebvre et Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique », *Communications*, n°41, 1985, pp. 191-199, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1985_num_41_1_1616.pdf

Licence CC BY-NC-ND 3.0

S'inscrivant également dans un jeu tensif entre les pôles schémiques dedans et dehors, le corps est à la fois le support de l'œuvre puisqu'il porte la robe végétale ; mais il peut aussi s'abriter au sein-même de l'œuvre, laquelle devient alors *refuge*. Plus précisément, Nicole Dextras a pensé sa *Mobile Garden Dress* selon deux fonctions : la première est de concevoir l'œuvre comme un jardin auto-suffisant et, la deuxième, comme un abri pour le « nouveau nomade urbain ». En effet, la partie basse de la robe – un jupon en coton biologique soutenu par une structure en arceaux – peut se « désolidariser » du reste du vêtement. Une fois ôté, celui-ci peut servir de tente à celle qui la portait jusqu'alors (fig. 35). L'œuvre végétale en tant qu'abri du corps humain soulève ici une nouvelle problématique : celle de l'*habitat sensible*. À ce sujet, François Laplantine explique qu'un architecte doit tenir compte de l'ensemble des modalités du sensible : « […] il n'existe pas de sensibilité mineure tandis que la distance doit être autant que possible abolie entre les concepteurs et les habitants[603] ». Nous retrouvons ici ce que nous disions précédemment concernant le *design* avec, ou, à rebours du vivant : s'il doit y avoir une éthique de création, celle-ci doit se penser en termes d'ajustement aux différentes réalités du milieu. Ainsi, l'art contemporain qui coénonce avec le vivant doit transcender la représentation[604] pour s'inscrire dans la présentation d'un questionnement sur nos manières de vivre, de nous déplacer, d'habiter, mais aussi de nous *nourrir*.

[603] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 58.

[604] Paul Ardenne établit une distinction entre la représentation et la présentation. Cette dernière envisage une réalité immédiate, une participation directe. In André-Louis Paré, « L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 35. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras

© Nicole Dextras, Courtesy de l'artiste

Les végétaux portés (légumes, herbes, plantes) par Madame Jardin ramènent la question de la nourriture, de l'alimentation au domaine du sensible et plus particulièrement à celui du synesthésique. Effectivement, comme il s'agit d'un jardin auto-suffisant, les végétaux peuvent tout aussi bien être vus, sentis, touchés ; mais aussi *mangés*. Ce ne sont pas les mêmes selon la saison et le lieu d'énonciation[605] puisque Nicole Dextras tient à valoriser l'impermanence de la « nature » à travers ses œuvres. Pour l'artiste,

> *Elle [la nature] a la capacité de se re-balancer et de trouver son équilibre. Mais nous sommes aujourd'hui en conflit avec elle car nous croyons qu'elle doit nous servir et, maintenant que notre air, notre eau, notre sol sont pollués, nous en faisons un problème. Il est trop tard pour ne pas intervenir, le dommage est fait. Et pour redresser ce déséquilibre nous devons reconnaître la puissance totale de la nature car sans elle nous n'avons rien.*

[605] Par exemple, parmi les plus de quarante pots portés, il est possible de trouver de la salade, des haricots, de la lavande, du basilic, de la sauge…

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Cela va prendre une certaine humilité pour l'accepter. C'est sur ce point que je crée des robes en fleurs, des vêtements éphémères.

C'est ici que l'approche de Nicole Dextras se différencie d'une dérive urbaine telle que l'entendent les situationnistes. Les figures sensorielles ne sont pas imposées, elles s'ajustent selon le milieu de création et ceux qui y coénoncent. Ainsi que l'écrit Chris Younès, « Singuliers et pluriels, les trajets et arpentages mettent à l'épreuve la mobilité, à savoir ce qui va pousser à s'altérer et à devenir autre, vivant au plus près de ce qui meut et émeut[606] ». En outre, le déplacement du jardin au sein d'une ville met en perspective l'interrelation nécessaire au renversement paradigmatique proposé par Guillaume Faburel, qui est de « démondialiser la ville, désurbaniser la terre[607] ». Peu importe le milieu de création (ou d'installation), l'œuvre, étape par étape, fait émerger un croisement de sens (sémantiques et sensoriels) qui s'interpénètrent grâce à la dynamique nourricière. Selon Pignier :

Des paysages nourriciers, fondés sur des gestes éco-bio-psychiques, s'expriment en des formes symboliques diverses selon les liens créatifs, imprévisibles et non déterministes aux lieux de vie.[608]

Les dérives urbaines proposées par Nicole Dextras sont des occasions de rencontrer les habitants et d'échanger avec eux des connaissances sur les plantes, sur les pratiques culturales telles que le jardinage… En effet, lors de sa déambulation en ville, Madame Jardin alterne entre rythme continu et discontinu puisque le projet implique des moments de pause pour préparer et partager des repas avec les habitants (fig. 36). Cette alternance de rythmes se retrouve au sein-même de l'expérience de se nourrir. Comme le note l'anthropologue Léo Mariani :

Le goûteur et le goûté sont tour à tour et simultanément sujet et objet, ils s'arriment l'un à l'autre dans un mouvement que les humains apprennent à

[606] Chris Younès, « Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage », *op. cit*., p. 52.
[607] Il s'agit du sous-titre de l'ouvrage de Guillaume Faburel, déjà cité dans ce travail : *Les métropoles barbares*.
[608] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 49.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

susciter mais qu'ils ne sont pas seuls à délimiter, un mouvement auquel ils doivent aussi savoir s'abandonner.[609]

Figure 36. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras
© Nicole Dextras, Courtesy de l'artiste

Ainsi, la réciprocité dans l'acte de se nourrir, entre le goûteur et le goûté, passe également par la question de la *sensation*. En s'appuyant sur l'« ontologie de l'habiter » de Tim Ingold, Mariani explique que les aliments doivent aussi être considérés comme des matériaux (choses), c'est-à-dire qu'ils convoquent une dynamique processuelle à l'inverse de la matérialité, qui, elle, « anesthésie » l'aliment en objet. Autrement dit, « […] les rapports des humains avec le monde en général, et leurs rapports aux aliments en particulier, sont fondamentalement processuels en plus d'être initialement mêlés[610] ».

[609] Léo Mariani, « Matières à manger. Propositions pour penser les rapports humains/aliments », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 12, n°3, 2018, URL : https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2018-3-page-429.htm
[610] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Pour illustrer ses propos, Léo Mariani présente ses recherches effectuées sur le durian, un fruit malais réputé en Occident pour son odeur nauséabonde. L'anthropologue s'est ainsi questionné sur l'évolution de la représentation du fruit et de son goût, auprès des occidentaux et des asiatiques. Selon lui, la contextualisation moderne de l'opposition nature/culture a participé en la production d'une mise à distance à la fois symbolique et « concrètement incarnée » du fruit ainsi que d'un phénomène de catégorisation universelle. En outre, d'un point de vue historique, les qualificatifs employés par les occidentaux pour décrire la sensation du goût du durian ont toujours été variables. Mais, si au XIX^{ème} siècle, le dégoût laissait souvent place après plusieurs essais, à un émerveillement du goûteur vis-à-vis du fruit ; aujourd'hui, au contraire, Léo Mariani relève une exaltation de la sensation de dégoût souvent accompagnée des termes de « putréfaction », « animal », « excrément », *etc.* ; faisant ainsi du durian « une catégorie générale, universelle et sans histoire qui résume et transcende tous les durians particuliers[611] ». Ce qui nous intéresse particulièrement ici, est la mise en perspective de ce rapport au durian comme étant finalement symptomatique des rapports humain/aliment. En effet, Léo Mariani souligne que, d'une façon générale,

> *[…] On peut reconnaître que beaucoup de « consommateurs » ne s'intéressent à ces processus que de façon sommaire, se satisfaisant d'un contrôle minimal et fonctionnel ; ce fruit est-il mûr ? Ce plat n'est-il pas périmé ? Rien en forme à considérer les aliments comme des matériaux qui évoluent, quand bien même ils le sont incontestablement. Les interventions de l'industrie agroalimentaire aboutissent d'ailleurs pour la plupart à l'atténuation de cette qualité et à la spécification d'un type de comportement. Une pléthore de moyens est mise en œuvre pour garantir des aliments plus stables, moins périssables, et/ou pour encadrer leur consommation en la réduisant à certaines périodes durant lesquelles ils peuvent par conséquent donner l'impression de l'être.*[612]

Aussi, nous apprenons dans l'article de Léo Mariani qu'un botaniste thaïlandais a créé un « durian sans odeur » afin de répondre plus favorablement au marché occidental. Pour l'anthropologue, cela découle sur un nouveau type de

[611] *Ibid.*
[612] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

distance, rompant avec la dimension sensible inscrite dans le fruit[613]. Nous retombons ici dans une logique d'anesthésie, de perte du sensible car « Une fois organisée la mise à distance de leurs origines, de leur histoire et de leur devenir, les aliments sont des produits assez bien délimités, des objets en suspens[614] ». Or, en paysages nourriciers, les aliments sont des êtres vivants que l'on honore. C'est ce que souligne Nicole Pignier : « En cultivant des semences paysannes, les paysan.ne.s respectent l'altérité des plantes, le lien imprévisible et créatif qu'elles tissent avec les lieux où elles poussent[615] ». Une œuvre comme la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras, permet donc à la pratique culturale et aux aliments de réinvestir un espace nourricier où la création va s'affranchir du processus industriel à la fois aliénant et anesthésiant pour réenvisager un lien intime, étroit, portant une attention sensible aux singularités du vivant.

B. « Culture numérique » : un médium sensible ?

Parler de « culture numérique » renvoie à ce que nous disions précédemment sur les différentes acceptions du latin *colere*[616]. Dans le cas d'une volonté de questionner le caractère sensible des œuvres d'art contemporain, le numérique – en tant que médium – peut-il convoquer non pas une représentation, mais une création de liens concrets et situés et transcender ainsi une culture hors sol ?

[613] La première distance étant intellectuelle, c'est-à-dire « relative à une idée générale de ce qu'est le durian » tandis que la seconde est concrète selon « la distance effective que les Occidentaux ont établie avec le fruit », *ibid.*
[614] *Ibid.*
[615] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit.*, p. 47.
[616] Voir p. 67 de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Tisser artistiquement des liens… À *distance* ?

« Cela rapproche les gens en temps de covid ! ». Cette remarque, nous l'avons entendue lors du vernissage de l'exposition « Reconnexion » à la Galerie des Hospices de Limoges[617]. Le duo d'artistes, Scenocome, avait proposé pour l'occasion plusieurs œuvres participatives utilisant des technologies numériques pour créer de l'interactivité avec le public. Par exemple, les visiteurs pouvaient, par deux, s'installer dans des fauteuils, face à un écran, tout en étant séparés par un mur. De chaque côté de la cloison était fixée une caméra laquelle renvoyait sur l'écran le profil des deux participants, donnant ainsi l'impression par un effet d'optique qu'ils se trouvaient assis, face à face. Le commentaire, cité plus haut, a été fait spontanément par un visiteur (en retrait de l'installation) qui semblait épaté qu'une œuvre d'art puisse « rapprocher » des personnes, sous-entendant ainsi, qu'un tel procédé pouvait finalement être une « solution de secours » aux problématiques proxémiques actuelles, et, particulièrement, dans une situation postpandémique. Célio Paillard en avait déjà fait le constat, lors de l'installation *Inferno* (2015) de Bill Vorn et Louis-Philippe Demers : « Cela témoigne à la fois des exigences toujours plus grandes des systèmes machiniques et de la volonté, voire du plaisir de beaucoup à s'y conformer, notamment dans la perspective de ne faire plus qu'un avec la machine[618] ».

[617] L'exposition a eu lieu du 24 au 30 septembre 2021.

[618] Célio Paillard, « Quand les créations numériques consomment les spectateurs », *Interfaces numériques,* vol. 5, n°3, 2016, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.3151

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Oui, mais : un écran peut, certes, accoler deux images filmées distinctement[619], et laisser supposer une proximité physique entre les *representamen*, soit, dans ce cas, les images des visiteurs de l'exposition. Cependant, une telle œuvre relève d'un phénomène d'illusion visuelle (le tête-à-tête des participants) interrogeant quant à leur *présence sensible* (les participants ne sont pas amenés à se retrouver en face-à-face même en amont de la diffusion sur écran). De par sa dénotation technologique, le terme « reconnexion » valorisé dans le titre de l'exposition en dit long sur la place occupée par « le numérique » dans nos sociétés et, notamment, dans sa transformation de nos manières d'appréhender l'art, comme le souligne Jean-Paul Fourmentraux :

> *Les médias praticables transforment donc de façon significative les conditions de l'œuvre d'art ou les modalités du « faire œuvre » articulées aux outils numériques. L'expérience de l'œuvre résulte ici d'une négociation socialement distribuée entre artistes, dispositifs techniques et publics enrôlés. Sous tension, pris entre* modes de représentation *et* modes opératoires*, les médias praticables impliquent autant les objets et la technique que les sujets qui expérimentent, utilisent, détournent, s'approprient, jouent avec les dispositifs ou sont pris par eux.*[620]

[619] Par « distinctement » l'on entend ici l'acte de filmer de façon séparée (spatialement) les énonciateurs premiers.

[620] Jean-Paul Fourmentraux, « Publics à l'œuvre. Créer à l'ère des médias praticables et des images interactives », *Images Re-vues*, n°8, 2011, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/imagesrevues/1389

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 37. Photographie prise lors de l'exposition « Reconnexion » de Scenocosme

Afin de qualifier l'usage des médias praticables dans l'art numériques, nous pouvons noter que Jean-Paul Fourmentraux a recours à un vocabulaire référant au champ lexical de la manipulation[621] avec les verbes tels que « expérimenter », « utiliser », « détourner », « s'approprier », « jouer ». Dans le cas de l'œuvre de Scenocosme, la manipulation est donc double puisqu'elle insiste sur le caractère illusoire intrinsèque à la virtualité (ici, le tête-à-tête des participants), et, dans une autre mesure, elle met à l'épreuve leur *retentissement*[622] spatial. Lorsqu'Edmond Couchot écrit que l'espace construit dans un processus de réalité virtuelle « produit le même effet de réalité, de présence, sur nos perceptions que l'espace où nous avons l'habitude d'évoluer[623] », ne s'agit-il pas de restreindre la *prégnance au monde* à une *présence illusoire* ? Autrement dit, si nous faisons l'hypothèse que

[621] Au sens de « manœuvrer », mais aussi d'« agir sur ».

[622] En référence aux travaux du psychiatre Eugène Minkowski, Gaston Bachelard écrit que pour déterminer l'être d'une image poétique, il faut en éprouver son retentissement. In *La poétique de l'espace*, *op. cit*., p. 28.

[623] Edmond Couchot, « La relation intersubjective dans les arts immersifs présence et temporalités », *Corps*, vol. 13, n°1, 2015, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/corp1.013.0083

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'espace (artistique) peut n'être saisi que dans une dimension virtuelle, est-ce que cela ne le coupe pas de toute la profondeur synesthésique fondamentale à notre expérience[624] ? Selon Maurice Merleau-Ponty,

> *La forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue. La forme d'un pli dans un tissu de lin ou de coton nous fait voir la souplesse ou la sècheresse de la fibre, la froideur ou la tiédeur du tissu. Enfin le mouvement des objets visibles n'est pas le simple déplacement des taches de couleur qui leur correspondent dans le champ visuel. Dans le mouvement de la branche qu'un oiseau vient de quitter, on lit sa flexibilité ou son élasticité, et c'est ainsi qu'une branche de pommier et une branche de bouleau se distinguent immédiatement. […] De la même manière, j'entends la dureté et l'inégalité des pavés dans le bruit d'une voiture et l'on parle avec raison d'un bruit « mou », « terne » ou « sec ». […] Enfin, si je courbe, les yeux fermés, une tige d'acier et une branche de tilleul, je perçois entre mes deux mains la texture la plus secrète du métal et du bois.*[625]

Nous postulons donc que l'espace mis à disposition du public pour la co-composition de l'œuvre[626] n'est ici (dans ce projet « Reconnexion ») que *surface numérique*[627], c'est-à-dire qu'il se prête, dans notre exemple, à la projection – convoquant la vue et la cognition – ; mais il reste abstrait d'une sensorialité tangible qui serait concrétisée par un faire, lui-même pensé « d'un point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières[628] ». C'est également ce que souligne Anne Cauquelin lorsqu'elle se demande si le site technologique est un lieu :

> *Quel est donc ce lieu qui s'affiche sur écran, et s'agit-il d'un lieu ? N'est-ce pas plutôt un "espace" sans qualification, abstrait - si, par comparaison on*

[624] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[625] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 276.
[626] À savoir l'écran, considéré comme l'une des conditions *sine qua non* du caractère artistique de l'installation.
[627] Selon Bruno Bachimont, le numérique provoque une double coupure, matérielle et sémantique. Cette dernière a « pour conséquence que les corrélations établies entre les données viennent combler le manque de relation avec l'origine d'où la donnée est issue et le monde réel où l'interprétation est censée la replonger ». In « Le numérique comme milieu : enjeux épistémologiques et phénoménologiques », *Interfaces numériques*, vol. 4, n°3, 2015, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.386
[628] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 61.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *se souvient du locus qui plongeait ses racines dans le sol et montrait un inviolable attachement à ce sol originaire. Ici, l'espace flotte, vient et repart, s'articule à telle ou telle des sollicitations listées qui lui donne ses caractéristiques et les modifient à volonté.*[629]

La rupture avec le caractère organique et dynamique de la matière est particulièrement flagrante lorsque les deux participants essayent, en avançant leur corps vers la caméra ou en tendant leur bras, de faire *se toucher* leurs images projetées à l'écran. Que se passe-t-il alors ? Ces dernières se superposent l'une à l'autre, se floutent, voire se « pixellisent »… Comme s'il s'agissait d'« une liaison qui n'arrive pas à se faire[630] ». Car, en vain, force est de constater que les mains tendues relayées virtuellement à l'écran ne communient, ni ne s'unissent dans, ni par le toucher. L'absence de profondeur, dans ce semblant de « conversation intimiste » montré à l'écran, révèle *a fortiori* une opposition sémantique entre le vide et le plein. Les images à l'écran résultent de calculs et d'algorithmes qui sont des « symboles en outre vides de sens et de signification ; c'est le corrélat du fait que la seule chose qu'on leur demande est d'être distinguables mécaniquement, selon un procédé physique et matériel[631] ». La mise en gestes initiale des participants n'aboutit pas à un travail sensible de la matière, marqué par une appréciation écoperceptive tensive entre le vide et le plein, mais à une négation soudaine (expliquée par l'impénétrabilité perceptible du numérique) des différentes couches sensibles et significatives qui les animent.

Bien entendu, nous pouvons aisément forcer un peu le trait d'analyse et dresser ici un parallèle avec *La Création d'Adam* de Michel-Ange et nous demander, en outre, quelle est la différence entre les deux œuvres vis-à-vis du toucher. Que différencie également les deux médiums que sont les techniques numériques et la peinture ? Quels degrés de sensibilité convoquent-ils au sein de l'espace artistique créé ? Ce dernier s'inscrit-il dans une continuité esthésique ou se

[629] Anne Cauquelin, « Lieux et non-lieu de l'art contemporain », *op. cit.*
[630] Catherine Rebois, *De l'expérience à l'identité photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 15.
[631] Bruno Bachimont, « L'IA, le brin d'herbe, la caresse et le regard », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

réalise-t-il, au contraire, dans une abstraction du sensible au prétexte d'une valorisation du virtuel ?

Dans un premier temps, il faut reconnaître que l'installation de Scenocosme et la fresque peinte au plafond de la Chapelle Sixtine ont un point commun fondé sur un principe de négation : elles représentent respectivement deux personnes qui ne se touchent pas du bout des doigts[632]. Mais ce ne sont pas tant les personnages[633] qui nous intéressent. Toute la différence entre les deux œuvres réside dans la profondeur accordée au geste du peintre et c'est cela dont est privée l'œuvre numérique. C'est cette profondeur qui donne toute son *aura*[634] à l'œuvre. À l'aune des traités de peinture dans la pensée chinoise, le vide et plein s'envisagent comme des pôles schémiques puisqu'ils se relient, premièrement, dans « le point de vue technique du maniement du pinceau[635] ». Si l'on se réfère à l'art chinois de l'écriture, le « "blanc volant" (feibai) laissé au travers du tracé par le mouvement enlevé du pinceau libère la figuration de sa pesanteur et fait passer à travers elle, de part en part, l'énergie intérieure qui la déploie[636] ». Avec son pinceau, le peintre va donc caresser la toile. À la suite des travaux d'Emmanuel Lévinas, Bruno Bachimont rappelle que dans la caresse,

> *[…] je ne peux toucher qu'en étant touché moi-même. Je ne peux caresser quelqu'un sans ressentir par là-même une caresse. Le corps n'est pas solitaire ni unique, il est ouverture à un autre qui n'existe qu'à travers l'interaction caressante qui est le seul moyen pour moi de me connaître et de me sentir comme caressant.*[637]

[632] Il existe différentes interprétations au sujet de la fresque. Certains historiens de l'art considèrent qu'il s'agit d'une façon de différencier la main divine de la main humaine, d'autres voient en la contraction du doigt d'Adam, un symbole du libre arbitre humain.
[633] En partant du principe que l'installation numérique de Scenocosme projette un « double » des participants, l'on utilise ici le terme de « personnage » pour y référer.
[634] Plus précisément, François Jullien écrit que l'aura est lorsque du sensible, le paysage s'évade ou devient évasif. In *Vivre de paysage. Entre les montagnes et les eaux*, *op. cit*., p. 116.
[635] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit*., p. 122.
[636] *Ibid.*
[637] Bruno Bachimont, « L'IA, le brin d'herbe, la caresse et le regard », *op. cit*., p. 122.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La réciprocité de la sensation dans l'expérience de la caresse, définie par Bruno Bachimont, renvoie à l'interpénétration existentielle du vide et du plein, conférant à la peinture (chinoise, mais aussi européenne) une spiritualité qui constitue sa visée la plus haute[638]. François Jullien développe trois points reprenant la réciprocité vide/plein, réciprocité qui permet, selon le sinologue, de saisir tout l'art de peindre. Pour résumer,

- Le vide et le plein sont dépendants l'un de l'autre. Par exemple, l'on se rend compte qu'un papier est vide s'il n'est pas rempli d'encre.

- La dépendance du vide et du plein opère de l'intérieur, faisant dire à Jullien que « les catégories s'intervertissent : le plein s'évide et le vide est plein[639] ».

- Le vide sert au plein et permet, en peinture, par la forme des nuages, des brumes, des vapeurs que l'on tient pour du vide ou du blanc, de faire « émerger le relief, se creuser les vallons et ressortir toute la variation infinie qui fait un paysage[640] ».

Un passage de *Tous les matins du monde* (1991) de Pascal Quignard vient mettre en récit cette tension des pôles schémiques vide et plein à travers le prisme de la métaphore picturale :

> *À cette heure, le soleil avait déjà disparu. Le ciel était rempli de nuages de pluie et il faisait sombre. L'air était plein d'humidité et laissait pressentir une averse prochaine. Il suivit la Bièvre. Il revit la maison et sa tourelle et se heurta aux hauts murs qui la protégeaient. Au loin, par instants, il percevait le son de la viole de son maître. Il en fut ému.*[641]

[638] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit*., p. 122.
[639] *Ibid*., p. 134.
[640] *Ibid*.
[641] Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991, p. 93.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'image décrite est ici paysagère. En écho à ce que nous avons dit précédemment, la profondeur du ciel se marque par le vide, laissé par la disparition du soleil et remplacé aussitôt par le trait (empreint de vide) des nuages créant ainsi de l'*animation* et permettant, par conséquence, au plein de *respirer*[642]. En partant de cette constatation nous pouvons citer Augustin Berque lorsqu'il écrit que « le pas humain dans le tracé d'une promenade ramène forcément au concret[643] ». En effet, en suivant le chemin de Monsieur Marais, le narrateur (mais aussi le lecteur) arrive à en saisir l'espace, à la fois extérieur et intérieur, associé aux différentes significations du *temps* comme l'a fait remarquer Michel Serres[644], cité par Tim Ingold. Pour ce dernier, « Le mélange de ces différentes racines n'est pas l'effet du hasard, car le temps, au sens de "temps qu'il fait", relève à la fois du temps qui passe et du mélange, tout en ayant aussi un lien avec nos vies affectives et le milieu aérien dans lequel elles se déroulent[645] ». Une telle pénétration de l'espace, redevenu phénoménologique[646], conforte l'idée selon laquelle « L'abstraction est impossible, et l'espace ne peut être que relatif aux sens. Il ne peut qu'être ambiance, lieu et contrée[647] ». S'exprime également une alternance entre le proche et le lointain. En faisant référence aux travaux de Henri Maldiney, Chris Younès explique qu'« On n'est jamais que quelque part, on est toujours ailleurs en même temps. Le ici et le là-bas sont en même temps. Ce n'est pas l'un ou l'autre. C'est leur tension, c'est leur articulation qui est en jeu[648] ». De fait, lorsque le narrateur de *Tous les matins du monde* est ému d'entendre, au loin, des bribes de musique, c'est que tout son être se saisit de l'« épaisseur du vécu[649] » dans une dynamique

[642] Ainsi, « le vide leur dégageant du champ pour opérer, les choses ne sont plus murées stérilement en elles-mêmes mais, grâce à leur évasivité, deviennent expansives, se répandent et portent à l'infini », in François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit*., p. 138.
[643] Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains, op. cit*., p. 72.
[644] Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992, p. 51 ; cité par Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*., p. 227.
[645] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *ibid.*
[646] Pour Nicole Pignier, il est important de distinguer l'espace des physiciens de l'espace phénoménologique. En effet, ce dernier « désigne un espace qualitatif auquel nous sommes reliés par les processus de perception qui engagent dans un même élan le corps, la chair et la pensée », in « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[647] *Ibid.*
[648] Propos de Chris Younès lors de sa conférence « Proximités, nature et ville » pour le Séminaire Nouvelles proximités, *op. cit.*
[649] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

rythmique entre le recueil (la réception du sentir) et le déploiement (l'agir de l'émotion).

Dans la continuité de Carl Gustav Jung, nous dit Nicole Pignier, Gaston Bachelard reprend les notions de psychanalyse pour développer sa *Poétique de l'espace*. Ainsi, l'image de la maison, convoquant celle du grenier et de la cave, est marquée par une double polarité verticale. Les rêves sont édifiés dans la hauteur du grenier et des étages élevés ; tandis que « […] pour la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur[650] ». Cette profondeur cosmopoétique, qui permet donc à une œuvre de se rendre sensible et d'*émouvoir* celui qui interagit avec elle[651], semble échapper à Laurie Bonin et Julie Corver lorsqu'elles stipulent que

> *L'art numérique est porteur de nombreuses opportunités et ouvre le champ des possibles à l'expression artistique. Malgré sa dimension technologique et virtuelle, il collabore avec le réel de par son aspect sensoriel : tandis que l'esprit contemple l'œuvre, le corps interagit avec celle-ci, provoquant une déferlante de sensations et d'émotions. C'est là que l'art numérique réussit son pari : émouvoir.*[652]

Nous relevons, dans cette citation, l'opposition entre l'esprit et le corps. Celle-ci, issue de la modernité, est incarnée par la *présence*, considérée par François Jullien comme l'un des plus grands phantasmes de l'Occident[653]. En effet, ce dernier s'interroge à ce propos :

> *[…] Au nom de quoi, i.e en s'adossant à quoi, avons-nous pu (dû) isoler ce qui se révélerait de la présence ? Certes, dans prés-« ence », s'entend l'être ». Est présent ce qui « est » (« devant »* : prae(s)-ens*) ; et absent ce*

[650] Gaston Bachelard*, La poétique de l'espace*, *op. cit*., p. 72.
[651] Et que l'on retrouve dans l'extrait précédemment cité de *Tous les matins du monde*, lorsque l'atmosphère sensible créée par la vue de la maison et l'entente du morceau de viole va saisir par les sens et ainsi émouvoir Monsieur Marais (« Il en fut ému »).
[652] Laurie Bonin et Julie Corver, « L'art numérique, à la frontière entre le réel et le virtuel », *Inflexions*, vol. 2, n°50, 2022, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-inflexions-2022-2-page-17.htm
[653] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit*., p. 25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qui s'est retiré et a fait sécession hors de l'« être-là » de l'étant. À la séparation de la « présence » et de l'« absence », se détachant, adversativement du flux diffus et disséminé des choses, et qui renvoie elle-même, en son fond, à celle de l'« être » et du « non-être », est dû, le plus initialement – de cette discrimination-disjonction – l'essor fascinant de notre métaphysique ; l'essence et la présence, en tout cas, en ont eu leur destin lié.[654]

La séparation tant sémantique qu'ontologique de l'être et du non-être – et s'inscrivant dans la même dynamique d'opposition entre la présence et l'absence – a conditionné nos rapports aux choses et, de la même façon, nos relations au vivant. En effet, depuis la modernité, les sociétés occidentales notamment ont dérivé progressivement, vers un solutionnisme technologique qui a, lui-même, largement influencé nos manières de concevoir la communication. Celle-ci tend souvent à réduire l'énonciation à la signification informative, omettant ainsi toute sa force de vie « en tant que mouvement et profondeur perceptive à l'œuvre dans l'énonciation[655] » ; laquelle non seulement la féconde mais lui donne aussi un *rythme sensible*.

Ce sont ces mêmes autrices, Laurie Bonin et Julie Corver, qui citent, en première ligne de leur article, Marshall McLuhan lorsqu'il dit que « Nous façonnons nos outils et ceux-ci, à leur tour, nous façonnent[656] ». Prenons un moment pour rappeler ici que Marshall MacLuhan, précurseur d'une « écologie des médias[657] » et longtemps considéré comme une référence du « prophétisme communicationnel[658] », est à l'origine du « village global ». Le concept de Marshall

[654] *Ibid.*
[655] Nicole Pignier, *De la vie des textes aux formes et forces de vie. Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2013, p. 25.
[656] Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964, cité dans Laurie Bonin et Julie Corver, « L'art numérique, à la frontière entre le réel et le virtuel », *op. cit.*
[657] Utilisée pour la première fois par Neil Postman en 1968, cette métaphore, qui met en avant un aspect organique, vivant, du milieu technique, est pourtant construite sur une rupture entre les signes et leur base signifiante (Pignier, 2018 ; Bachimont, 2015).
[658] Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 20.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

McLuhan représente le fantasme[659], voire le mythe[660] cybernéticien selon lequel le monde peut s'organiser et communiquer de façon homogène grâce aux diverses technologies et médiations numériques ; et actualisant ainsi l'équation « écologie x cybernétique = milieu^2 » proposée par Thierry Bardini[661]. Ne peut-on pas voir ici une contingence entre l'art numérique et les théories de la communication modélisant parfois à l'extrême, l'échange, l'acte de la communication dans un partage idéel[662] ; et circonscrivant ainsi, par la théorie du « réseau dématérialisé », toute aspérité propre au vivant ? Questionnant la confusion contemporaine entre présence et téléprésence, Nicole Pignier cite les travaux de la chercheuse Louise Merzeau. Cette dernière utilise l'expression de « présence écosystémique[663] » afin de « désigner notre présence numérique au monde autant que notre présence au monde numérique, les deux abolissant toute différence entre présence physique et télé-présence, construisant une continuité indifférenciée entre l'une et l'autre[664] ».

Or, pourrions-nous, à long terme, nous contenter de relations distanciées (en tant qu'elles sont hors sol), d'un face-à-face feinté par un positionnement stratégique de caméras ? Pourrions-nous nous contenter de stimuler (ou tromper) nos capacités cognitives pour répondre au besoin d'interaction sociale entre humains et avec les autres vivants ? Et cela dans une abstraction totale, sans même ressentir le souffle ou la proximité charnelle de notre coénonciateur dans l'intimité d'une conversation ? Pour Jean-Michel Besnier, les situations qui instrumentalisent l'humain et réduisent les rapports sociaux à des interactions mécaniques relèvent

---

659 *Ibid*., p. 270.

660 Nicole Pignier fait référence au mythe au sens barthésien, à savoir « la "naturalisation" d'un signe permettant l'expression et la justification d'une idéologie ». Ainsi, La construction mythique fait alors oublier les dispositifs matériels, économiques nécessaires aux technologies numériques », in « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », *op. cit*., p. 66.

661 Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, vol. 1, n°62, 2016, URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-1-page-159.htm

662 Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

663 Propos de Louise Merzeau lors d'une conférence donnée au colloque IMPEC organisé par l'ENS de Lyon (2016) ; cité dans Nicole Pignier, « Design et écosémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant », *op. cit*., p. 67.

664 *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'un phénomène d'*abdication de soi* :

> *Qu'ils soient alarmants ou dérisoires, les symptômes de ce consentement à en finir avec soi, de cette abdication de soi, sous couvert des savoirs et des technologies actuels, sont nombreux. Dérisoire, par exemple, mais tout de même inquiétant, le fait devenu tellement quotidien qu'on accepte aujourd'hui d'être livrés à des automates téléphoniques, programmés pour réagir à quelques mots-clés, ou qu'on s'imagine dialoguer avec quelques opérateurs chargés, depuis de lointains centres d'appels, de débiter mécaniquement un discours stéréotypé.*[665]

Plus tôt dans ce travail, nous avons fait référence à la thèse de Nicole Pignier mettant en garde contre un langage machiniste, techniciste, du vivant. Dans cette perspective, il est intéressant de relever la terminologie employée par les artistes numériques pour définir leur approche. En effet, toujours lors de l'exposition « Reconnexion », l'œuvre *Synergies* invitait les visiteurs à « créer un objet » via un logiciel. Si l'on cite la présentation du projet par les artistes,

> *Synergies est une œuvre d'art numérique interactive, collective et performative qui aborde de manière inédite le mapping vidéo. Le logiciel de l'œuvre permet de créer en temps réel des mises en scènes narratives infinies en créant et manipulant des "éléments vidéo" produits en temps réel avec les publics. Ces mises en scène s'animent sur une surface de projection : une grande fresque interactive.*[666]

L'on retrouve également :

> *Synergies est une œuvre collective qui propose des mécaniques imaginaires. Elle construit des relations improbables et aléatoires entre des personnes, des situations, des objets en produisant une énergie virtuelle commune. Ces mécaniques virtuelles et imaginaires évoluent au fur et à mesure des interactions avec les publics. Cette œuvre interactive et collective est en*

[665] Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous*, *op. cit*., p. 178.

[666] Voir la présentation complète de l'œuvre sur le site internet de Scenoscome : http://www.scenocosme.com/synergies.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mesure de rassembler les spectateurs dans des mises en scène imprévisibles.[667]

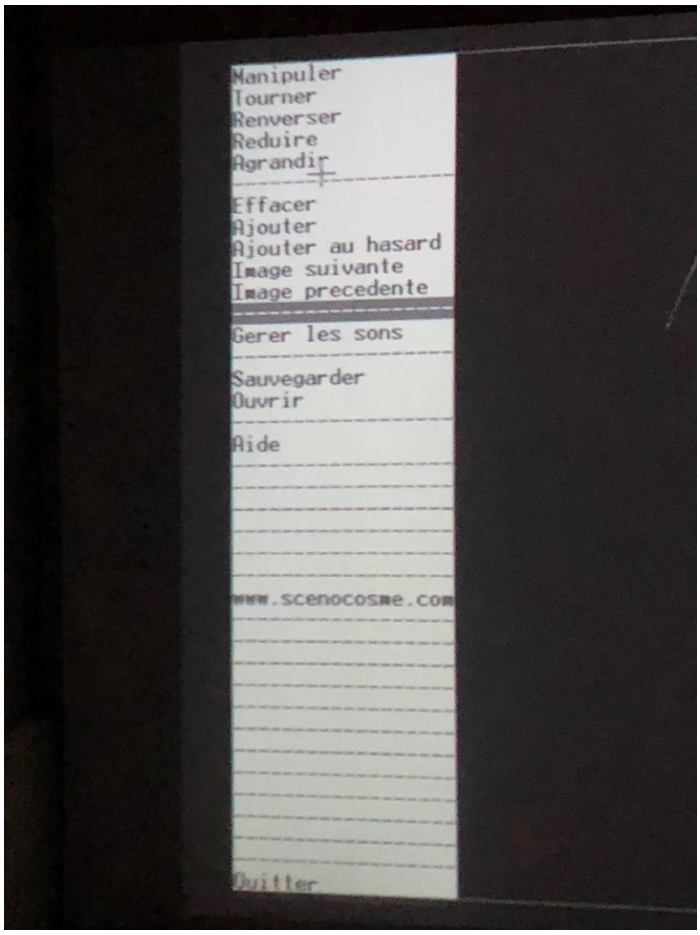


Figure 38. Photographie prise lors de l'exposition
« Reconnexion » de Scenocosme

Une telle installation participe à remettre en question l'étymologie du terme « manipulation », à savoir le latin *manipulare*, signifiant « conduire par la main ». Si les participants peuvent en effet, utiliser leur main afin de saisir la souris de l'ordinateur et, ensuite, diriger le curseur à l'écran pour utiliser le logiciel ; le processus manipulatoire dans son sens premier est rompu, restreint à la simple

[667] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

utilisation de la machine. Dans cette idée et en référence à Martin Heidegger, Tim Ingold explique la différence entre un mot tapé à la machine, et un mot écrit à la main :

> *Le mot est ce qui nous laisse* être *dans le monde, et, en étant, nous laisse* ressentir*, et, en ressentant, nous donne la possibilité de* dire*. Les mots tapés à la machine – plutôt que de porter l'existence humaine à l'être, au ressentir et au dire, comme l'écriture à la plume y parvient en les convertissant en inflexions de la ligne manuscrite – sont réduits par l'action de la machine à écrire en simples « moyens de communication », dont la fonction est de transmettre des informations codées.*[668]

Comme on peut le constater sur la figure 38, les choix de création proposés au public se limitent à quelques verbes d'action (manipuler, tourner, renverser, réduire, agrandir…) ; lesquels, coupés de tout ancrage éco-techno-symbolique, échappent par conséquent à un ajustement sensible. C'est ce qui ressort de la description-même de l'œuvre donnée précédemment : il s'agit d'une création par le logiciel, d'une manipulation d'éléments vidéo, d'une proposition de mécaniques imaginaires. Tout semble ne se définir que par un attrait strictement technologique, laissant de côté la préhension-même des objets, marquée par leur matérialité. Le dessein de l'installation ne reflète pas la volonté des artistes de créer des liens sensibles entre le public et l'œuvre ; mais il s'agit davantage de les faire participer afin de mettre en avant la prouesse technologique, « inédite », du mapping vidéo dans le cadre d'une exposition artistique. Ainsi, les projets étudiés ne sont pas que des exemples pour illustrer la thèse mais ils la mettent à l'épreuve, nous interrogent.

Suite aux cas cités, la distance que nous posions comme problématique de sous-partie ne se prend pas en compte de façon proxémique car les participants peuvent tout à fait avoir l'écran « sous les yeux », littéralement. Mais la distance qui se cache derrière l'utilisation de la machine est à questionner dans son accès à un monde partagé. En effet, selon Bruno Bachimont,

[668] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 256.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

[…] il subsiste toujours une différence phénoménologique : les données ne peuvent rendre compte du monde partagé, par exemple que le tact est à la fois le touchant et le touché, cette identité résultant d'une réciprocité. La machine peut le représenter formellement, mais elle ne peut le prendre comme fait premier, seulement comme déduction formelle.[669]

Le numérique et l'*appétition* du vivant

Un peu plus tôt dans ce travail, nous abordions l'« art des crabes barboteurs de sable ». Nous l'avons dit, ce que nous (*anthropos*) considérons et appelons un peu trop rapidement « geste artistique », relève, chez ces crabes, de l'appréciation perceptive qu'ils font de leur milieu de vie. En référence aux travaux de Hans Jonas, Nicole Pignier parle aussi d'*appétition*, qu'elle définit comme « Ce vouloir, cette raison d'agir spécifique et imprévisible, par ajustement et réorientation continue en fonction du moment et de l'occasion, fondés sur des capacités de discernement et d'appréciation[670] ». C'est également ce que Francis Ponge tire comme leçon, dans *Le parti pris des choses*, lorsqu'il écrit sur l'expression de l'être au monde des escargots :

[…] cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux. Et voilà l'exemple qu'ils nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie. – œuvre d'art de leur perfectionnement. Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre. Rien de disproportionné – d'autre part – à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire, obligatoire.[671]

[669] Bruno Bachimont, « La complexité herméneutique à l'épreuve du calcul », *op. cit.*
[670] Nicole Pignier, « L'énonciation animale : une *praxis énonciative* en lien avec le vivant ? », *Fabula / Les colloques*, 2018, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5366.php
[671] Francis Ponge, « Escargots », *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, p. 35.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Or, certains artistes dont les pratiques se tournent vers le numérique, tendent à modéliser, via des calculs et algorithmes, l'appétition des crabes, pour faire de cette dernière une source d'inspiration artistique. Par exemple, le chercheur Hendrik Richter écrit dans l'un de ses articles que les crabes barboteurs de sable sont connus pour créer des motifs sur sa plage, ainsi,

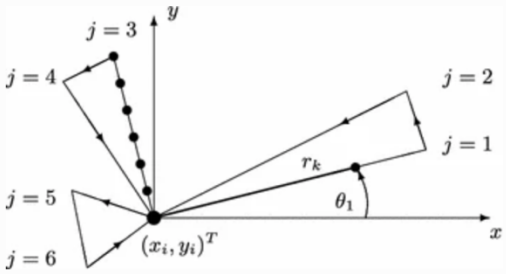
> *From these pattern-making abilities, we may draw inspiration for digital visual art. A simple mathematical model is proposed and an algorithm is designed that may create such sans-bubbler patterns artificially. In addition, design parameters to modify the patterns are identified and analyzed by computational aesthetic measures. Finally, an extension of the algorithm is discussed that may enable controlling and guiding generative evolution of the art-making process.*[672]

L'article propose donc tout une suite de calculs pour rendre *intelligible*s le « Faire » des crustacés. Nous y retrouvons, par exemple, la figure suivante générant un algorithme pensé pour modéliser la structure du comportement alimentaire des crabes et utilisant leur terrier comme point de repère.

[672] Nous traduisons : « De ces capacités de création de motifs, nous pouvons nous inspirer pour l'art visuel numérique. Un modèle mathématique simple est proposé et un algorithme est conçu pour créer artificiellement de tels motifs sans bulles. En outre, les paramètres de conception permettant de modifier les motifs sont identifiés et analysés par des mesures esthétiques computationnelles. Enfin, nous discutons d'une extension de l'algorithme qui pourrait permettre de contrôler et de guider l'évolution générative du processus de création artistique ». Voir Hendrik Richter, "Visual Art Inspired by the Collective Feeding Behavior of Sand-Bubbler Crabs", in Liapis, A., Romero Cardalda, J., Ekart, A. (eds), *Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design*, 2018, URL : https://link-springer-com.ezproxy.unilim.fr/chapter/10.1007/978-3-319-77583-8_1#

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Fig. 2.



Algorithmically generating a pellet location with the burrow coordinates $(x_i, y_i)^T$, the trench angle θ_1 of the (lower branch of the) first trench and the radial coordinate r_k; see also the first term of the right-hand side of Eq. (1). The arrows indicate the feeding direction of a sand-bubbler crab. The outbound trench $j = 3$ depicts a radial string of six equally distanced pellets, while for $j = 1$ there is one pellet; for the other trenches the pellets are not shown.

Figure 39. Exemple d'algorithme, proposé par Hendrik Richter, modélisant le « comportement d'alimentation structuré » des crabes

Certes, cette pratique d'art numérique, s'appuie sur l'observation du comportement d'un être vivant, mais elle en nie néanmoins toute sa *rythmicité*. En effet, Hendrick Richter s'est aperçu qu'il était impossible d'anticiper tous les déplacements des crabes. Pour tenter de quantifier, malgré tout, la dimension non-prévisible liée à l'appétition du crabe (son désir de vivre), le chercheur va avoir recours à une « random distribution », c'est-à-dire qu'il va inclure des probabilités s'inscrivant dans un degré aléatoire plus ou moins important. La tendance de l'*anthropos* à s'anesthésier et à se couper du vivant par la technologie est, ici, flagrante. En effet, pouvons-nous parler de geste artistique lorsque l'imprévisibilité liée à la créativité sensible du vivant n'est pas prise en compte car devant être absolument paramétrée pour, de ce fait, devenir *intelligible* ?

Si les artistes, chercheurs, « ouvrent » leurs algorithmes à une dimension aléatoire, et donc reconnaissent par-là une sorte d'incapacité à tout régir par le calcul ; cela renvoie néanmoins à la notion de *hasard*, laquelle est loin d'être anodine. Effectivement, si l'on considère qu'un être vivant agit/fait/se comporte, de

Licence CC BY-NC-ND 3.0

manière hasardeuse, cela consiste à remettre en cause toute sa *subjectité*. Or, cette dernière ne s'anime-t-elle pas d'« Un mouvement sans but précis qui bifurque, s'oriente selon l'occasion du moment et dans l'interaction avec le milieu. Un mouvement qui prend sens à partir de facultés qu'un organisme ou une espèce possèdent pour apprécier son milieu et le percevoir[673] » ?

Ainsi, lorsque les artistes et chercheurs ne considèrent pas les manifestations des autres sujets ambiants, du milieu, auxquelles les crabes vont constamment s'ajuster pour coénoncer… n'y-a-t-il pas une facilité, un « coup de force », à qualifier un comportement d'« aléatoire » sous couvert qu'il n'est pas programmable ? En outre, Nicole Pignier s'interroge à propos des *deep fakes* : « Jusqu'où le monde de l'Autre va-t-il résister aux manipulations technologiques, énonciatives, interprétatives ?[674] ». Et le risque de céder à ce raccourci techno-symbolique semble d'autant plus grand, quand l'Autre en question manifeste des intentionnalités qui nous sont par définition étrangères, extérieures, *inconnues*.

[673] Nicole Pignier, « L'énonciation animale : une *praxis énonciative* en lien avec le vivant ? », *op. cit.*
[674] Nicole Pignier, « L'énonciation à l'épreuve de l'"I.A.". Qu'est-ce qu'énoncer veut dire ? », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Partie III.
Gestes artistiques avec le vivant : quel(s) processus de création ?

L'émergence de nouvelles formes d'art éphémère et participatif convoque, *a minima*, un autre paradigme qui tend à reconcrétiser le monde de l'art contemporain par la (re)découverte du sensible. Ce discours, que nous pouvons qualifier de méta-artistique, vient ainsi questionner ce qu'est le geste créatif (son essence) mais surtout, il interroge ce que ce geste *fait* et *avec quoi* il le fait. Plusieurs processus de création sont donc à envisager.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 1. Nouvelles temporalités et fluidité (ou non-fixité)

Les critères éphémère et participatif, *in fine*, libèrent l'artiste de la contrainte formelle de l'œuvre d'art. Bien qu'elle ne dure pas nécessairement dans le temps ; l'œuvre est malgré tout animée d'une temporalité *intense* car elle est le témoin d'un co-ajustement gestuel dans ce qui relève de l'*instant présent* et *situé.*

A. Accepter d'énoncer avec les temporalités du vivant

Nous l'avons dit, coénoncer avec le vivant implique de s'ajuster aux diverses esthésies et *esthèsis* qui « travaillent en commun, dans une dynamique continue et spiralée[675] ». Par conséquent, faire art avec le vivant nécessite de s'interroger sur la notion de geste. La coénonciation du vivant peut-elle trouver son fondement au sein-même du geste artistique ? De quelle(s) façon(s) la préhension du geste dévoile-t-elle nos manières de faire monde ?

[675] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant.*, *op. cit*., p. 168.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

De la non-contrainte : des gestes qui coénoncent

Notre réflexion sur le geste part d'un questionnement initié lors d'un trek que nous avons réalisé en août 2021 dans le massif du Vercors[676]. À plusieurs reprises, nous avons rencontré en chemin des sculptures faites en amas de pierres, de roches. Ces dernières, parsemées le long de notre parcours, flirtaient avec un équilibre qui semblait pouvoir se rompre à tout moment. À notre retour, nous nous sommes donc renseignée sur ces étranges *tumuli*. Nous avons alors appris qu'il s'agissait de « cairn[677] ».

Figure 40. Photographie d'un cairn à l'approche du sommet du Grand Veymont, point culminant du massif du Vercors

[676] Partant en autonomie pendant six jours, nous avions nous-mêmes dessiné notre parcours : une boucle au départ de Saint-Nizier-du-Moucherotte (38).

[677] Il est également possible de parler de « montjoie ». Selon Pierre Irigoin, l'histoire du terme « montjoie » est très ancienne. Tantôt utilisés pour marquer les chemins, ou pour honorer Mercure chez les païens, les montjoies aussi associés à des oratoires servaient à indiquer les lieux de pèlerinage. In « Montjoies et oratoires », *Bulletin monumental*, Éditions Picard, 1935, pp. 145-146. Nous préférons ici parler de « cairn » pour désoccidentaliser et déchristianiser cette pratique.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Issu du celtique *karn* qui signifie « tas de pierre », et qui a donné les mots gallois et irlandais *carn* ainsi que l'écossais *càrn*[678] ; le cairn a différentes fonctions si on l'analyse diachroniquement. La première, la plus ancienne, s'inscrit dans une tradition funéraire. En effet, les Celtes par exemple, construisaient des cairns au-dessus des sépultures. Les pierres amassées représentaient, de ce fait, un lien entre la vie et la mort, entre le haut et le bas, entre le ciel et la terre ; assurant ainsi un équilibre tensif qui défiait, tout en l'épousant, la gravité terrestre. Dans une approche écosémiotique, nous pouvons par conséquent en déduire l'importance du corps à l'égard de l'émergence du *lien au lieu*. Selon Nicole Pignier, « La dynamique vie/mort habite notre corps, elle nous relie à la terre/Terre : pas de vie sur Terre ni dans la terre, sans mort, sans décomposition organique[679] ». La racine du terme conforte cette idée d'une dimension organique puisque cette dernière puise, dans la langue indo-européenne, une référence à la partie la plus haute du corps, la corne[680]. La morphologie humaine des cairns est aussi convoquée chez les inuits avec la création d'*inukshuk* (signifiant littéralement « qui agit comme un homme[681] »), dont l'empilement le plus classique, formé de trois ou quatre pierres, représente une personne debout – renvoyant au principe de *tenségrité*[682] du corps humain.

Une autre fonction du cairn que nous souhaitons relever est son utilisation en montagne par les alpinistes et explorateurs pour marquer, baliser, les itinéraires. Dans les paysages arctiques, les *inukshuk* servent ainsi à se repérer et à indiquer le chemin. *Idem* pour les *apachetas* en Amérique latine ; lesquels convoquent, en plus, un aspect spirituel puisqu'ils sont associés à des offrandes aux divinités lors de passages difficiles à arpenter. Le schème continu/discontinu s'exprime ici : la

[678] Xavier Delamarre, *Dictionnaire de la langue gauloise. Une approche linguistique du vieux celtique continental*, Paris, Éditions Errance, 2003.
[679] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*
[680] Voir : https://www.etymonline.com/word/cairn
[681] À ce propos, voir l'article de Jack W. Brink, "Inukshuk: Caribou Drive Lanes on Southern Victoria Island, Nunavut, Canada", *Arctic Anthropology*, vol. 42, n° 1, 2005, URL : http://www.jstor.org/stable/40316634
[682] En biologie, la tenségrité met notamment en avant la tension qui permet au corps humain de maintenir une certaine stabilité.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sculpture devient un *point d'appui*[683]. Et on se joue aussi de la tension entre continuité/discontinuité de l'humain, des éléments naturels, de leur intimité/altérité. Une recherche de l'ajustement, de la coénonication entre les rythmes s'effectue par ces gestes créatifs. Nous avons parlé un peu plus tôt des pauses effectuées par Madame Jardin lors de ses déambulations urbaines pour rencontrer les habitants, pour trouver refuge dans sa tente… Ces moments sont similaires à la parenthèse spatio-temporelle (répondant au principe d'intersection[684]) proposée par la construction d'un cairn. Il ne s'agit plus de contraindre le vivant à aller plus vite dans un souci de rendement productif ; mais d'énoncer sensiblement *hic et nunc*, tout en associant le local au global. C'est ce qu'écrit Nicole Pignier :

> *C'est […] à l'épreuve de la terre, des mots, des matériaux, des textures, des êtres vivants que les pôles « local », « global » travaillent ensemble nos perceptions. La situation locale des êtres vivants, humains, être végétaux, animaux, se relie à la Terre, aux étoiles, au cosmos biologiquement et, chez les êtres humains, par la perception. Ne pouvant se river à lui-même, notre ancrage local nous ouvre vers un global, mais aussi vers un dehors, la Terre procédant d'une altérité de laquelle nous émanons mais qui nous dépasse.*[685]

Pour le géographe et géopoète Alexandre Chollier, le cairn permet de redonner une dimension à la fois concrète et synecdotique du paysage en tant que monde :

> *Lier dynamiquement la partie et le tout, participer de ce monde en mouvement – un monde entier – : l'enjeu est là, toujours plus pressant. Cette réflexion, je la pèse à la manière d'une pierre dont je viendrais de me saisir et de sentir le poids avant de la déposer dans le cairn situé face à moi. Lié désormais à l'artefact le plus archaïque qui soit. Le plus souvent modeste*

[683] Selon Alexandre Chollier, « Si le point de vue peut amener à l'identification d'un horizon, d'une étendue ou d'un territoire, le point d'appui [nous soulignons] permet au contraire de nous retourner et de considérer le lieu ouvert dans lequel cette rencontre prend place. Or, lorsque le lieu s'ouvre et qu'il fait centre, rien de ce qui l'entoure – nous y compris – n'est exclu », in « La pierre et le cairn. Réflexions sur le lieu et le monde », in *Communications*, vol. 87, n°2, 2010, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-communications-2010-2-page-137.htm

[684] Principe que nous avons introduit à la p. 184 de ce travail.

[685] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *tout en étant formidablement pérenne, le cairn donne à penser un monde ouvert dans lequel les limites entre l'humain et le non-humain sont le plus souvent questionnées, pour ne pas dire outrepassées. Derrière l'aspect concret du monde, en ses parties et en son tout, il y a le mouvant. Celui que je touche en touchant une pierre et qui me touche en retour. Tout entier là.*[686]

L'énonciateur, celui qui pose la pierre, manifeste une attention sensible mais aussi réfléchie[687] au monde ; permettant à celui-ci, dans un aller-retour, de devenir une partie certes mouvante mais qui s'inscrit dans toute son entièreté, dans toute son intensité[688]. La définition du geste reposerait ainsi sur l'établissement d'un lien intime, entre l'énonciateur et le monde, grâce au processus du *faire* engagé par le corps. C'est aussi dans cette mesure que Maurice Merleau-Ponty envisage le geste :

> *C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des « choses ». Le sens du geste ainsi « compris » n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même […]*[689]

Pour autant, vouloir énoncer avec le monde – par le geste – en tant que dynamique mouvante, vivante, ne fait pas gage d'éthique coénonciative[690] avec le lieu. Depuis une dizaine d'années, les lieux dans lesquels les cairns vont être construits se retrouvent piégés par un « effet de mode » touristique. Plus précisément, les monticules deviennent de plus en plus nombreux en montagne et sur les littoraux, provoquant la dégradation de ces derniers en tant que milieux. Au printemps 2020, un collectif de quatorze chercheurs du monde entier a publié une tribune dans *Human-Wildlife Interactions* pour mettre en lumière l'altération causée par ces empilements de pierres sur la biodiversité. Les chercheurs expliquent notamment que « Removal, displacement, overturning, and breaking of rocks can

---

[686] *Ibid.*

[687] Puisqu'il est question, selon Alexandre Chollier, de peser sa propre réflexion comme l'on pèserait une pierre.

[688] Selon François Laplantine, « […] l'intimité est bien une question d'intensité ». In *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 79.

[689] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 226.

[690] L'éthique coénonciative reprend ce que nous avons développé dans la Partie I, Chapitre 2, A. de ce travail ; à savoir qu'il existe des possibilités de créer avec ou à rebours du vivant.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

affect the thermal profile of the landscape, exposition to the elements, and predation levels […], thus inducing significant impacts to rockdwelling organisms[691] ». La complexité de la situation est telle que les cairns sont désormais interdits sur certains parcours de randonnée, s'ils n'ont pas l'utilité première de baliser le sentier[692]. Le phénomène s'est davantage accentué ces dernières années avec l'utilisation des réseaux sociaux, dont figure au premier plan l'application et le réseau social *Instagram*. Plus récemment, dans un article publié en juin 2022, le site du Parc National des Calanques mettait en garde contre les cairns et appelait les touristes et les randonneurs à ne plus avoir recours à une telle pratique :

> *Ils [les cairns] sont terriblement à la mode, ce sont des stars d'Instagram, des œuvres éphémères de land art à la photogénie éclatante et, pourtant, ils constituent une réelle menace pour la biodiversité et l'environnement, sans que leurs auteurs en aient toujours conscience.*[693]

Dans une chronique diffusée sur *France info* en août 2022, Bérengère Bonte recensait 2,3 millions de publications avec les *hashtag*s « #cairns », « #rockbalancing », ou encore « #rockstacking »[694] sur le réseau social *Instagram*. Que penser d'un tel engouement ? Y-a-t-il une prise de conscience sensible (artistique ?) au moment de la création du cairn ou ne s'agit-il seulement que d'un intérêt post-geste, à savoir le rendu visuel de l'œuvre[695] ? C'est ce que Nicole Pignier propose de différencier lorsqu'elle compare l'éthique à l'*ethos*. Autrement dit, l'*ethos* est le « terme par lequel on définit la mise en scène, représentation qu'un

[691] Nous traduisons : « L'enlèvement, le déplacement, le renversement et la rupture des roches peuvent affecter le profil thermique du paysage, l'exposition aux éléments et les niveaux de prédation […], entraînant ainsi des impacts significatifs sur les organismes vivant dans les rochers » in Ricardo Rocha *et al*., « Stone-stacking as a looming threat to rock-dwelling biodiversity », *Human-Wildlife Interactions*, vol. 14, n°1, 2021, URL : https://doi.org/10.26077/secn-2a27

[692] Par exemple, dans un parc national français, la « modification artificielle d'un milieu naturel », comme la construction d'un cairn, peut être aujourd'hui passible d'une amende.

[693] Voir le site du Parc National des Calanques : http://www.calanques-parcnational.fr/fr/actualites/stop-aux-cairns-geants-dans-les-calanques

[694] Voir l'article : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-billet-vert/environnement-halte-aux-cairns_5253718.html

[695] Nous pouvons donc ici faire le rapprochement avec notre analyse des œuvres du Land art des années 1960, en tant qu'art spectaculaire et vertical. Voir la Partie I, Chapitre 3, A. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sujet énonciateur donne de lui de façon intentionnelle à travers ses discours[696] » ; tandis que la visée éthique d'un geste est plus profonde. Elle est à envisager « comme force, dynamique à l'œuvre dans les gestes pratiques et en interrelation avec les gestes esthésiques[697] ». Nous ne stipulons nullement que l'*ethos* et l'éthique sont « incompatibles », mais il est intéressant de les mettre en tension pour tenter de saisir les motivations, les intentions de l'artiste.

Pour cela, nous proposons de déplacer notre attention vers la pratique artistique de Fernando Prats. Pour la réalisation de certaines de ses peintures, l'artiste chilien fait participer le vivant. En effet, dans son atelier barcelonais et à l'aide d'ustensiles de cuisine, il enduit avec de la fumée charbonneuse des papiers de différentes tailles. Il place ensuite ces toiles dans des paysages[698] afin de laisser agir les êtres vivants et les éléments naturels qui les habitent. Ce sont ces derniers qui viennent « peindre » à leur tour les papiers : la coénonciation est, de ce fait, *plurielle*. Les oiseaux peignent les toiles avec les battements de leurs ailes (fig. 41) ; le vent fait tomber un fruit mûr d'un arbre et le fruit dépose une tâche sur la toile, l'écume des vagues vient colorer le papier, et ainsi de suite. Selon Paul Ardenne, « Les peintures de Fernando Prats, outre des relevés d'espace, sont autant d'"objets temps" – pas n'importe quel temps[699] ». L'historien de l'art développe :

> *Ce « temps » est bien sûr le sien propre, comme il en va pour tout artiste travaillant de façon conventionnelle : l'artiste opère à un rythme qu'il choisit, en fonction d'une durée qui équivaut à sa présence volontaire. Mais ce « temps » est aussi un temps autre, sur lequel Prats ne saurait avoir prise, le temps propre aux rythmes naturels – lorsque l'artiste met à contribution la marée et ses rythmes, en bordure d'océan, pour peindre à son invite ; ou quand il sollicite l'eau bouillante d'un geyser et doit attendre les phases de réchauffement de l'eau qui seules permettent son éjection aérienne […] L'artiste organise, pour l'occasion. Mais il ne décide pas des rythmes*

[696] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 23.
[697] *Ibid.*
[698] Dans une telle démarche, nous pouvons aussi parler de « milieux ».
[699] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit.*, p. 37.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

internes de l'œuvre. Chez lui nulle démiurgie, il n'est pas le maître du temps.[700]

La démarche de Fernando Prats, inscrite dans une volonté de faire art avec le vivant et non de le maîtriser est, de fait, concrétisée par un « partage de la signature[701] ». Le geste artistique laisse, certes, une trace mais cette dernière ne s'impose pas sur le milieu de création puisqu'elle est en quelque sorte contenue dans l'espace créatif qu'est la toile. Cependant, l'espace *n'est pas fermé*. L'énonciation du vivant *déborde* du tableau :

The movements of the birds permeate the paper, giving the impression that the work will continue to change by itself, just like a living being. Paradoxically, each work is related to a precise event or a dated action, therefore being strongly rooted in a "here and now", yet it also emerges as a passage with no beginning and no end.[702]

Comme le relève Paul Ardenne dans la citation précédente, l'œuvre se crée dans une temporalité double[703], elle-même animée par une dynamique alternant entre l'*immédiateté* convoquée dans la saisie du geste et la *dérive* qui figure dans la dimension objectivée de la toile (qui constitue un « objet-temps » à part entière). L'artiste oriente la création en choisissant le lieu de création coénonciative ; mais il laisse une chance à la créativité du vivant – soit à l'imprévisibilité quant au rendu final de l'œuvre.

---

[700] *Ibid.*

[701] Gilles Clément, « Le partage de la signature et l'art involontaire », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner, *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 139. En outre, bien qu'il y ait la réalisation d'une trace, le vivant n'est pas considéré comme une surface d'inscription mais comme un partenaire (accueillant/accueilli) qui permet ladite inscription.

[702] Nous traduisons : « Les mouvements des oiseaux imprègnent le papier, ce qui donne l'impression que l'œuvre va continuer à évoluer d'elle-même, comme un être vivant. Paradoxalement, chaque œuvre est liée à un événement précis ou à une action datée, donc fortement ancrée dans un "ici et maintenant", mais elle se présente aussi comme un passage sans début ni fin ». Voir le catalogue d'exposition « Fernando Prats. Nature paintings » publié par la Puerta Roja (Hong Kong) en 2018, URL : http://puerta-roja.com/art/nature-paintings/

[703] À savoir : le temps d'énonciation mobilisé dans la préparation de la toile par l'artiste et le temps d'énonciation du vivant lors de l'exposition de la toile dans un paysage donné.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

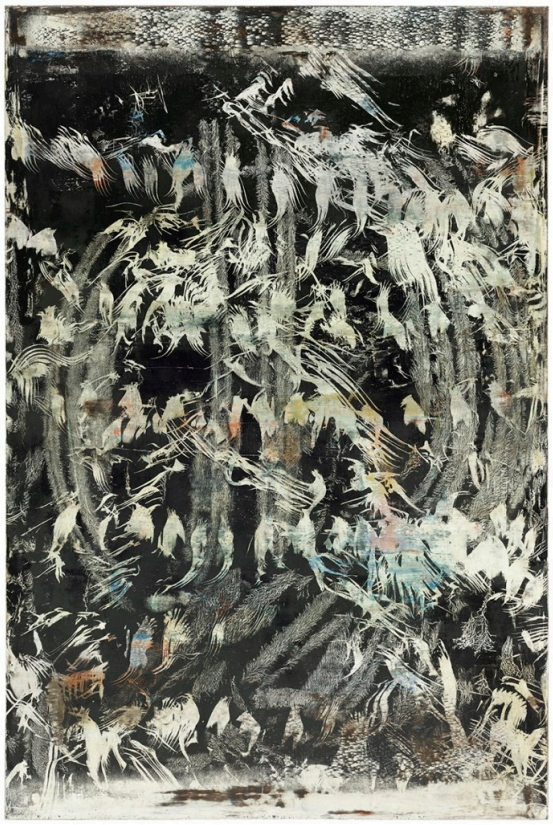


Figure 41. *Bird Painting* de Fernando Prats (2016)
Fumée et battements d'ailes d'oiseau sur toile, 190 x 130 cm

Ce recours au principe de sérendipité[704] repose sur l'intervention non-figée ni déterminée du vivant. Si art il y a, celui-ci réside dans la rencontre contingente entre la toile charbonneuse proposée par l'artiste *anthropos* et les traces du *vécu énonciatif* des êtres vivants. Cela fait fortement écho au *Traité succinct de l'art involontaire* lorsque Gilles Clément y écrit qu'« [il] considère comme art involontaire le résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets organisés entre eux[705] ». Le philosophe jardinier propose de définir huit catégories d'art involontaire : les envols, les vracs, les îles, les constructions, les érosions, les installations, les *traces* et les oppositions. Si Gilles Clément parle d'un

[704] La sérendipité est « la faculté de saisir et d'interpréter ce qui se présente à nous de manière inattendue », in Géraldine Michel et Emmanuelle Le Nagard, « Favoriser la sérendipité pour des recherches plus créatives », *Décisions Marketing*, vol. 93, n°1, 2019, p. 5.
[705] Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens & Tonka, 2014, p. 13.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

espace d'indécision[706] dans les arts involontaires, nous complétons sa proposition, pour étudier l'œuvre de Fernando Prats, avec l'hypothèse d'un geste artistique, qui, s'opposant à son automatisation, sa programmation, va accompagner le vivant dans la réalisation de son élan créatif.

Inattendu, imprévisible, le geste imprégné sensiblement pose alors les conditions temporelles et spatiales au rythme *trajectif*[707]. Autrement dit, que ce soit dans le cas d'un art involontaire ou pour les *Nature Paintings* de Fernando Prats, le geste artistique qui ne contraint pas le vivant est ainsi associé à l'expression d'une identité non-figée. Il est question de permettre à l'énonciation du vivant de cheminer, d'hésiter mais aussi de se manifester matériellement. L'œuvre ainsi créée s'ouvre non pas par un agrandissement de son format comme l'entend Clement Greenberg dans son esthétique de la peinture moderniste ; mais davantage par son propre façonnage. Celui-ci convoque une ouverture qui se déploie dans et vers l'extérieur, donnant aux toiles réalisées un rythme plutôt qu'une identité. Comme l'affirme Bertrand Westphal, « [t]oute identité est elle-même plurielle ; toute identité est archipel[708] ». Cette notion est également remise en question par Nicole Pignier dans la mesure où « un être vivant évolue continûment dans une dynamique réciproque avec son milieu plutôt qu'il ne se fixe ou ne se fige dans une identité[709] ».

[706] Gilles Clément, « Le partage de la signature et l'art involontaire », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner, *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 153. Par exemple, Gilles Clément illustre son propos avec la photographie de traces « dessinées » par un escargot sur la vitre d'un vélux et sur laquelle « on peut voir toutes ses hésitations ».

[707] Dans sa conférence « Humaniser la nature, naturaliser l'humain aujourd'hui », Augustin Berque désigne la trajection comme le « mouvement qui, par et pour le sujet, fait exister l'objet en tant que quelque chose », 16 avril 2013 à l'Institut d'Études Avancées de Nantes. Disponible en ligne : https://www.canal-u.tv/46987

[708] Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes » (p. 9-39), in Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 32.

[709] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 169.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Philosophie de l'École du Jardin Planétaire : récit d'une mise en pratique

> *« Faire le plus possible avec, le moins possible contre » : ce que le* jardin en mouvement *pose en principe devient philosophie pour le* jardin planétaire*. Peut-on transposer l'attitude du jardinier – son économie – à la vie du citoyen dans son cadre ordinaire ? Est-il légitime d'aborder la planète comme on aborde un jardin ?*[710]

Ainsi se questionne Gilles Clément sur son approche du jardin planétaire. Afin de concrétiser notre réflexion sur ce que peut être un geste artistique qui accepte d'énoncer avec les temporalités du vivant, nous avons proposé aux membres du Comité de pilotage de l'Université Populaire UniPCLimA[711] d'organiser un atelier participatif de création d'une *haie artistique nourricière* au printemps 2022[712].

Les haies représentant actuellement un enjeu écologique important, il nous paraissait intéressant de réunir universitaires, étudiants, paysans et grand public autour de cette question pour la mettre en pratique. « Chaque année, les haies régressent de 11 500 km alors que nous devrions, pour atteindre les engagements de la France pris lors de l'accord de Paris à la COP21, avoir doublé le linéaire existant d'ici 2050[713] » nous expliquent Baptiste Sanson et Catherine Moret. Véritable actrice de la biodiversité, la haie est également le témoin d'un ancrage territorial qui mène à des retranchements écosémiotiques et philosophiques. Comment donner du *sens* à nos manières d'habiter ? Comment faire territoire ensemble ?

---

[710] Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, *op. cit*., p. 261.

[711] Nous avons introduit l'Université Populaire Coopérative du Limousin et d'Ailleurs à la p. 51 de ce travail.

[712] L'atelier participatif a eu lieu le 5 avril 2022.

[713] Baptiste Sanson et Catherine Moret, « Cette PAC sera celle de la haie ! », in *Pour,* n° 243, 2022, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-pour-2022-2-page-129.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La Cellule de Recherches Interdisciplinaires de l'École du Jardin Planétaire[714], dont nous faisons partie, a donc rencontré pour l'occasion les membres de Campus à Cultiver[715], association organisatrice de la « Semaine de l'Environnement » sur le site universitaire de Limoges, afin de mettre nos savoirs et savoir-faire en commun pour l'élaboration de l'atelier. Nous proposons, ci-dessous, de revenir point par point sur nos réflexions et sur les grandes étapes du projet.

- Pourquoi créer une haie *sèche* ?

La haie sèche, aussi appelée « haie morte », est utilisée depuis le Moyen Âge et a été théorisée par l'écologue allemand Hermann Benjes dans les années 1980. Contrairement à son nom, la haie sèche, morte, n'est pas faite de matière inerte. En effet, le bois utilisé va non seulement se décomposer par le travail des insectes, des bactéries, des champignons… mais ce dernier contient également du carbone qui va se répandre petit à petit dans le sol.

En se tassant ainsi, la matière qui à la fois forme et féconde la haie va servir de base à différentes chaines trophiques, c'est-à-dire qu'elle va pouvoir participer à l'appréciation des êtres vivants dans leurs rapports nourriciers au milieu. Les apports d'une haie sèche vis-à-vis de son milieu de création sont donc nombreux. Pour n'en citer que quelques-uns :

[714] La Cellule de Recherches Interdisciplinaires de l'École du Jardin Planétaire, créée en 2017, se fonde sur les principes philosophiques et jardiniers initialement développés par Gilles Clément avec le concept de l'*École du Jardin Planétaire*. L'un de ses principaux desseins est de mettre en place des recherches sur la relation entre les cultures locales, la biodiversité et le façonnage des milieux paysagers.

[715] Campus à Cultiver travaille depuis 2015 pour « l'émancipation et la transformation écologique, sociale et démocratique de la société aux moyens de l'éducation populaire et par le développement d'alternatives pour la "Transition écologique des campus" ». L'association a notamment créé des jardins partagés sur différents sites universitaires de Limoges et a mis en place une AMAP en partenariat avec une ferme locale. Voir le site de l'association : https://www.campusacultiver.org

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- La haie sèche sert de brise-vent et crée ainsi un microclimat, lequel est fécond pour les cultures paysannes ;

- Elle constitue un refuge pour une grande diversité d'êtres vivants : des insectes, des petits mammifères, des amphibiens, des reptiles, des champignons, des mousses, des lichens… ;

- Les oiseaux peuvent l'utiliser comme perchoir et ainsi semer des graines suite à leurs déjections ;

- Les piquets de bois utilisés pour maintenir la haie peuvent également servir de tuteurs pour les plantes grimpantes ;

- Les insectes xylophages participent à enrichir le sol en matière organique, *etc.*

Par conséquent, la haie sèche, à sa manière, permet de recosmiser le *lien au lieu* en devenant elle-même refuge ambiant[716] de la coénonciation du vivant. Patrice Notteghem, ancien directeur de l'Écomusée du Creusot, compare notamment la technique de création d'une haie sèche à celle de la construction d'habitat : « On peut rapprocher cette technique de celle mise en œuvre dans la construction de certains bâtiments, aux murs à pans de bois, dans lesquels le remplissage est assuré au moyen de terre crue armée de lattis, éléments de branches tressés[717] ». Envisagée dans une telle perspective, la haie sèche devient un lieu de rencontre à la fois *constructif* et *constructeur* entre les êtres vivants. Tout en devenant féconde de liens au vivant, la réalisation questionne également les schèmes écoperceptifs au sens où elle remet en tension, par exemple, la vie et la mort (matière dite « morte » qui abrite et nourrit le vivant), le dedans et le dehors (haie devient un refuge et délimite une parcelle de culture), l'exclusion et la participation, le vertical (piquets plantés dans le sol) et l'horizontal (branches couchées), *etc.*

[716] C'est-à-dire que la haie à la fois *anime* et *est animée* par et dans l'interrelation du vivant à son milieu.

[717] Patrice Notteghem, « Haie sèche, haie vive et ronce artificielle », *Études rurales*, vol. 121-224, n°1, 1991, p. 60. Nous aurons l'occasion de reparler de cette technique de construction dans la Partie III, Chapitre 2, B. de ce travail.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- Quel lieu et quelle forme ?

Lors de la rencontre-échanges « Semences paysannes : la nourriture de l'émancipation » organisée par l'Université Populaire UniPCLimA[718], le paysan Laurent Pénicaud est revenu sur l'importance des gestes paysans. Selon lui, ces derniers permettent de créer un lien, de redonner de la valeur à ce que l'on fait. En outre, « on ne peut pas avoir que des liens entre humains ». Non seulement replanter permet de créer un « paysage nourricier », davantage de biodiversité ; mais cela permet également aux paysans de se protéger contre les conséquences de l'agriculture conventionnelle car, en effet,

> *[…] l'industrialisation, consistant à imposer des gestes standard, n'a cessé de nier le lien symbolique, concret, existentiel à l'oikos sur lequel se fondaient les paysages nourriciers. Dissociant les pratiques culturales et pratiques culturelles, artistiques, elle a fait émerger une agriculture hors sol car coupée du lien existentiel au lieu de vie, aux paysages nourriciers. Avec l'agriculture industrielle mondialisée, il ne s'est plus agi de faire pousser de la nourriture mais de produire de l'alimentation destinée avant tout à alimenter le marché.*[719]

Nicole Pignier poursuit en expliquant qu'après la Seconde Guerre mondiale, le développement du « business agro-alimentaire » et des « rayons d'alimentation » dans la grande distribution ont eu pour effet de remplacer le geste de se nourrir par l'acte de consommer. En outre, « Une telle transformation a fait évoluer nombre de paysans en exploitants agricoles puis en gestionnaires de la terre, des animaux, privés dans leur travail de tout lien concret et créatif au lieu où ils œuvraient[720] ».

Ainsi, pour que l'atelier ait du *sens*, nous voulions le réaliser sur une terre maraîchère locale, cultivée en agroécologie paysanne. Avec l'accord de Limoges Métropole, Marine Dupont a accepté de nous accueillir sur son espace-test

[718] La rencontre a eu lieu à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges, le 7 avril 2022.
[719] Nicole Pignier, « Se nourrir en lien avec le vivant », in *Dard/Dard*, n°2, 2020, p. 57.
[720] *Ibid*., p. 58.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Pouss&Bio à Verneuil-sur-Vienne[721]. Ancienne infirmière, elle s'est rendue compte que le fait de soigner les patients avec des médicaments n'était ni *satisfaisant* ni *suffisant*. Et ce, sur plusieurs points. Le soin, selon elle, s'accomplit dans un premier temps par la qualité de la nourriture, c'est-à-dire par ce qui nous maintient en vie et nous procure quotidiennement de l'énergie. Elle a donc décidé de sortir du « système » dans lequel elle se sentait « enfermée » pour se reconvertir dans sa passion : le maraîchage biologique. En outre, elle abandonné le soin médical pour se consacrer au soin de la terre/Terre. À ce propos, Chris Younès dit que « Le soin c'est une manière d'être, c'est une manière de se comporter avec les autres, avec tout ce qui nous entoure. Et donc cette attention, cette écoute, ce n'est pas un état, c'est quelque chose qui est en train de devenir[722] ».

L'agriculture, pour Marine, permet de se nourrir, de nourrir des gens dans un sens qui renoue ainsi avec l'étymologie du verbe. En effet, le latin *nutricare*, rappelle Nicole Pignier, « signifiait au XIIème siècle "allaiter" mais aussi "prendre soin", "élever" "éduquer" ; au XVIème siècle, il désignait également la nourriture du cœur et de l'esprit[723] ». Le geste éco-techno-symbolique trouve ici tout son sens. Sur son terrain, la maraîchère met en pratique des connaissances permaculturelles, paysannes, en faisant toujours attention à s'ajuster aux êtres vivants qui co-habitent et co-énoncent avec elle. Cela n'est pas sans rappeler la thèse de Nicole Pignier concernant le design permaculturel :

> *Le design permaculturel préfère un point de vue plus modeste, plus proche de la terre, une manière de vivre et de connaître qui reconnaît l'altérité du vivant, la complexité de son processus créatif et à ce titre, préfère designer avec le vivant plutôt que designer le vivant ou/et à rebours du vivant.*[724]

[721] Dans le cadre de son Projet Alimentaire Territorial qui tend à développer le maraîchage et les circuits courts, Limoges Métropole met à disposition trois parcelles individuelles dédiées à des activités maraîchères pour une période allant d'un à trois ans.
[722] Propos de Chris Younès lors de la table ronde « Métabolisme de la ville du *care* », *op. cit.*
[723] Nicole Pignier, « Se nourrir en lien avec le vivant », *op. cit*., p. 55.
[724] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 52.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Marine nous l'a confié : tous les gestes qu'elle réalise doivent créer des liens entre les vivants, petit à petit. Par exemple, le fait d'avoir creusé une mare sur sa terre permet d'accueillir des crapauds, lesquels mangent les limaces et les empêchent ainsi de dévorer les légumes. Les pieds de maïs sont ensuite utilisés comme tuteurs pour les haricots. Il y a, par conséquent, une correspondance entre les gestes réalisés et les intentionnalités des êtres vivants. L'ajustement des corps sensibles[725] est fondamental et « essentiel en ce qu'il laisse s'exprimer l'altérité des partenaires et ce faisant, leur attachement intime[726] ».

Nous avons donc rendu visite à Marine, pour découvrir son terrain et discuter ensemble de ses manières de percevoir et travailler la terre, sur ses attentes vis-à-vis de la création de la haie… et cela, afin de concevoir notre atelier dans une *approche située*. Après de longs échanges avec la maraîchère, nous nous sommes mis d'accord pour donner une forme arrondie à la haie. Inspirée par les travaux sur les lignes de Tim Ingold, nous voulions jouer avec les entrelacs et le tissage des branchages.

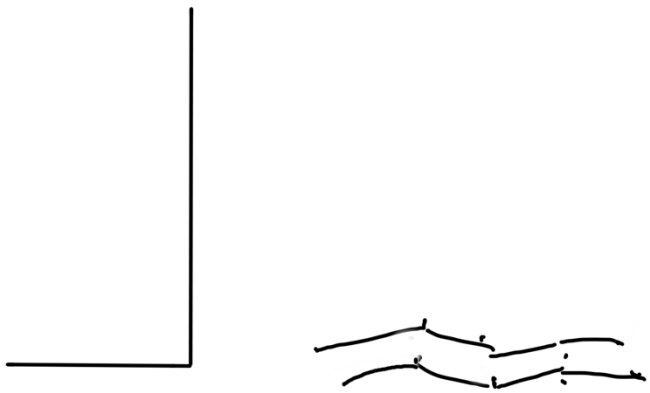


Figure 42. Les lignes de l'espace-test maraîchage

[725] Éric Landowski, « Les interactions risquées », *op. cit*., p. 42.
[726] Nicole Pignier, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Pour nous, la courbure choisie venait notamment s'opposer à la forme rectangulaire et aux lignes droites du hangar présent sur place, que nous considérions comme trop « rigides » et qui ne correspondaient pas aux *lignes de vie* permaculturelles et encore moins au rapport entre Marine et sa terre. Car la maraîchère espérait que la création de la haie la fasse « se sentir un petit peu plus chez elle ». Ainsi, selon Tim Ingold :

> *L'habitant est plutôt quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage. Même si ces lignes sont généralement sinueuses et irrégulières, leur entrecroisement forme un tissu uni aux liens serrés.*[727]

Nous avons donc opté pour réaliser la haie le long du chemin menant au terrain : l'emplacement, de ce fait, était stratégique pour se protéger du vent, du bruit de la route à proximité… Mais il permettait aussi de représenter symboliquement le lien que Marine entretient avec ses cultures. La haie participerait alors à créer une *délimitation*, non pas dans l'optique de restreindre, de contraindre et d'enfermer toute dynamique vivante ; mais plutôt dans la mesure du jardin planétaire :

> *La Terre est un espace clos, non pas l'espace utopique du jardin stylisé mais un enclos que nous partageons avec tous les êtres vivants, dont les ressources nécessaires à notre vie sont limitées et dont nous devons prendre soin.*[728]

- Qu'entendons-nous par « haie *artistique* » ?

L'une des particularités de la haie sèche est que sa création est à la portée de « tout le monde ». Avec cet atelier, nous souhaitions déconstruire la notion d'un art vertical, hors-sol, en ayant recours à des gestes qui travaillent simplement *avec* la terre tout en cherchant à éprouver le vivant. En quoi la création participative

[727] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*., p. 108.
[728] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 26.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'une haie sèche permet-elle, pendant un moment, de tous nous réunir pour penser un paysage nourricier ; et laisser nos sensibilités individuelles être imprégnées par la dynamique collective d'un tel projet ?

Suite à la publication de l'appel à participation en ligne et dans le quotidien régional *Le Populaire du Centre* (cf. annexe 2), nous avons reçu des appels nous demandant de préciser davantage en quoi consisterait l'atelier. Une femme nous a notamment contactés afin de vérifier s'il s'agissait d'un atelier de paysagisme, sous-entendant une approche exclusivement esthétique et ornementale de la haie. Certains participants nous ont également demandé, en amont de l'atelier, de revenir sur ce que nous désignions par « artistique ». Une fois de plus, le couple sémantique « art et vivant » n'avait pas l'air de faire bon ménage auprès du grand public. À ces questions, donc, nous avons répondu qu'il s'agissait de faire en sorte que tout le monde puisse apporter son « petit plus », sa pierre à l'édifice. Nous voulions que chacun prenne le temps de se poser la question du ici/maintenant : qu'est-ce que je perçois lorsque je fais ce geste ? Qu'est-ce que me font ressentir ce lieu et ces gestes dans le « Faire ensemble » ? Qu'est-ce que ce que le lieu permet de faire (branches non venues de loin) ? Par le qualificatif « artistique », nous faisions davantage référence à la question de la sensibilité plutôt que de celle de l'esthétique visuelle à proprement parler. Cela rejoint l'intention portée par Gilles Clément lorsqu'il jardine : il est question de « suivre le flux naturel des végétaux, [de] s'inscrire dans le courant biologique qui anime le lieu, et l'orienter[729] ».

- Qu'entendons-nous par « haie *nourricière* » ?

Nous l'avons dit, une haie sèche participe entre autres au renouvellement des chaines trophiques : la haie sèche est donc nourricière au sens premier du terme. Elle permet à des organismes vivants de *se nourrir*. Dans une autre mesure, la haie sèche a été pensée sur une terre maraîchère, soit dans un milieu lui-même nourricier et façonné par des gestes pratiques, esthésiques et éthiques :

[729] Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, *op. cit*., p. 18.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Pratiques, parce qu'ils sont associés à des buts, à des objectifs précis, à une* praxis*, à savoir une manipulation des choses concrètes comme des savoirs construits et à reconstruire. Sensibles, en ce qu'ils émanent de sensibilités individuelles que l'on nomme des* esthèsis *et collectives que l'on nomme des esthésies*.[730]

Concevoir une haie nourricière venait donc faire écho à ce que Nicole Pignier appelle un « paysage nourricier » et que nous avons eu l'occasion de définir précédemment dans ce travail. Nous pouvons néanmoins préciser que,

> *En paysages nourriciers, les arbres sont à la fois des altérités protectrices, à la fois des êtres qui nous ressemblent. Ils nous rappellent que notre position verticale nous prédispose à marcher sur le sol – le bas – tout en dressant la tête vers le ciel et les étoiles – le haut -. Ils nous invitent à prendre soin du bas, de la terre et ses forces telluriques en compagnie des arbres, de l'eau qui jaillit en tension avec l'air et le ciel, le haut. En paysages nourriciers, les feuilles mortes et herbes sèches se décomposent naturellement pour nourrir la vie du sol.*[731]

[730] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 18.
[731] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 43. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »

Figure 44. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 45. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »

- Récit et bilan de l'atelier

Ayant proposé aux participants de nous rejoindre en début d'après-midi, les organisateurs se sont retrouvés sur le terrain de Marine le matin-même afin de commencer à préparer l'atelier et, surtout, de nous imprégner du lieu. Comme il s'agissait de *faire avec* de la matière présente *sur place*, nous avons ramassé de nombreuses branches qui se trouvaient à quelques mètres de l'emplacement de la future haie. Nous avons donc fait plusieurs allers-retours avec la remorque de Marine afin de tout amener à l'endroit de l'atelier, et que tout soit prêt lorsque les participants arriveraient.

Nous avons commencé, comme prévu, en début d'après-midi. Afin que tout le monde puisse prendre ses marques et saisir l'*ambiance du lieu*, Marine a fait visiter ses cultures et a présenté sa façon de travailler. Nous avons ensuite rappelé

Licence CC BY-NC-ND 3.0

le but de l'atelier, ainsi que ses spécificités et, plus précisément, nous avons insisté sur la sensibilité du geste qui travaille en lien avec le vivant. Après avoir fait connaissance les uns avec les autres, il était temps de nous mettre tous à la tâche. Nous avons tout d'abord travaillé par groupes de deux pour planter les piquets, l'un creusait un trou au préalable avec une barre à mine, l'autre enfonçait ensuite le piquet dans le trou à l'aide d'une masse. Une fois les vingt piquets plantés, nous avons tous rempli l'espace qui les séparait avec les branches que nous avions regroupées en tas le matin-même. Chaque participant le faisait à sa façon : certains ont choisi d'utiliser la fourche, d'autres ont préféré ramasser les branches à la main et les poser une à une, ou en paquet…

C'est à partir de ce moment-là que notre projet a changé, petit à petit, de *trajectoire*. Nous voulions donner un aspect arrondi à la haie et nous en avons précédemment donné les raisons. Mais, progressivement, nous nous sommes retrouvés avec une haie qui prenait davantage une forme linéaire. Si ses branches continuaient à s'interrelier entre elles, et à passer de chaque côté des piquets (dans un sens ou dans un autre), l'aspect général que nous avions envisagé prenait une tout autre direction. Pour autant, nous ne sommes pas intervenue en cours de route pour rectifier le processus de réalisation. Car n'est-ce pas ici tout l'intérêt d'un atelier participatif qui vise à laisser s'exprimer les gestes sensibles ? Les différents participants se sont *appropriés* à la fois individuellement et collectivement le dessin de la haie. Il était intéressant de constater que chacun prenait le temps de disposer les branches selon sa perception de l'espace proposé par la disposition des piquets. Certains optaient pour remplir les « vides » entre les branches (avec d'autres branches ou feuillages), d'autres essayaient minutieusement de trouver un juste équilibre dans la quantité de branches présente de chaque côté d'un même piquet, d'autres encore s'occupaient de tasser régulièrement le branchage… Tout le long de l'atelier, les participants ont discuté, échangé sur divers sujets – allant des conseils de jardinage à des commentaires politiques. *In fine*, peu importait que la forme finale de la haie ne corresponde pas trait pour trait à ce que nous avions initialement envisagé. C'est en cela que cette dernière incarne ce qu'est un processus *d'ajustement coénonciatif* avec le lieu.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Nous sommes ensuite revenue de façon régulière à l'espace-test afin de voir comment la haie se modifiait à long terme. Comme il est possible de le constater sur la figure 46, seulement vingt-deux jours après sa création, la haie s'était déjà bien tassée. Le travail du bois avait donc bien lieu. Cinq mois après l'atelier participatif, nous avons demandé à Marine de faire un retour sur cette expérience[732] et nous dire quel(s) rôle(s) avait joué la réalisation sur son terrain :

> *C'était surtout pour limiter le vent et pour créer une séparation par rapport au bruit parce que l'on a beaucoup de passage et cela diminue le bruit. On se sent un peu plus fermé, c'est un plus sauvage car ici il n'y a pas d'arbres donc ça se ressent quand même et, du coup, ça fait un petit coin nature à côté des cultures.*

> *Il y a eu un impact sur la biodiversité, surtout par rapport aux oiseaux. Il y a du passage de souris, en dessous, donc cela leur fait un petit couvert. Si, il y a eu un impact. Je n'ai pas vu de hérisson car je pense qu'ils ne sont pas trop dans le coin, donc ils ne sont pas venus jusque-là. Cela a bien fonctionné quand elle était à hauteur, au niveau du vent, cela faisait un bon brise-vent et puis l'on voit que la végétation, au pied, est un peu plus verte aussi, cela a quand même eu un effet dessus. Il faut la renflouer pour voir ce que ça donne. Mais sinon, j'ai beaucoup d'oiseaux dedans surtout.*

[732] Nous allons prochainement poursuivre l'aventure avec un nouvel atelier.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 46. Photographie de la haie artistique nourricière le 27 avril 2022 (vingt-deux jours après sa création)

B. Refonder le cosmopoétique

L'intensité temporelle qui anime la création coénonciative est féconde de *poésie* en ce qu'elle déploie, dans une fluidité respiratoire, fragmentaire et mouvante, de nouvelles perceptions du vivant.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Associer création et respiration

Dans le prologue de *La vie des plantes*, Emanuele Coccia écrit que la semence est un espace métaphysique qui se compose en faits cosmiques[733] : son existence est à la fois concrètement et intimement liée à la *concrescence*[734] du monde. Par conséquent, elle n'est pas simplement virtuelle. Autrement dit,

> *Imaginer ne signifie pas poser une image inerte et immatérielle devant ses yeux, mais contempler la forme qui permet de transformer le monde et une portion de sa matière en une vie singulière. En imaginant, la semence rend nécessaire une vie, elle laisse apparier son corps avec le cours du monde. La semence n'est que le lieu où la forme n'est pas un contenu du monde, mais l'être du monde, sa forme de vie.*[735]

Si l'imagination naît et se renouvelle au sein même du processus de la vie, du vivant, de quelle façon se déploie-t-elle dans le milieu artistique ? Plusieurs anthropologues, phénoménologues et philosophes convergent sur le fait que l'imagination et la création artistiques sont fécondées par la respiration de l'énonciateur. En effet, François Jullien, par exemple, affirme que la peinture chinoise traditionnelle est un *geste respiratoire*. Plus précisément :

> *[…] Peindre est un acte qui ne cesse de se contenir pour s'affirmer, ou bien de s'inverser pour s'accomplir, à la fois de se faire et de se défaire, cette alternance qui le rythme est aussi naturelle, aux yeux des Chinois, que celle du jour et de la nuit, ou de la respiration. Prendre-rendre, ou peindre – dé-peindre, c'est comme inspirer-expirer (et s'il y a un « cela » que peint la peinture chinoise, c'est bien celui, primordial, du souffle-énergie dont provient sans fin le monde et qui l'anime).*[736]

---

[733] Emanuele Coccia, *La vie des plantes*. *Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 29.
[734] Augustin Berque définit la concrescence de la réalité des choses comme un « croître-ensemble » entre nature et culture, entre la Terre et l'humanité (Augustin Berque, « Préface » [p. 7-9], in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant, op. cit*., p. 8).
[735] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 29.
[736] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, *op. cit*., p. 151.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Cette idée de souffle-énergie est également confortée par Tim Ingold. Dans la lignée des travaux de Maurice Merleau-Ponty, l'anthropologue voit dans la respiration la clef de l'existence de notre perception, et par la même occasion, de celle de notre sensibilité :

> *En respirant l'air autour de nous, nous percevons aussi dans l'air ; sans lui, nous suffoquerions, et nous serions frappés d'insensibilité. En temps normal, l'air est invisible. Mais c'est précisément parce que ce milieu vital est transparent que nous voyons.*[737]

François Laplantine développe aussi cette notion de rythme créatif fondé sur le souffle qui, selon lui, est encore ignorée par la pensée occidentale. Il explique ce phénomène de négation par l'invisibilité de la respiration : « Comme la respiration ne se voit pas, nous n'en parlons pas[738] ». Et pourtant, c'est cet écart entre le visible et l'invisible qui « anime une rythmique de la pulsation c'est-à-dire de la respiration[739] ». François Laplantine donne l'exemple des énergies figurées *yin* et *yang* que nous ne pouvons voir de façon systématique mais qui deviennent visibles dans les pratiques artistiques :

> *À des moments d'inspiration pouvant aller jusqu'à la rétention du souffle succèdent des moments d'expiration. Entre* yin *et* yang *il n'y a pas d'antériorité, de postérité, de supériorité ni d'extériorité. Car il n'y a pas de ciel sans terre, de terre sans ciel, de souplesse sans dureté, de repos sans mouvement, de visibilité dans invisibilité. Le visible peut alors être considéré comme la face extérieure d'une énergie en expansion alors que l'invisible est ce qui effectue un travail de maturation en secret et en silence, ce qui n'est pas encore apparu ou a disparu et s'apparente à ce que le cinéma appelle le hors-champ.*[740]

C'est dans cette mesure que, dans son essai *Sagesse des lianes*, Dénètem Touam Bona appelle à reconnaître la portée de la puissance créatrice sur ce qui *advient* :

---

[737] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*., p. 233.
[738] François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit*., p. 35.
[739] *Ibid.,* p. 34.
[740] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *C'est par une fabulation créatrice qu'une communauté, quelle qu'elle soit, recouvre la puissance d'agir. Nos utopies concrètes et nos chimères actives n'ont pas vocation à valider des états de fait (des « vérités objectives ») – un présent souvent intolérable – mais à esquisser des futurs insoupçonnables.*[741]

Si l'on considère que la perception se fait dans et par la respiration, et que cette dernière se meut entre autres dans une dynamique alternant le visible et l'invisible, le vide et le plein ; le rythme créatif ne nous inscrit-il pas dans des « présents intenses à durée indéterminée[742] » ? En amont de ses « pépinières urbaines », Thierry Boutonnier propose aux participants d'effectuer des exercices de respiration associés à des assouplissements corporels. Il nous a notamment dit qu'il repérait un « problème de fond » récurent lors de ses ateliers : souvent, les participants – adultes – entretiennent des relations complexes avec leurs corps. Quelle en est la source selon l'artiste ? Potentiellement, nos rapports contemporains à la nourriture devenue *alimentation*[743], à la demande de rendement productif, à « l'état d'anesthésie générale avancé auquel nous a conduits une telle économie[744] »… Ces difficultés de perception et d'appréhension charnelles se ressentent alors dans l'accomplissement des activités artistiques au programme de ces « rencontres avec l'altérité[745] ». De fait, Thierry Boutonnier souhaite transmettre certains gestes au public afin d'inviter les participants à pratiquer ce travail de respiration en tout lieu, au-delà de l'atelier.

Le projet *Biodynamiser le parking* interroge nos rapports au sol, et plus précisément aux anthroposols. Thierry Boutonnier et les habitants de la ville de

---

[741] Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, *op. cit*., p. 103.

[742] Cette expression est issue d'une proposition formulée par Thierry Boutonnier lors d'un échange que nous avons eu avec lui.

[743] Comme nous l'avons précisé dans notre présentation du projet de la haie artistique nourricière, mais aussi dans notre étude de la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras, « […] à la fin du XIX^{ème} siècle, en français, le terme "alimentation" a perdu son sens synonymique de "nourriture" pour intégrer le jargon économique de la mondialisation : "alimenter un moteur en énergie", "alimenter une machine ou un corps" […] ». In Nicole Pignier, « Se nourrir en lien avec le vivant », *op. cit*., p. 58.

[744] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op. cit*., p. 46.

[745] C'est ainsi que Thierry Boutonnier définit ses pépinières urbaines.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Nyon, en Suisse, se sont réunis pour travailler ensemble sur les futures transformations de la Place Perdtemps ; à savoir la construction d'un parking souterrain et la création d'un « espace vert » au-dessus. Or, selon Jens Hauser, critique d'art et spécialiste des *Greenness Studies*, le vert est la couleur la plus anthropocentrique dans le sens où elle représente l'altérité de l'être humain. Plus précisément, Jens Hauser explique que le vert est généralement associé au monde végétal, et plus largement au vivant. Ainsi, écrit-il, en Occident, le vert signifie « croissance » ou « germination » ; et dans toutes les cultures, il s'apparente à la végétation, à la fertilité, au printemps, à la jeunesse, au renouveau, à l'espoir mais aussi à la vivacité. Cependant de telles associations symboliques résultent d'un phénomène paradoxal, voire *fétiche*[746] selon les termes de Jens Hauser, puisqu'entièrement lié à la perception humaine :

> *[…] green prompts a startling epistemological paradox: to humans a plant only appears green because its chlorophyll absorbs high-energy red and blue light photons for photosynthesis and reflects the middle spectrum as 'waste', so to speak.*[747]

Ce que nous nommons donc, « espace vert », pour désigner un endroit, dans le milieu urbain, où l'on ferait de la place à l'altérité végétale, ne l'est pas nécessairement dans la mesure où la locution employée renvoie à une abstraction de la végétation à sa prétendue teinte dominante[748]. C'est pourquoi, il est pertinent ici de voir en quoi certaines interventions artistiques dépassent le symbolique. En outre, de quelle(s) manière(s) un projet artistique sur un parking bétonné peut-il convoquer un travail avec le vivant ?

---

[746] Pour expliquer le paradoxe du vert en tant que fétiche symbolique, Jens Hauser donne l'exemple de certains quartiers en Californie qui ont recours à des pigments vers pour peindre la pelouse pendant une période de sécheresse avec restriction d'eau et ainsi cacher l'herbe sèche, devenue marron. In "Greenness : Sketching the Limits of a Normative Fetish", in Natasha Lushetich (ed.), *The Aesthetics of Necropolitics*, Londres, Rowman & Littlefield Publishers, 2018, pp. 97-118.

[747] Nous traduisons : « […] le vert provoque un étonnant paradoxe épistémologique : pour les humains, une plante n'apparaît verte que parce que sa chlorophylle absorbe les photons rouges et bleus à haute énergie pour la photosynthèse, et reflète le spectre intermédiaire comme un "déchet", pour ainsi dire ». In Jens Hauser, "Greenness: Sketching the Limits of a Normative Fetish", op. *cit.*

[748] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 47. La place Perdtemps à Nyon

© Ville de Nyon

Quant au projet *Biodynamiser le parking*, il était question pour l'artiste d'accompagner les citoyens pendant deux ans[749] dans « une réflexion sur comment le sous-sol peut être perturbé, comment ça peut avoir une influence sur la qualité des sols, la qualité des terres […] quelle est la place du ver de terre là-dedans ?[750] ». Trois jours d'ateliers ont ainsi été organisés en août 2019 avec le professeur de yoga Marius Deserens, mais aussi le géologue Rheda Farha, ou encore le viticulteur Raymond Paccot.

Au-delà des exercices de respiration, d'assouplissement, proposés avant la réalisation des activités ; il nous parait essentiel de nous arrêter un moment sur la

[749] Thierry Boutonnier nous a dit qu'il faisait en sorte de s'engager dans des projets au « cours long » pour s'ajuster aux temporalités du vivant.

[750] Voir l'interview de Thierry Boutonnier pour *Nouvo* : https://www.youtube.com/watch?v=S_I7m52oyVY&t=149s

Licence CC BY-NC-ND 3.0

question de la *perméabilité*[751]. Car si le rythme créatif du vivant joue des alternances, des tensions subtiles entre divers pôles schémiques, il n'en est pas moins

> *[…] un maillage de lignes qui prolifèrent – comme, dans la forge, le mouvement de pompe des soufflets convertit le minerai solide en métal fluide ; ou l'air gonflant les poumons du laboureur qui se transforme en sillons dans la terre ; ou le vent qui devient le sillage du voilier ; ou la lumière du soleil qui se convertir en tiges et racines de plante.*[752]

En outre, un espace tel que le parking (en surface ou enterré) n'est-il pas l'un des symboles de l'éco-fragmentation[753] qui tend à se répandre dans nos sociétés ? S'interroger sur la perméabilité du lieu revient donc à se demander si ce milieu est apte à être pénétré, traversé tout aussi bien par un fluide liquide ou gazeux, par un flux lumineux[754] ; que par une énonciation *ambiante*. Le premier atelier de *Biodynamiser le parking*, qui nous intéresse particulièrement, était un cours de yoga dispensé par Marius Diserens sur le sol du parking, et présenté par l'artiste comme étant « nécessaire pour pouvoir se confronter à la matière[755] ». Pour ce projet, donc, la matière à laquelle *se confronter* était le béton. Mais pourquoi parler d'une confrontation alors que nous avons précédemment rejeté la dimension systématique de « corps à corps » dans l'acte créatif coénonçant avec le vivant ? Nous stipulons ici que le parking, en sus souterrain, est un lieu techno-symbolique, coupé de l'*oikos*. En effet, si l'on en croit les « résultats » de l'atelier de carottage[756] réalisé sur la Place Perdtemps, seuls des radicelles et des restes de racines d'acacias

[751] Par « perméabilité », nous nous référons à Tim Ingold lorsqu'« [il] suggère qu'en tant que liaison de vie et de croissance au sein d'un filet de relations, l'organisme n'est pas limité par la peau mais est perméable ». In *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013, p. 265.
[752] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit*., p. 236.
[753] Selon Baptiste Morizot, l'éco-fragmentation est « la fragmentation invisible des habitats des autres vivants, qui les détruit sans qu'on s'en rende compte, parce qu'on a fait passer nos routes, nos villes, nos industries, sur les chemins discrets et familiers qui assurent leur existence, leur prospérité durable comme population ». In *Manières d'être vivant, Enquête sur la vie à travers nous*, *op. cit*., p. 28.
[754] Définition de l'adjectif « perméable » selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.
[755] Propos de l'artiste tenus lors de sa présentation du projet *Biodynamiser le parking*. Voir http://www.domestication.eu/realisation/biodynamiser-le-parking/
[756] La technique du carottage permet de percer le sol en béton afin d'en prélever un échantillon.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ont été trouvés et constituent « des traces des êtres vivants qui essayent de prendre place[757] ».

Dans la lignée d'une perception et d'une respiration humaines invisibles, qu'en dire de celles des autres vivants sous terre ? Il est certain que le phénomène de bétonisation entraîne une rupture avec le sol en tant que dynamique vivante. La confrontation charnelle des participants à la matière semblait donc inévitable pour envisager un acte artistique *respiratoire*. Dans son article « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », Éliane Beaufils évoque l'invitation lancée, en 2014, par trois membres de la Convention des Nations unies sur la lutte contre la désertification, aux spectateurs, de « reperméabiliser » le sol d'une ancienne friche. Selon elle, « L'action consiste en une sorte d'expérience sculpturale inversée : il s'agit de détruire, à grand peine et avec une extrême lenteur, le goudron qui imperméabilise la surface de la friche[758] ».

Cette question de la respiration qui participe à créer le geste se retrouve dans les écrits de Georges Brunon lorsqu'il propose au lecteur de réfléchir le dessin d'une pomme, puis d'objets et de formes (cube, angle droit), en tenant compte de sa respiration de façon progressive. Le peintre introduit à la suite l'observation et la respiration des lignes d'un paysage à travers une fenêtre : selon l'auteur, l'encadrement gêne, empêche l'expérience car il nous coupe du ciel. Au contraire, écrit-il,

> *Si vous sortez, respirez les nuages, descendez du grand cumulus jusque vers le champ qui court sur la rondeur de la colline, revenez jusqu'aux mottes de terre brunes près de vous, ; votre dernier expir se mêlera au petit poirier qui remonte de la terre, et dont les branches vous entraîneront dans le ciel comme si votre corps tout entier avait été engagé par la respiration*.[759]

[757] Voir http://www.domestication.eu/realisation/biodynamiser-le-parking/
[758] Éliane Beaufils, « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », *Nectart*, n°9, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/nect.009.0136
[759] Georges Brunon, *L'art et le vivant, éveil à la création*, Saint-Jean-de-Braye, Dangles, 1982, p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Georges Brunon conclut l'exercice ainsi :

> *Par la respiration, on trouve la voie harmonieuse entre nous et les choses, la voie de pénétration. Si en respirant dans le monde certaines formes que vous rencontrez (plus spécialement les formes organiques), vous sentez naître un étrange rapport entre elles et vous qui vous entraîne vers un état d'identification subtil, comme si vous les aviez créées au lieu de les contempler, je n'en serais pas surpris.*[760]

Lors de notre formation au Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière, nous avons participé à un atelier d'écriture animé par Dénètem Touam Bona. Ce dernier nous a proposé la consigne suivante : « Partir d'une figure[761] pour produire un fragment ». Pour le philosophe, il s'agissait de créer un appel, une invitation à l'existence grâce au cosmopoétique. Pour nous donner une idée, un point de départ, Dénètem Touam Bona nous a parlé d'un mythe littéraire encore très présent à la Réunion : celui de la Lémurie. Semblable à l'Atlantide, la Lémurie est décrite comme un continent englouti qui aurait été le berceau de l'humanité.

Selon le philosophe, la question à se poser n'est pas celle de la croyance, mais de savoir ce que la figure, le mythe, produisent en nous. Il s'agit de créer, par l'écriture et les mots, des effets, des virtualités et de les déployer. De cette façon, il est possible de mettre dans l'invisible une ramification de *liens* ; et ainsi montrer le *visible*. Pour l'activité, les participants et nous-mêmes avions donc à portée de nous des feuilles blanches, des crayons à papier et des crayons de couleurs. Nous disposions d'un moment pour écrire. Face au « blocage » et aux doutes de certains d'entre nous, Dénètem Touam Bona nous a conseillés de penser à quelque chose qui nous tenait à cœur, qui nous interpellait, puis de nous « jeter à l'eau ». L'acte d'écrire devait s'imposer spontanément à nous, librement, comme résultant de notre propre expiration.

---

[760] *Ibid.*

[761] Dans son ouvrage *Sagesse des lianes*, Dénètem Touam Bona explique que « L'avantage de la notion de figure (comparée à celle "d'image"), c'est qu'elle conserve le rapport au geste : on dit d'une calligraphie ou d'un danseur qu'ils exécutent des figures, que ces figures laissent ou non une trace durable sur un support matériel », *op. cit*., p. 16.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

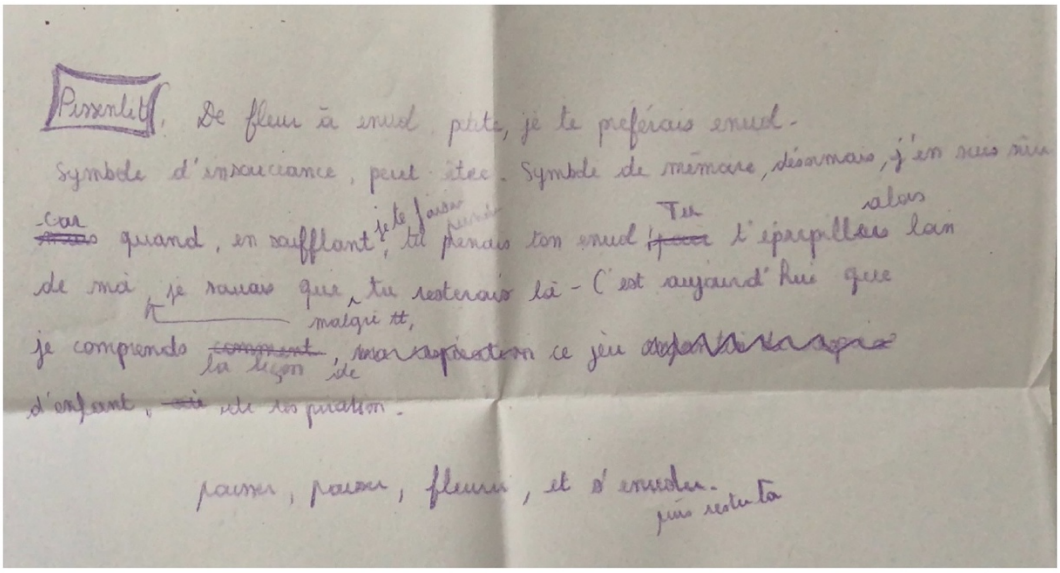


Figure 48. Notre fragment « Pissenlit » produit lors de l'atelier d'écriture avec Dénètem Touam Bona

Nous pouvons constater, sur notre fragment (fig. 48), que les deux premières lignes ont été écrites d'une traite. C'est à partir de la troisième que nous avons commencé à raturer, à revenir sur nos propos. Ne peut-on pas voir, dans ces tentatives de reformulation, un phénomène cyclique[762] ? Pour Alain Milon et Anca Calin,

> *Le fragment est l'expression même de l'écriture, de ces écritures qui refusent l'idée de totalité, de ces écritures qui introduisent des brèches, des fêlures, des discontinuités, des ruptures, des écritures qui trouent le réel. Et ce sont ces trouées littéraires qui donnent à l'écriture un caractère fragmentaire.*[763]

[762] Pour Silvia Bordini, le vivant s'anime dans « les processus dynamiques et cycliques qui sont des éléments fondamentaux de l'œuvre d'art, qui sont l'œuvre ». In « Naturel/artificiel : interprétations du "vivant" dans l'art contemporain », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit.*, p. 121.

[763] Alain Milon et Anca Calin, « Parole littéraire, parole de fragment », in Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman : Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinger, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2011.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le caractère fragmentaire d'un énoncé littéraire peut aussi s'apparenter au « point de vie » proposé par Emanuele Coccia : « Toute connaissance cosmique n'est qu'*un point de vie* (et non seulement un *point de vue*), toute vérité n'est que le monde dans l'espace de médiation du vivant[764] ». Ainsi, le fragment littéraire, en tant que forme et forme de vie, crée une aspérité, une ouverture dans la situation d'énonciation. Cette dernière convoque un lien tensif entre le langage, ses symbolisations, et sa base existentielle. Le fragment ouvre alors la perception de l'énonciateur et du coénonciateur à un bout de monde, qui « n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie mentale ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné[765] ».

Approche cosmopoétique et littérature : l'exemple de *Neiges intérieures* d'Anne-Sophie Subilia (2020)

La fluidité du geste créatif rendue possible grâce à la respiration s'accentue d'autant plus dans la littérature. Comme l'écrit Aline Bergé dans *La forêt sonore* :

> *La littérature contient ainsi bien plus que les premières archives multilingues des sons : une façon d'habiter, de sentir et de penser la terre, des manières d'interroger et de vivre le monde, de s'y relier et de s'y orienter. Le complexe de gestes qu'elle assemble autour de la lettre, énigmatiquement articulé à ceux du vivant, hante et passe largement non seulement les frontières mais le champ des langues, de l'écriture et de la lecture.*[766]

L'expression littéraire est constituée de fragments mais pour qu'elle nous parle, touche, il faut que nous sentions que tout cela se tisse, se file, se tient. C'est en cela que le schème continu/discontinu travaille la fluidité du rythme. Pour

[764] Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, *op. cit*., p. 34.
[765] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*
[766] Aline Bergé, « La geste forestière de Robert Marteau : une écopoétique du vivant », in Jean Mottet (dir.), *La forêt sonore*. *De l'esthétique à l'écologie*, *op. cit*., p. 117.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

illustrer l'approche cosmopoétique du vivant dans la littérature, nous avons choisi d'étudier un texte français contemporain : *Neiges intérieures* d'Anne-Sophie Subilia, publié en 2020 aux Éditions Zoé[767].

L'île polaire, objet d'étude de l'expédition scientifique à bord de l'Artémis, est paradoxalement présentée comme un espace aux frontières floues, inaccessible, mais dont le simple aperçu des contours permet aux personnages – architectes paysagistes – de garder un certain équilibre. Hostiles, indomptables, les éléments naturels s'imposent face aux membres de l'équipage, dont l'identité est défiée au fur et à mesure du voyage. La nature, au sein de cette parenthèse topique et sensorielle, semble *a priori* prendre d'assaut les automatismes comportementaux humains. Les conventions sociales de la vie en collectivité s'entrechoquent et s'amenuisent. C'est à travers l'écriture régulière de son cahier de bord que la narratrice trouve le point d'ancrage de son intimité. Au départ bouclier contre le bouleversement identitaire, le rôle du cahier de bord évolue au rythme des paysages polaires rencontrés et devient le témoin des interactions intimes entre l'homme et la nature.

Les paysages, dans toute leur complexité imprègnent sensiblement la narratrice lorsqu'elle écrit : « Les montagnes brillent sous leur demi-coupe de nuage. Les montagnes, encore elles. Elles vont me faire pleurer[768] ». En premier lieu, la narratrice semble subir toute l'ampleur, l'hostilité des éléments naturels puisqu'elle « devai[t] lutter avec [son] buste et [son] bassin pour tenir l'équilibre sur la crête » face au vent qui lui « rentrait dedans[769] ». Mais nous nous apercevons que l'espace intime se construit de telle façon que ses interrelations avec les paysages deviennent essentielles et développent inévitablement ses capacités à apprécier son milieu. Dans une prise de conscience à la toute fin de l'œuvre, la

[767] L'étude du texte de *Neiges intérieures* proposée dans cette sous-partie prend appui sur le continu de notre article « De l'expédition scientifique au cahier de bord : l'écriture de l'espace insulaire polaire comme quête de l'intimité dans *Neiges intérieures* d'Anne-Sophie Subilia », rédigé pour la revue *Fert'îles* des Éditions Pétra, à paraître prochainement.
[768] *Ibid*., p. 29.
[769] *Ibid*., p. 39.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

narratrice se questionne ainsi sur une reconfiguration possible effectuée par les paysages sur les humains lorsque ces derniers évoluent dedans.

De fait, les espaces littéraire et référentiel entrent dans une chorégraphie intimiste, laissant s'exprimer simultanément les multiples *esthèsis* et esthésies à bord, mais, aussi, celles à l'extérieur de l'*Artémis*. Au début de l'article, nous citions les deux vers suivants : « Le bruit d'un torrent près des tempes / le bruit du vent dans le cou[770] ». Le recours à l'anaphore et au parallélisme de construction met ici l'accent sur la proximité syntaxique entre les éléments naturels et la narratrice. Cette relation s'instaure grâce à « des "signes ambiants" synesthésiques, tissés de et dans l'ambiance d'un lieu où les sons, les odeurs, les contacts, les vibrations[,] etc.[,] s'interrelient[771] ». Les effets provoqués par les paysages insulaires polaires, sont, au début, associés à de l'ensorcellement. La narratrice rapporte, en effet, les propos de l'un de ses compagnons qui « parle du sortilège de ces paysages[772] » qu'on aurait jeté sur eux. Le raccourci ontologique effectué dans la comparaison entre l'emprise des éléments naturels et un pouvoir mystique renvoie aux pôles nature/culture traditionnellement réduits à des catégories sémantiques er non appréhendés en tant que « forces duales et complémentaires[773] ». Si l'on analyse le schème nature/culture tel que le développe Nicole Pignier dans son ouvrage *Le Design et le Vivant*, le pôle « nature », rappelons-le, renvoie

> *à l'altérité de laquelle nous émanons, à partir de laquelle nous travaillons notre milieu et cependant qui nous échappe, qui nous dépasse non pas en tant que dessein transcendantal mais justement en tant qu'aptitude des êtres vivants à devenir, dans l'interrelation avec les autres forces et formes de vie mais aussi avec la géosphère, le cosmos.*[774]

Par conséquent, le recours des personnages aux mythes, aux légendes, est un moyen de donner une signification raisonnée à leur sentiment commun d'être

[770] *Ibid.,* p. 7.
[771] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.
[772] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 36.
[773] Nicole Pignier, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *op.cit*., p. 44.
[774] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 171.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« dépassés par la matière réelle[775] », d'être « avalés » ou « absorbés » par les paysages polaires. En rompant avec les catégories sémantiques occidentales modernes, l'analyse écosémiotique du schème nature/culture permet ainsi de s'extraire de toute réduction ou réification idéologique et de considérer que « Homo est travaillé par ce qui le relie biologiquement à l'*oikos*, la Terre-accueil de la vie tout autant que par ce qui le dépasse dans le cours de la Terre, de l'univers[776] ».

L'incompréhension initiale des signes ambiants manifestés par le milieu polaire est donc progressivement renversée grâce au travail éco-techno-symbolique de la narratrice qui sort de l'anesthésie. Du fait de leur mission paysagiste, les membres de l'équipage sont amenés à intervenir *dans le paysage* et à entrer en contact avec des éléments naturels. C'est ainsi que la narratrice s'est « rapprochée pour toucher la texture[777] » d'une falaise sous laquelle elle n'avait « d'abord rien senti, comme si elle appartenait définitivement au monde inerte[778] ». La découverte de vibrations sensorielles ré-ancre progressivement les éléments naturels et les actants partenaires au milieu insulaire polaire, les mettant ainsi sur un même plan existentiel, de liens avec le vivant. En effet, la dualité tensive trouve son équilibre à la fin de l'expédition lorsque la narratrice déclare qu'elle n'a « plus peur du paysage[779] ». Dans ce même paragraphe intitulé « Éternité », la construction syntaxique de la phrase : « Le vent siffle sur le tranchant des roches » fait imparablement écho aux deux vers analysés plus haut. En effet, nous retrouvons la référence à l'élément naturel qu'est le vent, ainsi que la connotation du bruit avec l'évocation du sifflement.

L'évolution des liens entre la narratrice et son milieu est flagrante : la localisation du bruit a changé. Le son se situe, désormais, « sur le tranchant des roches » et non plus sur l'une des parties du corps humain. La narratrice ne tient plus, non plus, uniquement compte de sa propre corporéité, de sa sensibilité

[775] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 60.
[776] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*., p. 13.
[777] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 68.
[778] *Ibid*., p. 67.
[779] *Ibid*., p. 131.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

individuelle, mais elle laisse s'énoncer la tension entre les pôles schémiques individu/collectif, ouverture/fermeture. Elle relève également les sensations, les esthésies provoquées par et sur les éléments naturels. De même, les paysages insulaires polaires ne sont plus une source d'angoisse car ils représentent davantage une source de plaisir sensoriel, issue d'une démarche de recosmisation. Le paysage en tant qu'objet scientifique ou esthétique à portée exclusivement visuelle est mis à l'épreuve, bouleversé : la découverte de l'intimité bouleverse tous les autres sens et invite à s'imprégner.

Au fil du texte, les sens tels que l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et toutes les vibrations sensorielles qui en résultent s'enracinent davantage chez les personnages et se juxtaposent à la synesthésie des paysages polaires. Par exemple, l'architecte nommé S. se met à genou par terre pour dessiner « mais bien vite il abandonne ses croquis pour enfoncer ses mains dans le sol. Il gratte et s'abîme à creuser jusqu'à ce que vienne une odeur, quelque chose[780] » Le comportement de la narratrice se modifie, que ce soit dans sa cohabitation avec ses collègues, mais aussi dans sa relation perceptive avec les paysages polaires. La cabine, qui « se calme[781] » pendant que la narratrice prend ses notes, est associée à un lieu existentiel, porteur de sens, et non plus subi.

Le rythme exprimé, ressenti, dans le lien avec le lieu influence réellement[782] l'occupation et la préhension de l'espace de la narratrice à l'extérieur du bateau. Effectivement, elle ne se sent plus obligée de courir, mais, au contraire, « marche longtemps sans prévenir[783] ». La toute fin du quatrième et dernier cahier de bord voit naître une nouvelle sensation chez les personnages, celle de l'attendrissement. La relation de domination à double niveau, c'est-à-dire entre les personnages, et

[780] *Ibid*., p. 138.
[781] *Ibid*., p. 146.
[782] Nous faisons, une nouvelle fois, référence au « réel » tel qu'il est défini en phénoménologie et en mésologie, à savoir que « la réalité n'est ainsi ni un donné objectif, ni une projection subjective, elle est une dynamique d'interrelations réciproques entre les choses et les êtres vivants » (Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 172).
[783] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 131.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

entre les personnages et les paysages, est abolie dans un processus d'ouverture[784]. Le pôle sémantique de l'ouverture vient se décliner dans plusieurs versions. Dans un premier temps, les interrelations avec autrui permettent de s'ouvrir sensiblement, d'accepter les esthésies diverses malgré un langage qui n'est pas le même et qui renvoie nécessairement à la notion d'altérité. À l'avant-dernière page, la narratrice ajoute au récit une page du « petit livre sur l'amitié […] piqué dans le coffre de Z[785] ».

La retranscription d'un passage de l'ouvrage *Essay on Friendship* de Ralph Waldo Emerson est accompagnée de sa traduction en français, écrite de la main du capitaine : « Il faut que ce soit une alliance entre deux vastes, formidables natures, qui se sont mutuellement considérées, mutuellement craintes, avant qu'elles n'admettent enfin l'identité profonde qui les unit sous ces disparités[786] ». Ce passage est primordial dans le récit, puisqu'il résume les différentes étapes relationnelles par lesquelles sont passés les personnages : la découverte de l'autre, l'appréhension face à une cohabitation imposée, et, finalement, la création d'une relation entre partenaires. À la place du terme « alliance » cité plus haut, nous préférerons, pour décrire les liens entre la narratrice et les paysages, parler de "coénonciation" puisqu'il est question de savoir apprécier son milieu. Par conséquent, le pôle sémantique de l'ouverture permet dans un second temps de relier les esthésies, les *esthèsis* et l'espace insulaire polaire. La mission menée par les architectes de l'*Artémis* interroge en effet quant aux rapports entretenus avec les différentes manières d'être au monde : des « caillous qui ressemblent à des

[784] Pour développer le schème ouverture/fermeture, Nicole Pignier évoque la poétique de l'espace de Gaston Bachelard (Nicole Pignier, « Le sens, le vivant, ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.). Sur le même modèle du jeu dual qui permet au vivant de construire son habitat selon les échelles microcosme/macrocosme, nous nous appliquons ici à faire du pôle sémantique de l'ouverture un facteur qui relie le vivant aux espaces collectif et individuel.
[785] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*, p. 145.
[786] *Ibid*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

gargouilles[787] », en passant par les « végétaux qui se pétrifient[788] », l'« étoile de mer recroquevillée[789] » ou encore « T. qui prend à cœur son rôle de second[790] ».

Le tissage de liens entre tous ces êtres est possible à travers l'écriture de l'espace insulaire polaire, puisqu'elle permet un dépassement des limites, des frontières perceptives pour tendre vers une poésie de l'intime. En effet, en se référant à la tradition orientale, et plus précisément à la pensée chinoise du X^e siècle, François Jullien écrit que « "rencontrer" et "s'unir" […] déborde du rapport perceptif, sous-entend une relation réciproque nouée entre des partenaires, et non plus un rapport transitif, et laisse présager l'accès à une intimité[791] ». La réciprocité des liens entre la narratrice et les paysages polaires s'intensifie au contact avec la nature et grâce au choix de la narratrice de laisser « enfin les choses se faire[792] ».

Lors de ses escapades sur terre, elle raconte la nécessité de faire corps avec les éléments naturels : « je dois me coucher et toucher et faire corps. La rivière, je dois me coucher près d'elle et y boire[793] ». L'illusion perceptive liée à l'approche première des îles polaires est rompue. La relation avec le paysage se concrétise et devient charnelle, organique, dans une sorte de « tension appétitive libidinale[794] ». En effet, la narratrice décrit son implication physique et mentale dans les moments d'intimité partagés avec la nature. Ces derniers évoquent une imprégnation sensuelle du monde et des éléments[795] : « La mousse mouillée me met en état d'extase, si elle brille, je veux aspirer moi aussi la goutte de rosée et ensuite me pencher de nouveau et poser ma langue sur les pierres immergées[796] » Comme le rappelle Nicole Pignier, dans l'épistémologie de Gaston Bachelard, la libido

[787] *Ibid*., p. 48.
[788] *Ibid*., p. 77.
[789] *Ibid*., p. 36.
[790] *Ibid*., p. 35.
[791] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, *op. cit*., p. 173.
[792] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 46.
[793] *Ibid.*
[794] Nicole Pignier, « Le sens le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*., p. 9.
[795] Sylviane Coyault, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, *op. cit.*
[796] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures*, *op. cit*., p. 46.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'ouvre « à quelque chose de vital, de cosmique, reliant l'être humain à l'*oikos*[797] ».

Dans *Neiges intérieures*, l'acte d'écrire permet, de ce fait, d'établir une connexion inédite et privilégiée entre l'autrice des cahiers de bord et le paysage insulaire polaire. Si nous nous référons une nouvelle fois aux recherches de François Jullien, dans la pensée traditionnelle chinoise, l'écriture est considérée comme un geste de respiration qui relève de l'imprégnation d'un rythme vital[798]. La narratrice écrit notamment : « Je le dis pour que si quelqu'un découvre ces notes, il comprenne que ça m'est vital[799] ». Le geste d'écriture permet de témoigner des liens de coénonciation créés lors des rencontres entre la narratrice et les paysages polaires. Il n'est plus question de se faire absorber par les éléments du paysage mais de s'y plonger. La narratrice observe ce processus de synergie dans la formation des nuages lorsqu'elle écrit que « de minces fentes de lumières les détachaient parfois les uns des autres et ensuite, ils se remettaient ensemble selon de nouvelles alchimies[800] ».

La notion d'altérité ne vient donc pas ici s'opposer à celle de l'intimité, mais, au contraire, elles viennent toutes les deux se tisser et s'interrelier de façon réciproque dans une contiguïté schémique d'ouverture/fermeture. L'accès à la synesthésie des milieux insulaires polaires équilibre la crise de la sensibilité[801] à bord de l'*Artémis*. Les quatre cahiers de bord mettent en perspective la création de nouveaux liens sensibles et intimes entre plusieurs êtres, aux identités multiples et non figées.

[797] Nicole Pignier, « Le sens le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*., p. 9.
[798] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, *op. cit.*
[799] Anne-Sophie Subilia, *Neiges intérieures, op. cit*., p. 46.
[800] *Ibid.*, p. 106.
[801] Nous faisons ici référence à ce que Baptiste Morizot décrit comme « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant », in *Manières d'être vivant*, *op. cit*., p. 17.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

De l'émerveillement par et dans le mouvement

Qui dit fluidité, dit mouvance. Pour fonder son anthropologie modale, François Laplantine revient sur les grandes approches confrontant « pensée de vie » et « pensée du social[802] ». Pour son analyse du caractère rythmique du vivant, l'anthropologue rappelle l'origine philosophique du *rhutmos* grec appréhendé en premier lieu par Héraclite et donnant naissance aux deux termes utilisés par les présocratiques pour désigner le mouvement : *kinésis* et *métabolé*. Or, François Laplantine le précise, les philosophes ioniens tels que Platon vont délaisser le *métabolé* au profit du *kinésis*, soit le mouvement qui, ordonné et stabilisé, n'invitera pas à la transformation mais s'instituera (encore aujourd'hui) comme forme fixe à travers le *skhêma*[803]. De ces deux termes, nous nous intéresserons davantage au *métabolé*, décrit par François Laplantine comme le « processus au travers duquel tout ce qui vit devient autre que ce qu'il était[804] ». Soulignons aussi ici que le terme « métabole », en entomologie, désigne, sous l'acception adjectivale : « Dont le développement post-embryonnaire comporte des métamorphoses » ; et sous l'acception substantive : « Insectes à métamorphoses[805] ».

La métamorphose par (et dans) le mouvement, Dénètem Touam Bona l'associe à la figure de la liane par le geste dansé. En effet, pour le philosophe, la sagesse des lianes est

> *Chorégraphique en ce qu'il s'agit de passer d'une figure à l'autre, tout en cultivant le suspens. Or ce mouvement de transfiguration continuelle – et de configuration de corps métamorphes – n'est autre que celui de la danse. C'est précisément parce que la liane est une entité chimérique, une esquisse,*

[802] François Laplantine, « Le vivant et le vécu, l'expérimentation et l'expérience, la catégorie et l'énergie », *Parcours anthropologiques*, n°3, 2003, URL : https://journals.openedition.org/pa/1669
[803] *Ibid.*
[804] *Ibid.*
[805] Définitions du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.* Les insectes métaboles (hétérométaboles ou holométaboles), contrairement aux amétaboles, auront un stade larvaire différent du stade adulte. Par exemple, un insecte holométabole sera larve (chenille), puis nymphe (chrysalide) et enfin imago (papillon).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

un mouvement en suspens – qu'elle est appel à reprendre le fil, à réactiver par nos propres fugues ses mouvements de subversion.[806]

C'est lors d'une résidence croisée en 2018, pensée autour d'une réflexion sur la prégnance de l'eau, que Julie Navarro découvre des lianes de clématites mesurant plusieurs mètres de long dans le jardin de sculptures de La Petite Escalère. Pour l'artiste plasticienne, ces lianes ont été le lien, le fil conducteur de son projet *Dissoudre le paysage* car elles invitent à un mouvement empreint de poésie :

C'est comme ça qu'elles sont intéressantes, c'est-à-dire quand elles viennent se lover dans un espace contraint, un mur d'une maison et qu'elles viennent remplir avec des vagues, avec un flux d'une rondeur incroyable […] et comme c'est à l'échelle de notre corps, on a encore plus envie d'aller traverser, pénétrer, danser […] La liane qui est végétale devient presque animale, et surtout, elle devient écriture.[807]

Dans son deuxième lieu de résidence, le Domaine de Suriane, Julie Navarro a ramassé des ceps de vigne morts afin de mêler concrètement liane et écriture. Elle a utilisé ces lianes, contrariées par la main de l'homme, pour écrire concrètement et matériellement « Dissoudre le paysage » sur le bord du bassin de la réserve d'eau du domaine viticole. Les lettres en ceps de vigne sont comme brodées, à l'envers, sur des fils métalliques de vigneron. L'écriture se dévoile alors dans le reflet de l'eau de façon floutée, mouvante, selon s'il y a plus ou moins de vent, de lumière… Pour lire l'expression, le spectateur est invité à monter sur une avancée en bois afin de se situer à la surface du bassin, pour que son regard puisse parcourir l'étendue d'eau et assister, ainsi, à une mutation du sensible[808]. En outre, le spectateur est

[806] Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, *op. cit*., p. 18.

[807] Propos issus de l'interview de l'artiste par *Sculpture Nature*, pour la présentation de son projet *Dissoudre le paysage* créé lors de sa résidence partagée entre La Petite Escalère (Landes) en mars 2018 et Le Domaine de Suriane (Bouches-du-Rhône), lieu partenaire de l'association Voyons Voir, en avril 2018. Le projet a vu naître huit propositions artistiques. Voir https://www.youtube.com/watch?v=xHmikF6xMdc

[808] Christian Ruby, « Le conflit du spectateur (d'art) avec soi-même, révélateur d'une politique du sujet », *Hypothèses*, Centre de recherches sur les médiations, 2017, URL : https://peq.hypotheses.org/1126

Licence CC BY-NC-ND 3.0

donc amené à ajuster lui-même sa perception et étendre, élargir, son champ de vision s'il veut pouvoir saisir la signification de l'installation qui lui est présentée.

Figure 49. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018)
Ceps de vigne et métal, 11 x 0,7 x 0,4 m
© Julie Navarro, Courtesy de l'artiste

Un jeu de perception(s) s'établit également entre le caractère narratif des photographies de l'installation et le contenu de l'énoncé textuel « Dissoudre le paysage ». Par exemple, il est intéressant de dresser un parallèle entre l'image ci-dessus (fig. 49) et la verticalité et l'horizontalité du langage. En effet, la pratique du langage fictionnel relèverait, d'après John R. Searle, d'un usage horizontal[809]. L'horizontalité du langage tient au fait que, dans un univers fictionnel, les mots ne s'ajustent pas au monde : ils ne semblent pas renvoyer à des objets préexistants. Si elles peuvent être présentes, les assertions référentielles (qui, elles, ont un usage

[809] John Searle, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vertical, puisqu'elle font référence à des objets préexistants du monde) au sein d'un énoncé fictionnel, ne constituent nécessairement qu'une minorité.

Or, si nous prenons au pied de la lettre l'analyse de John R. Searle et que nous l'appliquons à la pratique photographique résultant de l'installation de Julie Navarro, nous nous apercevons que les lignes d'horizon et de verticalité de l'image sont remises en question. Ce basculement relève, comme nous l'avons dit, d'une impression d'inversion de l'image mais également d'un chamboulement de notre manière de percevoir, par exemple, de notre relation à la gravité (si l'expression se lit dans le reflet de l'eau, redonnant un ordre aux lettres, les arbres se retrouvent, quant à eux, à l'envers). Car si nous suggérons que la photographie de l'installation de Julie Navarro répond à une transgression de nos traditions perceptives, quelle(s) signification(s) pouvons-nous donner à l'installation elle-même ? Se concrétise-t-elle dans le lieu de création ou se déploie-t-elle dans une ouverture à la fiction[810] ? Ou, encore, le chamboulement de notre regard, animé par le double cadrage (bassin et photographie), s'inscrit-il dans un but de questionner ce qui *fait réalité* ou souligne-t-il seulement de besoin d'un ajustement visuel, perceptif, comme le souligne Robert Pujade ?

> *Il en va de même pour le cadrage ou les limites du champ de la photographie, qui, quelle que soit la grandeur de l'angle de prise de vue, se situe dans une appréhension de l'espace étrange à notre vision oculaire.*[811]

Nous suggérons que le sens principal à donner à l'installation réside davantage dans la concrétisation par la double image (reflet et photographie) du jeu tensif entre les pôles schémiques haut et bas, continu et discontinu. Effectivement, l'expression « Dissoudre le paysage » trouve son propre rythme de lisibilité au gré de celui des éléments naturels, lesquels alternent les effets illusoires mais aussi polysensoriels. Le reflet dans l'eau, par sa dynamique d'inversion, rappelle la

[810] Loin de l'aspect spectaculaire offert par certaines photographies de Land Art, celle de *Dissoudre le paysage*, crée *a contrario* une intimité mais qui tend davantage à l'onirisme fictionnel qu'au noème photographique du « ça a été » dont nous avons parlé pour les œuvres de Kardo Kosta.
[811] Robert Pujade, *Fantastique et photographie : essai sur les limites de la représentation photographique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 35.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

théorie bachelardienne du lyrisme de l'eau : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents[812] ». C'est en donnant cette harmonie à la matière, en reconnaissant ses variations et flux, que l'eau féconde le mouvement comme *métabolé*.

Pour Julie Navarro le verbe « dissoudre » fait notamment écho à son antonyme « résoudre ». De notre côté, nous faisons l'hypothèse que la dissolution du paysage renvoie à ce que nous disions précédemment concernant la recosmisation de la terre. « Dissoudre » reviendrait alors à donner davantage de mouvement, de volupté au paysage ; et ce, non pas au sens de le rendre abstrait, mais plutôt de le reconcrétiser par ces échanges, ces croisements et interrelations de rythmes et d'énonciations. La matérialité et la relation sont au cœur des travaux artistiques de Julie Navarro. Effectivement, lorsque l'artiste explique sa démarche, elle met l'accent sur sa volonté d'établir des liens que ce soit dans la matérialité de ses œuvres, ou avec les milieux de création :

> *J'avais envie, avec ce bassin rectiligne et sa perspective, d'inscrire quelque chose sur l'eau et de jouer sur son reflet pour toujours être dans ce permanent dialogue qui m'intéresse et qui fait partie de mon travail, de rapport entre le ciel et la terre. J'aime cette résonnance et pour moi elle avait du sens notamment dans la mise en lien réelle, dans le nœud que j'ai voulu produire – arbitraire – entre ces deux régions.*[813]

Le lien entre les Landes et les Bouches-du-Rhône a été pensé par l'artiste, nous l'avons dit, suite à une invitation par les associations La Petite Escalère et Voyons Voir. Il était question d'entreprendre une réflexion située sur la prégnance de l'eau sur les territoires « en tant qu'élément naturel structurant du paysage et de l'activité humaine[814] ». Effectivement, suite au réchauffement climatique, La Petite

[812] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 250.
[813] Propos issus de l'interview de l'artiste par *Sculpture Nature*, *op. cit*.
[814] Voir le site de La Petite Escalère : https://lpe-jardin.org/evenements/par-loreille-dune-goutte-de-pluie-ecoute-encorevernissagevendredi-21-septembre-18h-21h/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Escalère, a connu des problèmes d'inondation à répétition[815]. L'étang de Berre qui borde le Domaine de Suriane, quant à lui, connait une arrivée massive d'eau douce (provenant d'une centrale EDF) dans sa lagune, ce qui provoque de profondes modifications de son écosystème[816]. Julie Navarro s'est donc inspirée de l'aspect « ruban » des zostères[817] trouvées autour de l'étang pour faire danser des jeunes ballerines et les deux jardiniers du jardin des sculptures avec les lianes lors du vernissage à La Petite Escalère. Dans un article, le critique d'art Léon Mychkine a qualifié le travail de Julie Navarro comme un « art du chiasme[818] ». Rappelons-le, le chiasme est une « Figure de style consistant à inverser l'ordre des termes dans les parties symétriques de deux membres de phrase de manière à former un parallèle ou une antithèse[819] ». Les deux lieux de résidence, ancrées dans deux régions différentes, ont ainsi été croisés, mis en résonnance par la figure de la liane *dansée*.

[815] Nous en parlons au passé car, ne pouvant plus assurer notamment la protection des œuvres vis-à-vis des intempéries, le jardin de sculptures a fermé définitivement ses portes au public en 2020.
[816] Pour plus d'informations, consulter le site https://etangdeberre.org
[817] Les zostères sont des plantes marines qui participent à l'équilibre des écosystèmes lagunaires. Leurs herbiers sont des lieux de reproduction et d'abri pour de nombreuses espèces et organismes, leurs racines stockent de la matière organique, *etc*. Deux espèces de zostères sont présentes dans l'étang de Berre : la zostère naine et la zostère marine.
[818] Voir l'article mis en ligne le 2 mars 2020 : https://art-icle.fr/julie-navarro-lart-du-chiasme/
[819] Définition du chiasme selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 50. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018)

Julie Navarro dans la performance *Danse des lianes*
© Marian Lacombe, Courtesy de l'artiste

Figure 51. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018)

Performance *Danse des lianes*
© Zigor, Courtesy de l'artiste

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'eau et la danse sont aussi au centre de la performance chorégraphique filmée *Calling for rain* (2021) de l'artiste cambodgien Khvay Samnang. L'artiste est connu pour ses projets engagés, militants pour la « cause écologique ». Nous aurions également pu inscrire son approche dans notre sous-partie « La proprioception : le recours au corps pour être *autre* » puisqu'en 2010, Khvay Samnang a proposé la performance *Rubber-Man* pour devenir « arbre à caoutchouc[820] » et dénoncer ainsi les conséquences de la monoculture de l'hévéa sur la biodiversité, en Asie du sud-est depuis le XIX^{ème} siècle. Mais, si nous nous sommes particulièrement intéressés à *Calling for rain*, c'est, dans un premier temps, parce que l'œuvre s'inspire de l'histoire de *Reamker*, la version khmère du poème épique indien *Ramayana*[821].

[820] Pour cette performance, l'artiste, recouvert de sève, parcourt différentes zones de plantation d'hévéa.

[821] Signifiant « le geste de Rama », ce dernier a été écrit en sanskrit par un moine-poète, Valmiki, et était destiné à être transmis à l'oral par le chant et le conte parlé.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 52. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021)

Digital C-Print, 60 x 90 cm, Edition of 4 + 2AP and 80 x 120 cm, Edition of 3 + 2AP
© Khvay Samnang, Courtesy de l'artiste

Le vivant, dans le film de Khvay Samnang, se lie ainsi au conte traditionnel via le geste mouvant, le geste dansé. Comme l'écrit Dénétém Touam Bona, ce dernier trouve son origine dans les rituels et dans le récit d'une histoire commune :

> *À l'image du chant ou de la musique, la danse signe l'espace tout en le laissant à lui-même : elle le chuchote, le fredonne, le subvertit en en déployant une version subtile et hérétique. Si la danse produit des mondes à habiter et non des surfaces à occuper (infrastructures, monuments, équipements), c'est justement parce qu'elle est l'art du mouvement par excellence et de la survie, de ce qui nous procure un surplus de vie, y compris dans les environnements des moins hospitaliers, en puisant dans les gestes qui nous précèdent et les résonances qui nous traversent.*[822]

En effet, la chorégraphie mise en avant dans *Calling for rain* reprend la gestuelle de la danse traditionnelle cambodgienne (fig. 53) codifiée et composée de 4 500

[822] Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, *op. cit.,* p. 107.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

gestes, « Chaque geste [étant] un signe conventionnel[823] ». Cela fait fortement écho au parallèle, dressé par l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing, entre la danse et le rituel de la cueillette des champignons :

> *Les cueilleurs connaissent la forêt des matsutakes à leur manière : ils suivent les lignes de vie des champignons. Se mouvoir ainsi dans la forêt, c'est comme danser : on suit les lignes de vie avec tous ses sens, en se déplaçant, en s'orientant… La danse est une forme de connaissance de la forêt qui ne ressemble en rien à celle qui est codifiée dans les rapports écrits. Et même si, en ce sens, chaque cueillir danse, aucune des danses ne se ressemble. Chaque danse est le geste d'histoires communautaires, avec leurs propres disparates de l'esthétique et de l'orientation.*[824]

Pour comprendre l'importance de ce choix chorégraphique dans l'œuvre de Khvay Samnang, il est fondamental de préciser que toute forme d'art a été abolie lors de la révolution des Khmères rouges, en 1975. Le patrimoine culturel du Cambodge a donc dû être reconstruit, refondé, des années après. Selon Pich Tum Kravel, ancien directeur du théâtre national cambodgien, l'arrivée des nouvelles technologies et les effets de la mondialisation ont créé, à leur tour et plus récemment, une rupture avec l'aspect traditionnel de son pays. Dans les années 1990, il faisait le constat suivant :

> *C'est presque une crise pour les arts du spectacle. Il y a peu de gens qui vont assister aux spectacles à cause des vidéos cassettes qui entrent de tous les coins du monde ; mais aussi la civilisation étrangère qui entre de tous les coins et qui rend [les choses] difficile[s] pour les gens qui travaillent dans la culture.*[825]

---

[823] Propos du directeur du théâtre national, Pich Tum Kravel, dans le film de Stéphane Lebon, *Reamker, danse avec les dieux*, 1993.

[824] Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2017, p. 353.

[825] Propos du directeur du théâtre national, Pich Tum Kravel, dans le film de Stéphane Lebon, *Reamker, danse avec les dieux*, *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 53. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021)
Digital C-Print, 60 x 90 cm, Edition of 4 + 2AP and 80 x 120 cm, Edition of 3 + 2AP
© Khvay Samnang, Courtesy de l'artiste

Si nous revenons à l'œuvre de Khvay Samnang, les trois « esprits animaux[826] », incarnés par des danseurs, sont chacun associé à un acteur symbolique dans le récit du changement climatique. Kiri le singe représente la forêt, KongKea le poisson représente l'eau et Aki le dragon, le feu. Tout au long du film, le spectateur suit le parcours de Kiri dans différents milieux cambodgiens dits « naturels » (forêt, champs, cascade…). La succession et la diversité des lieux représentés dans le film de Khvay Samnang permettent de travailler à la fois (éco-)intimement et corporellement avec les éléments naturels. En effet, les danseurs et danseuses vont s'éclabousser avec l'eau d'un ruisseau, cueillir des fleurs, sauter ou s'allonger dans l'herbe… Le corps est alors celui qui permet l'imprégnation sensible mais qui maintient également le lien avec les traditions. L'artiste nous a dit vouloir donner aux danseurs la liberté de danser comme ils le voulaient. Les trois danseurs principaux incarnent, donc, des esprits animaux dont les têtes sont

[826] Dans la version indienne initiale, l'on compte cinq esprits animaux.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

représentées par les masques portés. Ces derniers, tissés avec de la vigne de forêt, sont fondamentaux aux yeux de l'artiste pour manifester le lien au lieu. En effet, Khvay Samnang a appris cette pratique de tissage lors de recherches menées en 2016 auprès du peuple animiste Chong, vivant dans les montagnes de Cardamomes.

Toujours dans une démarche militante, Khvay Samnang met en place dans son projet chorégraphique, tout un questionnement autour des pratiques, des gestes techniques et technologiques utilisés par l'*anthropos* dans son milieu et notamment dans le milieu rural. Effectivement, nous pouvons relever une mise en opposition des pratiques agricoles traditionnelles/industrielles grâce au travail des schèmes local/global. Dans les dernières images du film, les pratiques culturales et paysannes s'ajustent au lieu (fig. 54), travaillent la terre avec outils non-automatisés. Elles viennent ainsi créer une rupture avec les images de la déforestation et de la monoculture filmées un peu plus tôt. Si les danseurs, à terre, semblent être à l'agonie dans les vastes champs cernés par l'industrialisation et la sècheresse ; la fin de la performance sous-entend quant à elle la possibilité d'un vivre ensemble aussi bien individuel que collectif. En s'ajustant au milieu qu'ils habitent *avec soin* (gros plans sur les gestes paysans) et qui les habite en retour (la pluie permet les récoltes) les êtres vivants coénoncent dans un rythme créatif. Les plaintes, les gémissements et les cris des esprits animaux laissent alors progressivement place à une chanson traditionnelle. Selon Paul Ardenne, d'une façon générale, Khvay Samnang « moule son action artistique dans un propos qui recourt au paysage, qui se donne à celui-ci en tenant compte de son contexte et de ses évolutions (contexte, du latin *cum textere*, "tisser avec")[827] ».

[827] Paul Ardenne, *Un art écologique*, *op. cit*., p. 68.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 54. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021)
Digital C-Print, 60 x 90 cm, Edition of 4 + 2AP and 80 x 120 cm, Edition of 3 + 2AP
© Khvay Samnang, Courtesy de l'artiste

Arrêtons-nous un moment sur la question de la médiation que nous avons encore très peu abordée. Le film de Khway Samnang a été commandé à l'occasion de la Biennale des Enfants à la National Gallery de Singapour. La médiation de l'œuvre pose alors différentes problématiques, s'articulant notamment autour du « comment faire » : comment faire pour filmer le vivant afin de nous y réancrer et non nous en distancier davantage en l'objectivant ? Comment faire, également, pour sensibiliser aux enjeux environnementaux, un jeune public et ce, de façon artistique ? C'est en ce sens que Khvay Samnang a fait le pari d'installer à la fois un jeu tensif entre rituel, poésie et danse au sein de sa performance afin de les faire s'accorder, vibrer. En effet, l'esthétique audiovisuelle conventionnellement attribuée au médium filmique s'ouvre ici sur un croisement de sens (significatifs et sensoriels). Ainsi que l'explique Laurent Jullier :

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *La caméra, en effet, « ressemble » à un œil et l'écran à une fenêtre ; le micro « ressemble » à une oreille et l'action conjuguée des haut-parleurs à un paysage sonore. On retrouvera donc ici la balance entre cognition et émotion : non seulement les images et les sons délivrent des informations susceptibles de construire un point d'expérience co-gnitif, mais ils constituent des ambiances, des textures, tout un matériau esthétique qu'on pourrait appeler le point de contact, ou le « point de vue de la peau ».*[828]

Le film en tant que médium s'impose alors comme un amorceur de création tandis que le corps, par le biais de la danse nous l'avons dit, devient pour ainsi dire à la fois le réceptacle d'une énergie créatrice et le prolongement de cosmopoétique ancré dans la tradition culturelle du pays. Mais l'artiste explique aussi qu'il a voulu mettre en place, pour l'exposition, une installation immersive :

> *In the exhibition, there are sculptures, photos and videos. I wanted to try to connect this show with the children in the story and the place itself. We especially want them to be able to think and imagine, to transport them to the location and make them feel like they are each of the characters after watching the story. Not only that, I want them to be able to make sense of the characters.*[829]

Par exemple, les enfants qui visitent l'exposition peuvent porter les masques tissés en vigne de forêt. Une continuité en termes de temps et de partage s'installe alors entre le geste du tissage que l'artiste a appris dans les montagnes de Cardamomes, la fabrication des masques réalisée par l'artiste lui-même, la mise en récit dansée avec les masques portés par les danseurs, puis le port des masques par des enfants pendant l'exposition. Le geste du tissage est donc le point de départ de la « force de vie » de l'œuvre. Le film, qui est considéré comme l'œuvre finale, se matérialise finalement d'autant plus sensiblement à travers la concrétude des masques. En

[828] Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 172.

[829] Nous traduisons : « Dans l'exposition, il y a des sculptures, des photos et des vidéos. Je voulais essayer de faire le lien entre cette exposition, les enfants de l'histoire et le lieu lui-même. Nous voulons surtout qu'ils puissent penser et imaginer, qu'ils soient transportés dans le lieu et qu'ils aient l'impression d'être chacun un des personnages après avoir regardé l'histoire. En outre, je veux qu'ils soient capables de donner un sens aux personnages. » Propos de Khvay Samnang dans sa présentation de *Calling for rain*, publiée en ligne le 21 mai 2021, URL : https://www.youtube.com/watch?v=6ngbRnDYSoo&t=191s

Licence CC BY-NC-ND 3.0

outre, ces derniers quittent le statut d'objet pour devenir des *choses*. L'on comprend ici que la mise en situation (installation immersive) auprès des enfants va être déterminante dans leur propre appréhension de l'œuvre. C'est par l'intermédiaire de la convocation de leur propre corporéité, par la matérialité du masque, que l'expérience artistique *acquiert un sens.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre 2. Enquête, savoir-faire et partage

Penser l'art contemporain avec une approche écosémiotique et, par conséquent interdisciplinaire, implique également de s'interroger sur l'existence, dans la pratique de l'artiste, d'une orientation disciplinaire ou théorique qui, précédant la création, va façonner progressivement son propre fondement.

A. Quand l'art se fonde sur la science

> *Qui possède l'autorité pour dire la vérité du monde ? À cette question, le grand partage de l'enchantement répond : seule la science peut apporter des savoirs sur le monde vivant. Et quelle est la vérité de ce monde ? À cette question, le grand partage de l'enchantement répond : l'absence d'enchantement.*[830]

Cette citation d'Estelle Zhong Mengual condense les problématiques auxquelles fait face la science depuis l'ère moderne et qui sont remises au centre de l'attention dans les pratiques artistiques contemporaines. Peut-on complètement rompre avec la notion de *cogito* au sein des processus mêlant art et science ?

Un « ralentissement des sciences » pour un « réenchantement » ?

Dans son manifeste pour un ralentissement des sciences, Isabelle Stengers invite à reconsidérer les *contrastes* entre les sciences (rapports, liens, risques) qui

[830] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, *op. cit*., p. 23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

permettraient non seulement de laisser la place à une « intelligence publique » (laquelle renverserait, par la même occasion, la position transcendante du chercheur) ; mais aussi développerait des pratiques scientifiques réflexives. Pour Isabelle Stengers, donc, « faire exister la pluralité des sciences contre l'unicité de "la science", c'est s'adresser à celle-ci comme à un amalgame qu'il faut dissoudre afin d'en libérer les différentes composantes dans leur particularité ».

Bien que nous rejoignions la philosophe des sciences sur ce point, nous voulons nuancer l'usage du terme « contraste » et le faire évoluer en « écart ». En effet, selon nous, envisager les contrastes comme l'une des modalités scientifiques consiste à maintenir l'idée d'une opposition[831] (soit une pensée dichotomique) entre les sciences elles-mêmes, certes, mais aussi à l'égard des acteurs et publics de ces-dites sciences. Or, dans les œuvres et pratiques artistiques sur lesquelles nous avons travaillé, la science participe à convoquer, voire, à fonder cet *écart* qui permet à la fois de comprendre nos liens au vivant et de les travailler concrètement de façon éthique[832] afin de, non pas les sublimer dans une optique exclusivement esthétique[833], mais de les ancrer sensiblement dans le territoire.

Pour développer la notion d'« écart », nous nous appuyons sur la thèse de François Jullien. Dans *L'écart et l'entre*, le philosophe propose de favoriser le travail de l'écart à celui de la différence et, ce, pour plusieurs raisons :

> *D'abord, l'écart ne donne pas à poser une identité de principe ni ne répond à un besoin identitaire ; mais il ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée. C'est,*

[831] En effet, si l'on se réfère à la définition de « contraster » selon le *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*, il s'agit, pour l'emploi intransitif du verbe, d'« Être en opposition, en contraste ; s'opposer » ; et pour la forme transitive, de « Mettre en opposition, en contraste ».

[832] Il est question de tenir compte des diverses esthésies et *esthèsis* qui coénoncent au sein du milieu de création. Nous proposons des exemples de pratiques artistiques travaillant, au contraire, « à rebours du vivant » (Pignier, 2017) dans la Partie I, Chapitre 2, A. de ce travail.

[833] Par « optique » et « esthétique », nous insistons sur la perception *visuelle* conventionnellement associées aux œuvres d'art contemporain. John Dewey était lui aussi ambigu sur ce point : « Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception. Un rapprochement aussi vital ne peut exister si seuls la main et l'œil sont impliqués ». In *L'art comme expérience*, *op. cit*., p. 103.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de ce fait, une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire : l'écart fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités.[834]

Ainsi, pour résumer l'opposition entre les deux notions :

L'écart	*La différence*
Procède d'une distance	Établit une distinction
Productif	Aspectuelle ; descriptive
Dérangement	Rangement
Fécondité	Identité
Inventif ; aventureux	Spécifiante ; déterminante
Concept exploratoire à fonction heuristique	Outil des nomenclatures et typologies

Figure 55. L'écart *versus* la différence selon François Jullien

De fait, à cette *slow science* défendue par Isabelle Stengers, il est aussi question d'accorder une dimension sensible, qui serait susceptible de redonner une visibilité à ceux qui font, qui perçoivent, tout en s'ajustant à leurs milieux de travail, d'habitat, de création – bref, à leurs manières de *faire coénonciation*. C'est que ce Donna Haraway évoque lorsqu'elle parle de « savoirs situés[835] » : il est nécessaire de déconstruire les mythes et récits liés aux sciences. Le chercheur doit prendre du recul sur sa situation, c'est-à-dire du lieu où il parle afin de pouvoir prétendre à une parole objective. Autrement dit, « Comment voir : c'est tout l'enjeu des luttes sur ce qui pour finir comptera en tant que description rationnelle du monde[836] ». Estelle

[834] François Jullien, *Entrer dans une pensée : Suivi de L'écart et l'entre*, Paris, Gallimard, 2018, p. 197.
[835] Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective », *op. cit.*
[836] Citation de Donna Haraway dans Pierre Charbonnier, « Donna Haraway : Réinventer la nature », *Mouvements*, vol. 4, n°60, 2009, URL : https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-4-page-163.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Zhong Mengual, quant à elle, propose de subvertir le grand partage de l'enchantement pour démontrer que d'un côté, le regard des peintres sur le vivant souligne un savoir propre issu de l'unisson de la main et de l'œil tandis le regard des naturalistes consiste en « la construction d'une forme de disponibilité vibratile, incarnée dans le corps, aux corps des autres vivants » et non à « un exercice intellectuel de production de connaissances[837] ».

Rompant entre autres avec la dichotomie des catégories sémantiques nature/culture, que proposent alors les artistes contemporains en matière de science(s) qui inviterait à une coénonciation du vivant ? Comment peuvent-ils, à leur tour, créer un schisme qui relèverait d'un écart à la fois tensif et complémentaire au sein-même des pratiques artistiques et scientifiques ? Enfin, à travers le prisme de l'art contemporain, un changement de paradigme scientifique est-il possible ?

Commençons avec une pratique artistique en lien avec les sciences humaines. Laurie-Anne Estaque joue avec la cartographie et plus précisément avec la notion géographique de l'« arpentage » pour ses prises de notes lors de séances de lecture collective[838]. Pour étudier sa démarche, nous avons besoin de faire deux rapides détours sur la notion d'arpentage que nous distinguerons par les qualificatifs « géographique » et « éducatif ».

Né en Égypte antique pour évaluer les crues du Nil, l'arpentage était traditionnellement utilisé en géographie pour la mesure de la superficie des terres, et notamment celle des terrains agricoles. Aujourd'hui, le métier d'arpenteur a laissé place en France à celui de géomètre ou de topographe. Ce qui relève de l'outillage et des techniques permettant de collecter et représenter les données géographiques est désormais connu sous le nom de « géomatique », à savoir un

[837] Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, *op. cit.*, p. 25.

[838] Bien sûr, il existe des démarches artistiques d'arpentage d'artistes-marcheurs. Le parcours dans la ville s'inscrit alors dans la réappropriation du sensible urbain. Mais nous avons choisi le travail d'Estaque et des lectures collectives car, d'après nous, cela fait davantage entrer en résonnance la pluralité des lectures possibles et, par conséquent, de nos manières de *faire science*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

néologisme contractant les termes « géographie » et « informatique »[839]. Si l'on recherche « arpentage géographique » sur internet, il est possible d'observer une proéminence de résultats mettant en exergue l'utilisation des nouvelles technologies dans les pratiques actuelles. Par exemple, le site internet *gps.gov* (site officiel du Gouvernement des Etats-Unis) met l'accent sur la « technologie de pointe » qu'est le GPS (*Global Positioning System*) en insistant sur ce qu'il offre en qualité de rendement productif financier et temporel :

> *Les arpenteurs-géomètres et les cartographes furent parmi les premiers professionnels à tirer parti du GPS en raison des extraordinaires gains de productivité et des données plus précises et fiables que ce système génère. De nos jours, et dans le monde entier, le GPS constitue un élément vital de toutes les activités liées à l'arpentage et à la cartographie.*
>
> *Quand il est exploité par des professionnels qualifiés, le GPS permet de générer des données d'arpentage et cartographiques d'une très grande précision. La technique de collecte de données par GPS est sensiblement plus rapide que les méthodes traditionnelles d'arpentage et de cartographie, car elle réduit les besoins en équipements et en main d'œuvre. Un arpenteur opérant tout seul peut désormais accomplir en un jour le même travail qui aurait naguère accaparé toute une équipe pendant des semaines.*
>
> *Le GPS permet de cartographier et de modéliser le monde physique avec précision, qu'il s'agisse de montagnes ou de rivières, de rues ou de bâtiments, de lignes de services publics ou d'autres ressources. Les caractéristiques mesurées au moyen du GPS peuvent être représentées sur des cartes et des systèmes d'information géographique (SIG) capables de stocker, de manipuler et d'afficher les données géographiques référencées.*[840]

[839] Article « Mesurer la terre, histoire de la topographie » sur le site *Passerelle(s)*, un projet de la Bibliothèque Nationale de France, du CCCA-BTP et de la Fondation BTP+. URL : https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/metier/d6cacd63-26d3-4837-ae4f-2da45a90ec2f-travaux-publics/article/84b837ec-3b75-44d1-a5df-58ce3d181a72-mesurer-terre-histoire-la-topographie

[840] Voir https://www.gps.gov/applications/survey/french.php

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Notons, dans le dernier paragraphe, la mise au même niveau des montagnes et des rivières avec les rues et les bâtiments : ces derniers faisant partie de la même façon, pour les auteurs de l'article, des « ressources » pouvant être « modélis[ées] avec précision ». Cela n'est pas sans rappeler l'usage intensif des biotechnologies, dont nous avons parlé précédemment, puisque selon Geneviève Azam, « S'approprier la "matière vivante" pour la maîtriser, la rationaliser a été la première étape pour sa re-fabrication[841] ». En utilisant les termes et concepts de ressources économiques, de « substrat matériel des activités humaines[842] »… les frontières entre le naturel et l'artificiel sinon s'abolissent, du moins se fragilisent. C'est en ce sens que Tiziana Villani met en garde contre l'affaiblissement de plusieurs formes d'art contemporain « par le système de communication qui dessine des environnements toujours plus uniformes et codés[843] ».

Ne pouvons-nous pas ici convoquer les caractéristiques de la « différence » définies par François Jullien et citées plus haut ? Effectivement, une science dont l'aspiration est de « stocker, manipuler et d'afficher les données géographiques référenciées » et, tout cela, en considérant sa technologie comme « un élément vital » ; ne s'inscrit-elle pas dans une logique de *différenciation*[844] avec toute la mise à distance que cela implique ? Autrement dit, une telle approche scientifique n'est-elle pas, par essence, hors sol, soit coupée du vivant ? Le géographe américain Denis Cosgrove relevait en 2010 la double vitesse à laquelle faisait déjà face sa discipline, avec notamment, une crainte associée à la « technologisation » de la géographie :

---

[841] Geneviève Azam, « Réduire le vivant pour le fabriquer ? », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 371.
[842] *Ibid*., p. 372.
[843] Tiziana Villani, « Le rôle possible des actes de création, à l'âge de la domination de la mégamachine sociale », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 373.
[844] À l'anthropologie philosophique qui définit l'humain par différenciation, Baptiste Morizot propose une nouvelle voie : celle de l'affiliation et de la relation constitutive. In « L'écologie contre l'Humanisme. Sur l'insistance d'un faux problème », *Essais*, n°13, 2018, URL : https://journals.openedition.org/essais/516?lang=en

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Contrary to a sometimes expressed concern among geographers that the cultural turn might lead into an epistemological cul-de-sac, new concepts of cartography and new mapping practices are generating an active and intensely practical engagement with everyday cultural life.[845]

Poursuivons, donc, avec notre second détour : l'arpentage éducatif. Initié à la fin du XIXème siècle par les cercles d'études ouvriers et ensuite repris et développé par les collectifs d'éducation populaire[846], il consiste en un atelier de lecture collective. Le texte étudié est divisé en plusieurs parties et, pour ce faire, les pages du livre sont « arrachées » et distribuées aux lecteurs-arpenteurs. Une façon, semble-t-il, de désacraliser l'objet-livre et, par la même occasion, le sujet-science[847] Sur le site internet de Sonia K[848], un café associatif d'éducation populaire basé à Strasbourg depuis 2018, sont référencés des témoignages écrits à la suite de deux expériences d'arpentage[849] (fig. 56 ; 57). Nous proposons de nous appuyer sur le contenu de ces témoignages pour, non pas en extraire des données, mais plutôt pour explorer, tenter d'esquisser les traits constitutifs d'une expérience d'arpentage au prisme d'une coénonciation du vivant.

[845] Nous traduisons : « Contrairement à la crainte parfois exprimée par les géographes que le tournant culturel ne mène à un cul-de-sac épistémologique, les nouveaux concepts de cartographie et les nouvelles pratiques cartographiques génèrent un engagement actif et intensément pratique dans la vie culturelle quotidienne ». In Denis Cosgrove, "Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography", in *Annales de Géographie*, vol. 2-3, n°660-661, 2008, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-159.htm

[846] Selon Laurent Besse, Frédéric Chateigner et Florence Ihaddadene, « deux grandes familles d'usages de l'expression "éducation populaire" coexistent aujourd'hui ». La première est d'ordre administratif et découle de l'agrément Jeunesse et éducation populaire (JEP) ; la seconde « sert alors à désigner une nouvelle forme de rapport contestataire au politique qui passerait par la critique sociale mais sans recourir aux formes traditionnelles des luttes politiques (partis, coordinations) et qui mettrait l'accent sur des formes de prise de conscience et sur l'importance du combat culturel) ». In « L'éducation populaire », *Savoirs*, vol. 42, n°3, 2016, URL : https://www.cairn.info/revue-savoirs-2016-3-page-11.htm

[847] Le terme « sujet » est ici utilisé au sens cartésien du terme.

[848] Voir le site du café associatif : http://soniakasso.fr

[849] Comme l'indique la figure 57, les ateliers cités portaient sur la lecture des *Métamorphoses du travail* d'André Gorz (1988) et du *Droit à la paresse* de Paul Lafargue (1883).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

11 FÉVRIER 2019 PAR SONIA_K

Retour sur… un arpentage !

En 2018, plusieurs personnes se sont prêtées au jeu de l'arpentage. Voilà ce qu'elles en racontent.

1. "Ce que j'ai surtout aimé c'est de pouvoir verbaliser une lecture, je trouve souvent que ce que je lis reste enterré en moi, se décompose et finit aux oubliet Et là en le déterrant, eh bien ça le rend vivant direct ça me laisse plus de souvenirs sur cette lecture. Ça me permet de me la rappeler et d'entendre des anecdc des autres personnes autour du livre. C'est très actif. "

2. "J'ai adoré ce moment. Et je suis rentrée avec une tête pleine de livres que je souhaiterais arpenter !"

3. "Ça m'a plu de pouvoir échanger et comprendre un livre plutôt compliqué en un après-midi."

4. "Ce que j'ai apprécié c'est de travailler sans stress : pas d'évaluation, pas de compétition, pas d'exigences particulières, juste lire et restituer ce que l'on a cc ou pas. D'avoir lu une partie d'un livre que je n'aurai sûrement jamais lu de mon propre chef et d'en parler avec d'autres personnes avec des sensibilités et des expériences différentes dans un cadre agréable et calme."

"C'est très excitant intellectuellement, de faire le lien entre des choses abstraites et du vécu

Figure 56. Capture d'écran du site internet de Sonia K
source : http://soniakasso.fr/2019/02/11/retour-sur-un-arpentage

Licence CC BY-NC-ND 3.0

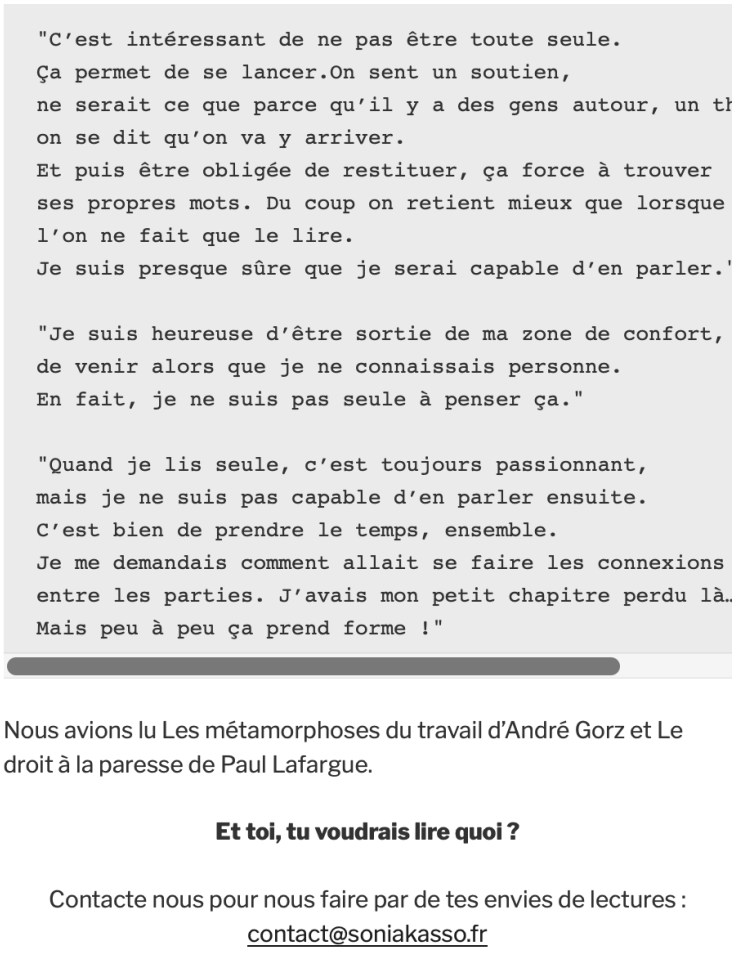


Figure 57. Capture d'écran du site internet de Sonia K
source : http://soniakasso.fr/2019/02/11/retour-sur-un-arpentage

Plusieurs éléments et *sensations* se dégagent de ces retours. D'abord, les huit participants témoignent tous de l'apport à la fois intelligible et sensible d'une telle lecture collective qui allie « des sensibilités et expériences différentes » (cf. commentaire 4.). En effet, l'implication subjective des arpenteurs est marquée par l'utilisation des verbes « aimer » (1.) « adorer » (2.), « plaire » (3.), « apprécier » (4.), ou des adjectifs tels que « excitant » (5.), « intéressant » (6.), « heureuse » (7.), « passionnant » (8). Le caractère axiologique des termes utilisés est associé à une dimension performative contenue au sein-même de *l'acte de lecture*. Les participants insistent sur la dynamique vivante (1.) de l'atelier grâce à la mise en

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mots, en ressentis. Dans sa proposition de « Lire le nouveau livre de la nature », Ingold précise les trois corollaires qui sont intervenus dans la « distinction absolue entre les rêves de l'imagination et les caractéristiques du monde[850] » depuis le XVIème siècle avec Martin Luther[851]. Parmi eux, nous relevons l'insistance de l'anthropologue sur la tradition médiéviste du récit oral associé à la recherche de connaissances sur la nature :

> *[…] c'est en abordant la lecture sous forme de trajet que les hommes du Moyen Âge lisaient le livre de la nature. La connaissance de la nature se forgeait donc en mouvement, dans le processus même de la recherche. Ce savoir était performatif au sens strict ; il* se formait *à travers les allées et venues de ceux qui l'habitaient*.[852]

Par conséquent, en oralisant ou verbalisant (1.) la lecture, l'arpenteur devient également « actant ambiant ». C'est-à-dire qu'en se fondant sur les appréciations individuelles et collectives de l'œuvre lue collectivement, chaque lecteur est amené à dépasser sa propre analyse distanciée et solitaire[853] à l'égard du texte. L'expérience convoque une diversité de facultés (synthétiques, mnésiques[854], créatives, discursives, *etc.*) mises en commun chez les participants. Ainsi animée, l'œuvre étudiée prend, en quelque sorte, vie. L'arpentage (éducatif), devient donc un *processus d'interaction(s) réflexive(s).* En effet, il relève d'un tissage d'interactions qui, tout en se faisant écho, entrent en tension les unes avec les autres. Mais cette tension n'est ni compétitive ni élitiste, elle invite à une complémentarité dans l'action, à savoir l'acte de lecture. Les différents arpenteurs témoignent chacun de sa propre sensibilité de lecture via sa propre interprétation du texte ; rendant ainsi peut-être plus palpable l'idée d'une lecture performative en tant qu'elle se modèle

[850] Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 468.
[851] Selon Tim Ingold, inspiré des travaux d'Olson (1994), Martin Luther a contribué à créer une rupture entre « une sensibilité fondée sur des liens de perception intimes » avec l'environnement et « une lecture scientifique », elle, issue d'un processus d'intériorisation. *Ibid.*
[852] *Ibid*., p. 469.
[853] Ce qui renvoie à la notion de différence.
[854] Au vu des témoignages cités, il serait intéressant d'approfondir, dans une recherche ultérieure, la question d'une amélioration mnésique de la lecture chez les participants d'un atelier d'arpentage.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

progressivement, au rythme de la découverte singulière/individuelle mais aussi collective et collaborative.

Qu'en est-il alors, cette fois, de l'arpentage à l'aune de l'art contemporain ? L'artiste française Laurie-Anne raconte sa démarche :

> *Lorsque j'assiste à des réunions, des conférences, des rencontres, j'ai pris l'habitude de dessiner ce que je voyais et ce que j'entendais. Ces dessins, réalisés sur le vif, sont une sorte de cartographie subjective de ce qui se passe et de ce qui se dit. Anecdotes, idées, concepts, images, métaphores, impossible de tout retranscrire, le dessin permet en partie de se remémorer ces moments-là. Ces prises de notes sont, la plupart du temps, photocopiées et offertes à ceux qui souhaitent repartir avec. […] La méthode de l'arpentage est une lecture collective d'un ouvrage qui consiste, en une journée, à débroussailler un ouvrage complexe, en mettant en commun les interrogations, les idées et les intuitions de tous les participants.*[855]

Plusieurs précisions sont importantes à relever dans l'explication de l'artiste. Premièrement, le temps consacré à l'arpentage en tant que lecture qui coïncide donc, également, avec la réalisation éponyme de l'œuvre de Laurie-Anne Estaque. Comme le mentionne le commentaire 8. (fig. 57) : « C'est bien de prendre son temps, ensemble ». Nous avons déjà parlé de l'importance de la durée de l'œuvre : c'est cette dernière qui permet un plus grand ajustement aux rythmes d'énonciation des « plurivers[856] » qui se fondent et s'interrelient dans l'expérience collective. Selon Nicole Pignier :

> *Le co-énonciateur donne corps au texte, à l'image en devant s'ajuster au rythme, à la plasticité avec lesquels l'énoncé se donne en partage. Cet*

[855] Voir http://www.dda-aquitaine.org/tv/laurie-anne-estaque/prises-de-notes-arpentages-2162.html
[856] Jean-Clet Martin est à l'origine du concept de « plurivers » (2010), emprunté ensuite par Dénètem Touam Bona. Ce dernier écrit que « L'existence d'un être vivant se déroule […] simultanément sur plusieurs plans, dans le cadre d'une multiplicité de cartographies sensibles. L'univers de conjugue nécessairement au pluriel : il est plurivers », in *Sagesse des lianes*, *op. cit*., p. 104.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ajustement nécessite d'accueillir le monde de l'Autre tel qu'il s'énonce, il nécessite l'empathie et ce faisant, travaille l'être du co-énonciateur.[857]

Le choix de lecture[858] pour la réalisation de l'œuvre n'est pas non plus anodin puisqu'il s'agit d'un ouvrage questionnant lui-même la cartographie contemporaine du vivant. En effet, dans *Les diplomates*, Baptiste Morizot s'interroge sur les divers éléments qui participeraient à la mise en place d'un autre mode d'interaction avec le loup. Arrêtons-nous un instant pour définir la proposition conceptuelle de Baptiste Morizot. Cette nouvelle cartographie s'inscrit dans la lignée de la philosophie de l'écologie avec, entre autres, les travaux de Gaston Bachelard, Gilbert Simondon, Arne Naess, Paul Shepard sur le « réalisme des relations[859] ». En outre, le philosophe développe deux principes fondateurs d'une « diplomatie réelle » – soit une « diplomatie des relations[860] » – à savoir :

- le *mutualisme* : notion empruntée à l'écologie qui désigne une interaction entre *a minima* deux espèces qui doit apporter à chacune un bénéfice ;

- l'*allélopathie* : notion empruntée au spécialiste de physiologie végétale Hans Molisch (1856-1937). Comme son étymologie l'indique (les grecs *allelo* signifiant « l'un et l'autre » et *pathos*, « souffrance »), une allélopathie généralisée consisterait à « chercher des relations qui vivifient leurs membres dans une communauté biotique donnée, et si elles n'existent pas, minimiser les dommages mutuels[861] ».

---

[857] Nicole Pignier, « L'énonciation à l'épreuve de l'"I.A.". Qu'est-ce qu'énoncer veut dire ? », in *Interfaces Numériques*, vol. 11, n°2, 2022, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4897

[858] La lecture a été organisée par l'association creusoise Quartier rouge pour créer un lien avec la fiction corporelle *Lou Pastoral* de Boris Nordmann dont nous avons précédemment parlée (cf. p. 197 de ce travail).

[859] Baptiste Morizot, *Les diplomates*, *op. cit*., p. 254.

[860] Baptiste Morizot précise : « Par diplomatie des relations, on entend une diplomatie adossée à une ontologie et une éthique des relations : c'est-à-dire une conception du monde selon laquelle nous sommes un tissu de relations avec la communauté biotique, et où viser le bien des uns implique de viser le bien de la relation même. C'est une diplomatie de la conciliation et de la réconciliation », *ibid.,* p. 267.

[861] *Ibid*., p. 279.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'ouvrage de Baptiste Morizot interroge, donc, quant aux possibilités d'instaurer une diplomatie[862] par des principes de négociation dans nos relations avec le loup, et de façon plus étendue, avec le vivant :

> *Il subsiste une différence fondamentale entre les entités en négociation – il ne s'agit pas de négocier d'égal à égal, ou de même à même. Il est évident que le loup n'est pas un même (c'est un « même différent », suivant l'élégante formule de Bernard Charlier). Mais il ne s'agit pas non plus de négocier de dominants à dominés : il s'agit de négocier de monde à monde, de manière d'exister à manières d'exister.*[863]

Or, comment rendre compte artistiquement (et, donc, sensiblement) de ce concept philosophique d'une nouvelle cartographie de relations avec le vivant sans le « ranger[864] » pour autant dans une représentation figée ? Nous postulons que l'arpentage de Laurie-Anne Estaque, en s'inscrivant dans une démarche exploratoire, renouvelle la question du relationnel au vivant, introduite par le philosophe, pour la déplacer dans une concrétisation méta-relationnelle. Autrement dit, la carte n'est pas ici « l'objet modifiable et transformable à l'infini, voire un objet éternel[865] » comme peut l'être un produit techno-symbolique. Au contraire, elle se fonde dans une ambiance créatrice qui, elle-même émerge d'une situation de coénonciation.

---

[862] Baptiste Morizot rappelle l'étymologie du terme « démocratie », à savoir le grec ancien *diploma* qui signifie « plié en deux » : cela rejoint notre hypothèse sur le concept d'écart. *Ibid*., p. 30.
[863] *Ibid*., p. 37.
[864] Nous reprenons ici l'idée de François Jullien selon laquelle une définition amène au rangement et non au dérangement comme le fait l'écart.
[865] Geneviève Azam, « Réduire le vivant pour le fabriquer », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 364.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

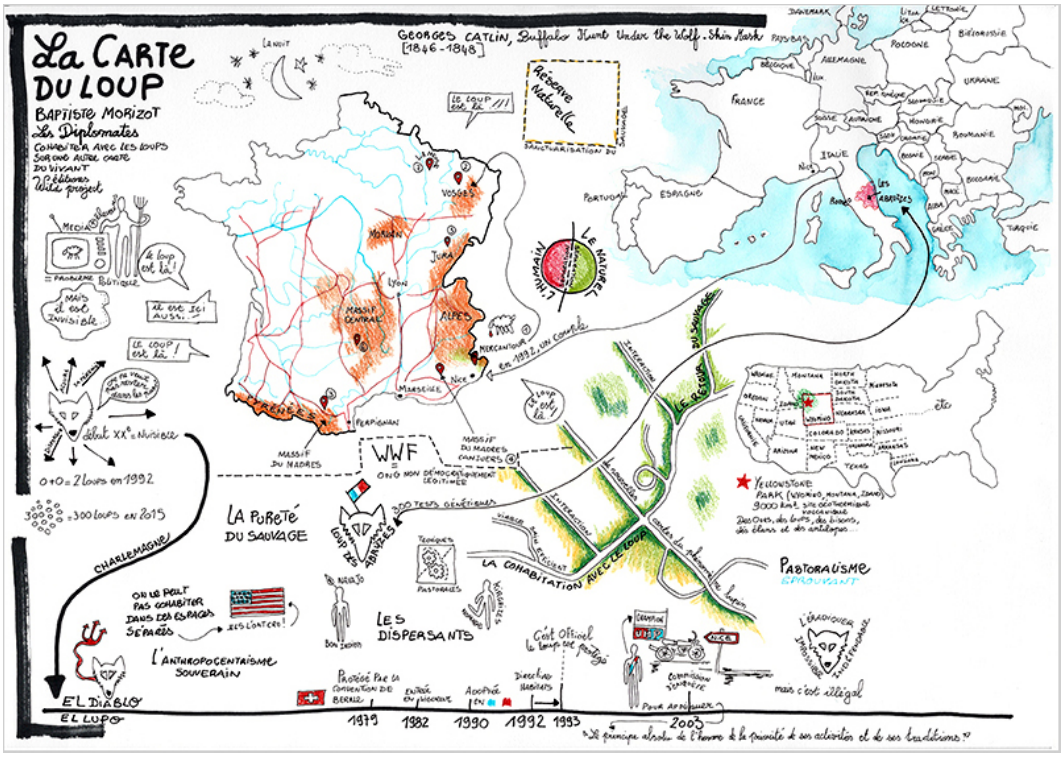


Figure 58. Arpentage / Prise de notes de Laurie-Anne Estaque d'après la lecture de *Les diplomates, cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant* (2018) de Morizot

© Laurie-Anne Estaque

L'arpentage de l'artiste est composé de plusieurs mises en abyme au sens rhizomatique du terme. En effet, la « carte du vivant » proposée par Baptiste Morizot procédant de rencontres et de recherches sur les loups, est dévoilée au sein de l'œuvre de Laurie-Anne Estaque qui est elle-même issue d'une expérience de lecture collective mêlant, nous l'avons vu, diverses esthésies et *esthèsis*. Chaque situation d'énonciation semble ainsi féconder de façon performative une nouvelle manière de faire signe[866]. Cela rappelle fortement le principe de cartographie[867] de

[866] Le philosophe Henri Van Lier, repris ensuite par Benveniste, distingue les verbes « signifier » et « faire signe ». Le second renvoie à une interaction entre l'énoncé et l'énonciation, qui est absente chez le premier.

[867] Le principe de cartographie et de décalcomanie désigne chez les deux auteurs une invention de cartes « qui restent toujours ouvertes, qui peuvent toujours être connectées, déchirées, renversées, pliées et repliées dans tous les sens, toujours à entrées multiples et en prise avec le réel », in Manola Antonioli, « 7 : Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », in Thierry Paquot

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Gilles Deleuze et Félix Guattari, invitant à un « micmac » créatif (au sens de non-figé) et situé (issu d'une situation d'énonciation singulière). Les facultés perceptives des participants interreliées à celles de l'artiste permettent de « travailler le réel en tant que « milieu qui nous habite et que nous habitons en fonction de nos facultés perceptives[868] ».

Le détournement artistique d'une double pratique (cartographie et arpentage) ainsi que de la pensée conceptuelle met en relief des « textures visuelles ». Plus précisément, les dessins proposés par Laurie-Anne Estaque sont à la fois autonomes tout en *faisant sens et signe ensemble*. De la représentation territoriale cartographique traditionnelle, aux dessins naïfs de la lune et du loup, en passant par une alternance entre lignes continues et lignes pointillées ; ou, encore, en jouant avec une chronologie incomplète ; la carte de Laurie-Anne Estaque devient, finalement, l'allégorie mouvante d'une dérive scientifique[869].

L'art de l'enquête pour « co-naître »

Dans sa conception de l'arpentage, Laurie-Anne Estaque s'émancipe des codes de la « grammaire visuelle » définis par la sémiologie graphique de Jacques Bertin[870]. Cette volonté de *transgression scientifique*, nous la retrouvons également dans l'approche de l'artiste-botaniste argentine Liliana Motta. Cette dernière a

(dir.), *Le territoire des philosophes,* Paris, La Découverte, 2009, pp. 117-137, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/--9782707156471-page-117.htm

[868] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 172.

[869] Jeu de mots, la « dérive scientifique » fait référence au concept psychogéographique de Guy Debord.

[870] Jean-Christophe Plantin, « L'avènement de la carte comme médiation », in *Questions de communication*, n°25, 2014, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/questionsdecommunication/9050

Licence CC BY-NC-ND 3.0

fondé en 2009 avec l'association Hautes Haies, un « Laboratoire du Dehors » qui invite à un changement de paradigme de l'expérimentation scientifique[871]. En effet, ce projet de recherche-action « élabore une méthode sur le terrain, là où se mobilisent avec profit le toucher habile de la main et le regard qui détaille, et propose une pratique du questionnement[872] ».

Tout comme Boris Nordmann qui enquête sur le terrain en amont de la création de ses fictions corporelles, ou Karine Bonneval qui se documente auprès de scientifiques spécialisés en bioacoustique ; Liliana Motta mène également une enquête pour réaliser ses projets artistiques afin de prendre co-naissance[873] du milieu de création. Pour Tim Ingold,

> *Dans l'art de l'enquête, le développement de la pensée accompagne et répond continuellement aux flux des matériaux avec lesquels nous travaillons. Ces matériaux pensent en nous comme nous pensons à travers eux. Ici, chaque mise en œuvre constitue une expérimentation, non pas au sens om l'entendent les sciences de la nature (comme mise à l'épreuve d'hypothèses prédéfinies), et pas davantage au sens technologique d'une confrontation entre des idées « dans la tête » et des faits « sur le terrain », mais plutôt au sens d'un éclaireur qui fraye un chemin et poursuit sa route pour voir où elle le conduit. Expérimenter, c'est tenter certaines choses et observer ce qui arrive. Ainsi, l'art de l'enquête avance et se transforme en temps réel, en se mettant au diapason de la vie de celles et ceux avec lesquels l'enquêteur est en contact, et plus largement du monde auquel tous appartiennent.*[874]

L'enquête, donc, pour Liliana Motta, se réalise dehors. Les matériaux et les personnes avec qui « l'enquêteur est en contact », pour reprendre Tim Ingold, ne sont pas moins que des forces de vie qui « font émaner et expriment des formes de

[871] Par « expérimentation scientifique » nous extrapolons pour renvoyer, cette fois, à une démarche artistique qui s'inscrit davantage dans les sciences dites « dures ». Pour Liliana Motta, il s'agit donc des sciences du vivant et, plus particulièrement, de la botanique.
[872] Voir http://www.de-hors.fr/projets/le-laboratoire-du-dehors/
[873] Pour Dénètem Touam Bona, « La co-naissance poétique est une naissance avec, une intuition de notre parenté avec les autres vivant. Co-naître au monde, c'est épouser sa naissance continuelle ». In *Sagesse des lianes*, *op. cit*., p. 67.
[874] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 32.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vie sociales, des manières d'être à son milieu, des façons de se nourrir, de se reproduire[875] ». Dans son essai *Éloge du dehors*, écrit en lien avec la philosophie du Laboratoire, l'artiste se confie :

> *Seule dehors, toute rencontre est possible. Je n'arrive pas à comprendre une nature qui ne serait pas en lien avec nous. Je m'intéresse à elle dans le quotidien, dans le plus proche. Je n'aime pas les vues d'ensemble, ni les vues d'en haut, les photos aériennes. Je n'arrive pas à voir autrement qu'en détaillant les choses, en regardant ce qui est le plus près de nous.*[876]

Par exemple, au Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière, Liliana Motta a créé en 2017 un *Amphithéâtre de Verdure*. Inspiré des modèles de « cabinet de verdure » du XVIIème siècle, le théâtre s'articule autour d'un hêtre, entouré de conifères. L'artiste nous a expliqué le processus pour choisir le lieu de création :

> *De tous mes projets, je pars d'une demande, d'une question qui m'est posée. J'essaie de résoudre la question qu'on m'a posée. Je n'avais pas envie de laisser une nouvelle forme dans l'espace mais je voulais profiter au contraire de quelque chose de ce paysage qui était déjà là et, qu'éventuellement, personne ne voyait. En parcourant le terrain, je suis tombée sur ce site face au lac qui avait déjà la forme d'un amphithéâtre, qui avait une forme arrondie, c'est-à-dire qu'il y avait un grand arbre, un hêtre, et des semis du hêtre qui s'était formés en arc de cercle. J'imagine que c'étaient les fruits, au bout des branches qui tombaient et donc il y avait déjà un dessin, quand tu sais lire la végétation, tu voyais qu'il y avait ça de fait. Je me suis dit que ça pourrait être très beau de faire un théâtre de verdure.*

[875] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 128.
[876] Liliana Motta, « Éloge du dehors », *Revue Chimères*, n° 82, 2014, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 59. *L'Amphithéâtre de Verdure* de Liliana Motta (2017)

© Liliana Motta, Courtesy de l'artiste

Figure 60. *L'Amphithéâtre de Verdure* de Liliana Motta (2017)
© Liliana Motta, Courtesy de l'artiste

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La recherche de détails dans la pratique de Liliana Motta se fait, par conséquent, dans une volonté d'ajustement au lieu : le projet doit « avoir du sens dans le lieu où il se trouve[877] ». L'*Amphithéâtre* à Vassivière se situe à côté du centre d'art, où l'on expose, s'exprime, réfléchit collectivement avec l'organisation de séminaires, de représentations artistiques… L'interrelation de ces manifestations sensibles et artistiques prend place sur un terrain en pente qui, selon Liliana Motta, favorise l'acoustique du paysage sonore. L'artiste le dit elle-même : étonnant, l'endroit « était visible au premier regard par toute personne botaniste ou naturaliste[878] ». Et si l'enquête était faite pour mener l'artiste (et le scientifique) à cela ? À ce *quelque chose*, cette découverte qui réactive de l'intérêt pour l'altérité (propre au vivant) par le biais de la curiosité[879] ? Liliana Motta nous a raconté sa rencontre avec une *Polygonum* qui a été l'un des éléments déclencheurs dans son intérêt pour l'altérité du vivant, avec laquelle elle a trouvé une autre manière de s'exprimer. L'artiste nous a dit qu'il y avait sûrement quelque chose chez cette plante, peut-être son exubérance, ses grandes feuilles, ses fleurs blanches, exotiques, qui, au moment de la rencontre, lui a rappelé son enfance en Argentine. C'est cette expérience qui l'a amenée à prendre des cours de botanique au Museum d'Histoire naturelle, de biologie.

Dans *Le jardin en mouvement*, Gilles Clément définit le phénomène de « décalage » comme ce *curieux* déclic qui fonde l'observation :

> *L'intérêt des situations décalées est de relancer la dynamique de l'observation. Se serait-on intéressé aux mufliers si les mouettes n'avaient pas été là ? (et inversement). Dans mon jardin, la première belladone apparue (*Amaryllis belladona*) m'a semblé transformer l'espace autour d'elle. Sans feuilles, émergeant de la terre nue avec beaucoup de violence et de rapidité, elle s'était mise à fleurir au-dessus d'une santoline et d'un prunier nain. Depuis ce jour, je regarde ce prunier anodin d'une façon différente.*[880]

[877] Voir la vidéo de présentation de l'œuvre : https://www.youtube.com/watch?v=G87AOwwbqjU
[878] *Ibid.*
[879] Étymologiquement, « curiosité » vient du latin *cura* signifiant « le soin », et qui a donné *curiositas* à savoir « qui prend soin de ».
[880] *Ibid*., p. 65.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ainsi, selon le philosophe, le décalage lie la compréhension et l'esthétique :

> *Le décalage provient du sentiment de parfaitement comprendre et cependant de n'avoir pas tout compris. Le secret subtil, illisible, qui se cache dans un repli du décalage, est peut-être d'ordre esthétique.*[881]

Avant d'aller plus loin dans l'étude des gestes jardiniers qui font et prennent soin de l'œuvre de Liliana Motta, nous aimerions faire une rapide digression pour explorer cette notion de décalage à travers le *jazz.* Ce dernier n'est-il pas le genre musical par excellence fondé par et dans une coénonciation avec le vivant ? En effet, parmi la symphonie des jeux de souffles (instrumentaux et vocaux), des doigtés des musiciens, existe cet instant infime qui « décale » ce qui était joué jusqu'alors : le moment de l'improvisation. Il s'agit de tout chambouler par ce fameux curieux « déclic », donc, pour, à nouveau, tout réinventer ensemble. Comment prendre soin de l'œuvre musicale en tant que trajectoire fluctuante ? C'est ce que Frederick A. Seddon interroge dans son article « Modes of communication during jazz improvisation ». Suite à une recherche auprès de six étudiants-musiciens de jazz lors de répétitions et de performances, l'étude a révélé l'existence de deux catégories de modes de communication entre les membres lors d'une improvisation : le verbal et le non-verbal, renvoyant tous deux au concept de « créativité empathique[882] ». Pour l'auteur :

> *Empathetically creative musicians are sensitive to 'attunement' in order to signal attention and 'mirroring' to affirm and modulate musical responses. Empathetic attunement requires more than individual aesthetic self-*

[881] Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, *op. cit*., p. 63.

[882] Le concept de « créativité empathique » s'inspire fortement de l'« intelligence empathique » définie par Roslyn Arnold dans les années 2000 et reprise à la suite dans les milieux pédagogiques. Trois phénomènes fondent l'empathie et permettent la compréhension des pensées et sentiments de l'Autre et de Soi : la syntonisation, la décentration et l'introspection. Pour plus d'informations voir l'article de Frederick A. Seddon : "Empathic creativity: the product of empathic attunement", in Dorothy Miell & Karen Littleton (eds.), *Collaborative Creativity*, London, Free Association Books, 2004, pp. 65-78.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

absorption in improvisation: it requires communication and collaborative aesthetic judgement.[883]

Frederick A. Seddon précise, par la suite, ce qu'il se passe lors de l'*empathetic attunement* des musiciens, que nous traduisons en français par « syntonie empathique[884] » :

When empathetically attuned, the musicians seemed to respond to each other in an atmosphere of risk-taking and challenge which extended their knowledge base. They took risks with musical phrases and timing and in so doing challenged each other's musical creativity. Empathetic attunement was visually evident in expressions of interest (e.g. smiles, collective affirmative nodding and animated body movements). Empathetic attunement was musically evident in the production of unpredictable musical 'invitation' or 'response' when participants engaged each other in challenging musical interaction. Researcher interpretation indicated that responses went beyond cohesive modes of communication to creative modes of communication.[885]

[883] Nous traduisons : "Les musiciens empathiquement créatifs sont sensibles à la "syntonisation" pour signaler leur attention et à la "mise en miroir" pour affirmer et moduler les réponses musicales. La syntonisation empathique exige plus qu'une absorption esthétique individuelle dans l'improvisation : elle requiert une communication et un jugement esthétique collaboratif. » ; in Frederick A. Seddon, "Modes of communication during jazz improvisation", *British Journals of Music Education*, vol. 22, 2005, URL: https://www-cambridge-org.ezproxy.unilim.fr/core/journals/british-journal-of-music-education/article/modes-of-communication-during-jazz-improvisation/3278FBBC150E6787C485FABBD4E9DD10#

[884] Précisons que le terme « syntonie » vient des termes grecs *sún* qui signifie « ensemble » et *tonos*, « ton ». De nos jours, être syntone « Se dit d'un sujet qui a tendance à vibrer en harmonie avec le milieu dans lequel il se trouve » (*Larousse*).

[885] Nous traduisons : « Lorsqu'ils étaient en accord empathique, les musiciens semblaient se répondre les uns aux autres dans une atmosphère de prise de risque et de défi qui élargissait leur base de connaissances. Ils ont pris des risques avec les phrases musicales et le timing et, ce faisant, ont défié la créativité musicale des autres. La syntonisation empathique était visuellement évidente dans les expressions d'intérêt (par exemple, les sourires, les hochements de tête collectifs affirmatifs et les mouvements corporels animés). La syntonisation empathique s'est manifestée musicalement par la production d'une "invitation" ou d'une "réponse" musicale imprévisible lorsque les participants se sont engagés dans une interaction musicale stimulante. L'interprétation du chercheur a indiqué que les réponses allaient au-delà des modes de communication cohésifs pour devenir des modes de communication créatifs ». *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le challenge d'interactions créatives lancé par les musiciens ne fait-il pas penser à la symphonie du vivant[886] ? Dans leur *Anthropologie*, Jean Jamin et Patrick Wiliams écrivent que lorsque les musiciens de jazz rejouent une œuvre, même si les écarts sont minimes, cette dernière ne sera jamais identique. Ainsi, « L'analyse peine alors à tracer son chemin ; la vie revient[887] ». Cependant, pour que ces phénomènes emprunts d'altérité(s) touchent à notre curiosité, il s'impose d'y porter attention. Quentin Arnoux s'appuie également sur la métaphore de l'orchestre de jazz pour introduire son *éthique de l'écoute*. Pour le chercheur, « Un groupe de jazz peut être assimilé à une communauté de musiciens qui interagissent en articulant divers instruments dans la perspective d'une œuvre commune[888] ».

C'est dans cette invitation à prendre soin que l'œuvre de Liliana Motta « ex-siste[889] ». Effectivement, l'*Amphithéâtre de Verdure* est non seulement pensé mais aussi entretenu avec des gestes jardiniers. Comme toute scène, le théâtre porte de l'art vivant. Ce dernier n'est donc pas figé dans une identité imposée par l'artiste mais il est amené à évoluer, à se transformer. La création est, en quelque sorte, réversible[890]. Liliana Motta justifie son choix de faire le plus possible avec ce qui est présent sur place, qui habite le milieu de création, par sa volonté d'observer (enquêter ?) une temporalité autre, celle du végétal : « la matière que l'on garde sur place est rangée […] pour que l'on ait la patience de la garder et de la voir vieillir[891] » déclare l'artiste. Les bouts de bois coupés ont donc été déplacés à la lisière de la forêt, concrétisant ainsi cette parenthèse spatio-temporelle où l'observation, et les connaissances accompagnent le processus de création *in terra*.

Pour finir cette partie consacrée à une nouvelle approche de la science, citons Anna Lowenhaupt Tsing et son « art de l'inclusion » :

---

[886] Nous renvoyons à la Partie I, Chapitre 1, B. de ce travail.

[887] Jean Jamin et Patrick Williams, *Une Anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 89.

[888] Quentin Arnoux, *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, *op. cit*. p. 112.

[889] *Ex-sistere* implique un « mouvement qui nous conduit hors de notre individualité, vers notre milieu, vers autrui » in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 122.

[890] Nous entendons par là que l'intervention de l'artiste n'est pas destructrice du milieu : elle crée avec.

[891] Voir la vidéo de présentation de l'œuvre : https://www.youtube.com/watch?v=G87AOwwbqjU

Licence CC BY-NC-ND 3.0

At the intersection between the sciences of nature and the sciences of culture, a new model is afoot, the key characteristic of which is multi-species love. Unlike earlier cultural studies of science, its raison d'être is not, mainly, the critique of science, although it can be critical. Instead, it encourages a new, passionate immersion in the lives of the nonhuman subjects being studied. Once, such immersion was allowed only to natural scientists, and mainly on the condition that the love didn't show. The critical intervention of this new form of science is that it encourages learned-ness in natural science along with all the tools of the humanities and the arts. The objectives of those of us in this field are to open the public imagination to make new ways of relating to nature possible. For this, we need to summon the unexpected talents others – whether scientists or nonscientists – have brought to this task.[892]

[892] Nous traduisons : « À l'intersection entre les sciences de la nature et les sciences de la culture, un nouveau modèle se dessine, dont la caractéristique essentielle est l'amour multi-espèces. Contrairement aux précédentes études culturelles de la science, sa raison d'être n'est pas, principalement, la critique de la science, bien qu'elle puisse être critique. Au contraire, elle encourage une immersion nouvelle et passionnée dans la vie des sujets non humains étudiés. Autrefois, une telle immersion n'était permise qu'aux spécialistes des sciences naturelles, et principalement à la condition que l'amour ne se voit pas. L'intervention critique de cette nouvelle forme de science est qu'elle encourage l'apprentissage des sciences naturelles en même temps que tous les outils des sciences humaines et des arts. Les objectifs de ceux d'entre nous qui travaillent dans ce domaine sont d'ouvrir l'imagination du public afin de rendre possibles de nouveaux modes de relation avec la nature. Pour cela, nous devons faire appel aux talents inattendus que d'autres – scientifiques ou non – ont apportés à cette tâche ». In Anna Lowenhaupt Tsing, "Arts of inclusion, or How to Love a Mushroom", in *Manoa*, vol. 22, n°2, 2010, p. 201.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

B. Quand l'art contemporain flirte avec l'artisanat

Si l'art contemporain puise dans ses propres limites pour se définir comme l'art de la transgression[893], quelle place accorder au savoir-faire ? En quoi ce dernier accompagne-t-il l'artiste dans ses retranchements pour une création de liens au vivant ? Que reflète la mise en correspondance, voire la *mimèsis*, de récits traditionnels dans les pratiques artistiques actuelles ?

Un pont entre savoir-faire et tradition

> *Le savoir-faire, pour résumer, est une propriété non du corps humain individuel en tant qu'entité biophysique (que chose-en-soi), mais du champ total de relations constitué par la présence de l'organisme-personne, inséparablement corps et esprit, dans un environnement structuré de façon complexe. C'est pourquoi il ne suffit pas de dire que l'étude du savoir-faire gagnerait à prendre en compte une approche écologique : en réalité, elle l'*exige.[894]

Lorsque Nicole Dextras et Khvay Samnang ont tous les deux recours aux gestes du vannier pour tresser une robe-jardin mobile questionnant l'auto-suffisance alimentaire ou des masques d'esprits animaux inspirés de contes antiques pour sensibiliser le public face au changement climatique ; il est évident que le savoir-faire joue un rôle de passerelle entre le devenir du matériau et le devenir de l'œuvre. Lorsque Kardo Kosta emprunte la technique ancestrale de l'acupuncture pour

[893] En effet, pour Roberto Barbanti, « […] l'art contemporain met en jeu la notion de limite qui est perçue comme centrale et constitutive de sa propre essence », in Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les limites du vivant*, *op. cit*., p. 61.

[894] Tim Ingold, *Machiavel chez les babouins*. *Pour une anthropologie au-delà de l'humain, op. cit*., p. 219.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ancrer des bouts de bois dans la terre selon l'énergie du lieu, que Thierry Boutonnier utilise la technique botanique Miyawaki[895] pour inscrire ses projets et partenaires créatifs dans un cycle de vie (à la fois végétal et humain) ; il est évident que le savoir-faire permet à l'artiste de concrétiser son œuvre dans une *praxis*[896] esthésique.

Et pourtant, l'art contemporain et l'artisanat sont, aujourd'hui, mis en opposition tout comme le sont l'art et la technologie. Comment justifier d'un tel phénomène ? C'est ce qu'explique Tim Ingold dans *Machiavel chez les babouins*. Étymologiquement, le latin *ars* et le grec *tekhnè* signifient *grosso modo* la même chose, à savoir « le *savoir-faire* associé à une activité artisanale[897] ». La séparation entre art et technologie est, donc, relativement récente. Encore au XVIIème siècle, l'artiste était considéré comme un artisan, les méthodes artistiques relevaient de techniques et la technologie désignait, quant à elle, l'étude de ces méthodes[898]. Selon l'anthropologue, la dichotomie a été institutionnalisée par la pensée moderne qui a cherché à « délimiter un espace de liberté humaine et de subjectivité dans un monde gouverné par la nécessité objective[899] ». De fait, poursuit Tim Ingold, « l'art a été séparé de la technologie selon une opposition entre le mental et le matériel, entre la sémiotique et la mécanique[900] ». C'est pourquoi, reconsidérer la relation entre l'art contemporain et le savoir-faire avec un œil écosémiotique permet de s'affranchir d'une telle critique asymétrique. Le lien au vivant et à la terre/Terre convoqué par les artistes de notre corpus, reconcrétise, rematérialise[901], la portée

[895] Inspirée de la méthode du botaniste japonais Miyawaki, cette pratique consiste en un prélèvement de plants spontanés qui ont poussé dans des friches afin de les transplanter dans une forêt dite urbaine.

[896] La *praxis*, rappelons-le, est un concept philosophique aristotélicien désignant une activité immanente, « une manipulation des choses concrètes comme des savoirs construits et à reconstruire », in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 165.

[897] Tim Ingold, *Machiavel chez les babouins. Pour une anthropologie au-delà de l'humain*, *op.cit*., p. 208.

[898] *Ibid*., p. 207.

[899] *Ibid*., p. 210.

[900] *Ibid*., p. 212.

[901] En une matière vivante au sens employé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. C'est-à-dire qu'il y a une vie propre à la matière, dans « la puissance immanente de corporéité de toute la matière et dans l'esprit de corps qui l'accompagne », in *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 512.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

symbolique d'une œuvre artistique. Le savoir-faire permet de réancrer l'art dans le domaine du *saisissable* (c'est-à-dire la préhension par les sens sensoriels *et* significatifs), renouant ainsi avec la tension intelligible/perceptible. Dans la continuité des travaux de Tim Ingold, nous proposons par conséquent de défendre l'idée d'un art fécondé par une « pratique expérimentée[902] ».

Invitée en 2019 à créer au sein du jardin de Gilles Clément à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon, Tiphaine Calmettes a proposé une œuvre collaborative faite en terre crue : *La Terre embrasse le sol*. Le projet a été pensé avec l'ingénieur-formateur-maçon Samuel Dugelay, spécialisé dans les constructions et habitations en terre crue[903]. L'artiste explique le pourquoi de cette collaboration, articulée autour d'une recherche de joie et de vie au sein-même du processus créatif :

> *Il [Samuel Dugelay] a une manière très politique d'envisager le travail de la terre, c'est que pour lui, il faut repeupler en fait les chantiers qui où en fait on essaye d'enlever les travailleurs des chantiers, parce qu'ils coûtent trop cher, et de les remplacer par des machines. Et lui, il prône en fait le sens inverse : il faut remettre de l'humain parce qu'il faut pouvoir créer l'emploi et, à la fois, il faut remettre de la joie et de la vie dans la construction. Et donc il fait quasiment tous ses chantiers sous la forme de chantier-formation où les gens viennent pour se former et, en même temps, ils pratiquent. Du coup, il y a un double intérêt partagé et souvent c'est des moments extrêmement joyeux où les gens vivent ensemble pendant un temps donné, ils sont logés au même endroit et ça remet un peu de vie et d'expérience collective dans nos modes de vie globalement assez individuelles.*[904]

Puisque nous abordons ici la question du lien entre savoir-faire et tradition, il est nécessaire de préciser que la terre crue est l'un des plus vieux matériaux de construction au monde. Comme le soulignent Arnaud Misse *et al*. dans leur article,

---

[902] Tim Ingold, *Machiavel chez les babouins*. *Pour une anthropologie au-delà de l'humain*, *op. cit*., p. 215. En outre, nous postulons que l'expérimentation dont relève ladite pratique se fonde sur un renouvellement des sciences tel que nous l'avons envisagé dans la partie précédente de ce travail.

[903] Samuel Dugelay fait notamment partie de l'association *De la matière à l'ouvrage* qui forme le grand public à l'écoconstruction.

[904] Conférence de Tiphaine Calmettes à l'ENSA Limoges, le 19 mai 2021. Disponible sur le site internet de l'École : https://www.ensa-limoges.fr/conference-tiphaine-calmettes/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Homo Sapiens construisait déjà en terre crue il y a plus de 11 000 ans dans la région de l'actuelle Syrie[905]. La conception du chantier-école à l'ENS s'est donc répartie en trois étapes d'une semaine chacune correspondant toutes à une problématique-technique. La première, consistait à créer la bauge et les adobes[906]. La seconde, a vu naître des voutes et coupoles pour la fabrication d'un four à céramique et d'un four à pain. Et, enfin, la troisième et dernière étape a servi à réaliser le torchis, avec du tressage végétal, ainsi que des éléments totémiques anthropomorphiques. Tiphaine Calmettes explique qu'elle considérait ce projet comme

> *Un projet qui allait évoluer, qui allait être là pour les gens qui participent et moins pour les gens qui venaient le regarder et donc j'ai proposé de fabriquer une structure en terre crue qui viserait à accueillir des rencontres et des discussions tout en étant le support-même de ces rencontres et discussions. À ce moment-là j'avais rencontré aussi un petit peu des gens de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes qui travaillaient aussi beaucoup sur ce modèle de chantier-école en visant à rapprocher la question des savoir-faire et des savoir-penser ; et comment on relie un peu les deux et qu'on remet de la pensée dans le faire et surtout, du faire dans des lieux de pensée.*[907]

De ce fait, l'artiste a orienté son projet pour qu'il constitue une structure de convivialité, d'hospitalité, qui s'apparentait à une *agora*. Si nous avons déjà évoqué la question du lien au lieu, nous aimerions voir en quoi elle touche ici à son paroxysme. En effet, *La Terre embrasse le sol* recosmise de plusieurs façons. Nous en citerons trois, tout aussi imbriquées les unes dans les autres. La première renvoie

[905] Selon les auteurs, un tiers de l'habitat humain est construit en terre crue. Aujourd'hui, 175 sites sont classés au patrimoine mondial par l'UNESCO. On peut trouver parmi eux : la grande mosquée de Djenné au Mali (1907), la Grande Muraille de Chine dont une partie (sur plusieurs kilomètres) est en terre crue, ou encore Shibam au Yémen, qui est la première cité verticale datant du XVIème siècle. In Arnaud Misse *et al*., « Le plus vieux matériau de construction au monde est aussi le plus écoresponsable », *The Conversation,* mis en ligne le 26 mars 2020, URL : https://theconversation.com/le-plus-vieux-materiau-de-construction-au-monde-est-aussi-le-plus-ecoresponsable-133587

[906] La bauge (empilement de mottes composées de plastique de terre et de fibres végétales) et l'adobe (brique de terre moulée) font partie des quatre techniques traditionnelles de construction en terre crue, avec le torchis (remplissage d'une ossature en bois) et le pisé (compactage de couches successives de terre dans un coffrage en bois).

[907] Conférence de Tiphaine Calmettes à l'ENSA Limoges, *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

au choix du matériau qui a guidé l'artiste dans sa démarche. En effet, Tiphaine Calmettes a découvert la terre crue suite à un « passage à vide » lors d'une résidence dans une galerie d'art pendant laquelle elle n'a éprouvé aucun plaisir : cette *perte de sens* s'est expliquée par le fait que la création était alors contrainte (et, conséquemment, restreinte) par un délai de réalisation imposé et par un espace coupé de toute interaction. Ainsi s'est déclenché le questionnement de l'artiste sur la portée éthique (associant dessin et dessein) de son travail : comment faire pour être cohérente dans sa pratique ? Son projet à l'ENS vient alors combler en quelque sorte cette remise en question puisqu'il relève d'un *design participatif* au sens employé par Nicole Pignier à savoir :

> *Le design des milieux paysagers nécessite une participation-adhésion des usagers, citoyens afin que le lieu aménagé devienne un lieu de vie, de lien avec la biosphère, avec la Terre. Pour cela, il convient de prendre en compte l'histoire du lieu, les aspirations des gens, leurs sensibilités.*[908]

L'histoire du lieu, comme le suggère l'écosémioticienne, est non seulement prise en compte mais aussi valorisée. D'un point de vue « macro » : le quartier de la Croix-Rousse à Lyon, donc, possède plusieurs immeubles de quatre ou cinq étages datant des années 1800 et construits en pisé (l'une des techniques de construction en terre crue). Selon Anne-Sophie Clémençon, historienne des formes urbaines, le pisé de terre est « souvent invisible, on le voit très peu, on le voit surtout quand on fait des réparations ou quand l'enduit est abîmé[909] ». Ce sont les témoignages, les expériences et les observations « depuis la rue » des artisans et des habitants qui permettent de révéler la présence de ce savoir-faire[910]. Il y a un rôle joué par les sensibilités individuelles (*esthèsis*) dans l'actualisation de la mémoire collective. La technique utilisée par Tiphaine Calmettes et Samuel Dugelay s'inscrit, par conséquent, dans le patrimoine de la ville de création : l'œuvre

[908] Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant*, *op. cit*., p. 166.

[909] Interview d'Anne-Sophie Clémençon, « À la recherche du pisé : boulevard de la Croix-Rousse » pour le *Patrimoine en terre lyonnais*, mise en ligne sur *Youtube* le 20 avril 2016, URL : https://www.youtube.com/watch?v=rrhufEnAsG4

[910] En 2016, le Musée des Confluences a mis en place un inventaire participatif pour valoriser le patrimoine en pisé de l'agglomération lyonnaise. Lors d'une future recherche, il serait intéressant d'étudier les modalités de participation mis en œuvre pour un tel projet.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'appuie sur un savoir-faire qui, lui-même, puise son origine dans une transmission intergénérationnelle située.

Si nous réduisons un peu plus l'échelle, le jardin où se situe l'œuvre a été conçu par Gilles Clément. Nous l'avons précisé plus tôt, la philosophie du jardinier consiste à faire le plus possible avec ce qui est déjà sur place (jardin en mouvement) mais aussi à considérer la planète Terre comme un jardin à cultiver (jardin planétaire). De fait, le titre donné au projet de Tiphaine Calmettes ne l'inscrit-il pas dans cette dynamique de travail du schème local/global ? Si *La Terre embrasse le sol* : ne pouvons-nous pas voir dans cette éco-intimité une mise en tension sensuelle qui relie nos manières de faire à un arrière-plan global ? Et, comme l'écrit David Abram, « Récupérer le sensuel, c'est redécouvrir la terre[911] ». La plasticité de l'œuvre met ainsi en écho le matériau-terre avec le jardin en mouvement qui l'*accueille*[912]. Cette interpénétration esthésique et perceptive (temporelle, spatiale, sensorielle) se déploie davantage dans sa dimension réversible, comme le développe Tiphaine Calmettes :

> *C'est-à-dire que [ce sont] des formes qui peuvent complètement disparaître et se faire ravaler en fait par le sol lui-même. Je trouve qu'il y a quelque chose de très beau dans le fait qu'on ne laisse pas forcément de traces, qu'y a quelque chose d'extrêmement éphémère et que juste les mains nous amènent à ériger des formes du sol lui-même pour les lui rendre finalement quelques temps plus tard, une fois que la valeur d'usage est passée.*[913]

La réversibilité de l'œuvre a été particulièrement mise à l'épreuve puisque, juste après le chantier de construction, un violent orage a tout détruit sur son passage. Les fours à pain et à céramique par exemple, n'ont donc pas pu être utilisés. L'artiste, en prenant du recul convient finalement que « L'intérêt c'était plus d'être

[911] David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, *op. cit*., p. 88.
[912] Rappelons-le : tout comme l'*oikos*, si le jardin en mouvement accueille l'œuvre artistique dans une relation coénonciatrice, son imprévisibilité créatrice lui échappe néanmoins de par son altérité (Nicole Pignier, « Le sens, le vivant, ou ce qui nous relie à la terre », *op. cit.)*.
[913] Interview de Tiphaine Calmettes dans l'émission « Les Carnets de la création » de *France Culture*, le 12 septembre 2019. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-carnets-de-la-creation/tiphaine-calmettes-s-expose-a-lyon-9806994

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans le faire que dans le fait de profiter de l'objet plus tard[914] ». De notre côté, nous relevons une mise en abyme/abîme de l'éphémère. La destruction de l'œuvre par un phénomène naturel, épouse le fondement-même d'une œuvre coénonciatrice avec le vivant dans le sens où le projet ne faisant qu'un avec son lieu de création, ne va pas seulement être témoin extérieur de ce qu'il s'y passe, mais va l'accompagner dans ses mouvements et ses rythmes. Le matériau est partie prenante du milieu d'énonciation.

Figure 61. *La Terre embrasse le sol* de Tiphaine Calmettes (2019)
© Adagp, Paris, 2022

Le travail de la terre en tant que processus à la fois érecteur (qui part du bas – donc de la terre pour tendre vers le haut – donc le ciel) et réversible (qui peut reprendre sa forme initiale, défiant donc toute identité figée) participe à faire lien(s) dans un lieu tel qu'une École normale supérieure. Voici donc notre troisième

[914] Conférence de Tiphaine Calmettes à l'ENSA Limoges, *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

hypothèse, pour laquelle nous nous aidons de l'approche mésologique. Dans *Recosmiser la Terre*, Augustin Berque écrit :

> *Du fait de notre bipédie, mais d'abord de la gravité, nous avons les pieds sur la terre, et la tête vers le ciel ; pas dans le sens inverse, ni, arbitrairement, dans tel sens ou tel autre. Les pieds nous soutiennent sur la terre, qui est là en position de substrat (hupokeimenon) ; notre tête pense et parle, c'est-à-dire énonce là-dessus des prédicats, paroles qu'emporte le vent dans le ciel. Tout cela nous articule selon un certain milieu ; autrement dit, ce milieu-là : le nôtre, fait de nous l'articulation du ciel et de la terre. De là naît le ciment des cosmologies humaines.*[915]

Quoi de mieux, donc, que d'avoir recours à l'artisanat et plus précisément au travail de la terre pour recosmiser un lieu de « savoir », qui plus est, institutionnel ? Comme il s'agissait d'un chantier ouvert, certains étudiants de l'ENS ont participé au projet. Pour Tiphaine Calmettes,

> *C'étaient vraiment des rencontres extrêmement intéressantes surtout dans les dialogues qu'il y a eu entre les étudiants des Beaux-Arts et les étudiants de l'ENS ; qui étaient pour certains en train de faire leurs mémoires avec des méthodologies d'approche extrêmement différentes.*[916]

La proposition de l'artiste participe à interroger la place de la sensibilité du savoir-faire dans une École Supérieure. D'après Gilles Clément, « Il y a un résultat magnifique dans la créativité d'un artisan qui est presque toujours forcément un artiste et qui agit avec un bon sens très rare, il est sur le terrain, il a l'objet et il fait partie de ceux qui savent fabriquer véritablement[917] ». Cela rejoint ce que nous disions précédemment concernant la nécessité d'une nouvelle approche de la science : à l'image du flirt entre l'art contemporain et l'artisanat, peut-on rendre perméables le savoir et le savoir-faire ?

---

[915] Augustin Berque, *Recosmiser la Terre*, *op. cit*., p. 20.

[916] Conférence de Tiphaine Calmettes à l'ENSA Limoges, *op. cit.*

[917] Propos de Gilles Clément lors de la table ronde « Ces paysages que les cultures locales transforment à but nourricier », Rencontres « Génie naturel, génie humain ? », Royaumont, 29 et 30 juin 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=SXDG3Y_3bZ8

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le geste du potier : immersion écoperceptive

De la même façon que Tiphaine Calmettes, plusieurs des artistes cités jusqu'à présent ont travaillé avec des céramistes, et/ou se sont eux-mêmes sensibilisés à la gestuelle potière pour la réalisation de leurs œuvres. D'où vient donc cet attrait artistique pour le travail manuel de la terre ? En quoi ce savoir-faire convoque-t-il des perceptions qui s'ancrent dans une dynamique tensive nous reliant à l'*oikos*, la terre/Terre accueillant la vie ?

Pour tenter d'esquisser une réponse à la question des *sensations* procurées par la poterie, nous avons choisi d'en faire nous-mêmes l'expérience. Nous nous sommes donc rendue dans un atelier proche de Limoges, animé par Estelle Chaput, une ancienne institutrice qui s'est « reconvertie » au cours de sa carrière. Notre initiation a débuté par un apprentissage élémentaire du *tournage*. Avant toute chose, grâce à la technique de la « tête de bélier[918] » (fig. 62), nous avons préparé le bout de terre, que nous allions utiliser pour notre réalisation d'un bol.

[918] La technique de la tête de bélier sert à homogénéiser la terre en amont du tournage, il s'agit d'une étape primordiale. Le rendu visuel de la terre ainsi agencée rappelle, comme son nom l'indique, une tête de bélier.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 62. La tête de bélier

Pour cette première étape, tout le corps du potier est sollicité : les mains adoptent une gestuelle précise tandis que les jambes doivent être solidement ancrées au sol pour accompagner le travail du haut du corps et ainsi se ménager. Une fois la tête de bélier roulée sur elle-même pour former un cylindre, il faut faire attention à ne pas laisser s'installer des bulles d'air car cela risquerait de fragiliser davantage la terre. Pour cela, l'on va remplir le vide par de la terre venue d'en bas du cylindre. Plus précisément, il s'agit de combler un trou du cylindre en faisant glisser le pouce le long de la terre, de bas en haut : les éventuelles ouvertures (bulles d'air) vont ainsi remonter et se fermer. Les pôles schémiques haut/bas sont travaillés dans un couplage avec le vide et le plein, l'ouverture et la fermeture.

La terre doit ensuite être comprimée en un bloc (boule) grâce à une paume de main creuse mise « en cuillère ». Cette première étape a été surprenante quant à l'investissement corporel demandé : les mains travaillent, certes, mais il en va de même pour tout le reste du corps. Car le matériau qu'est la terre n'est « malléable » que si l'on s'implique vraiment, si l'on prend le temps de comprendre comment telle ou telle position des doigts, des bras, des jambes, du bassin… peut favoriser un mouvement harmonieux, qui homogénéisera, en retour, le morceau de terre avec

Licence CC BY-NC-ND 3.0

lequel l'on souhaite travailler. Enfin, il s'agit de faire rouler la boule entre sa paume de main et le plan de travail pour former une petite « pointe » (comme pour une toupie) qui facilitera l'adhérence de la terre sur la girelle[919]. Suite à la préparation, nous nous sommes installée au tour pour centrer la terre sur la girelle. Estelle, la potière, nous a montré une première fois les gestes à faire pour la réalisation d'un petit bol, puis, elle nous a accompagnée en prenant le temps de guider notre respiration et notre posture corporelle en parallèle de la gestuelle de nos doigts et de nos mains. Ci-dessous, nous proposons d'accompagner en images les explications données par Estelle, tout au long de sa démonstration de tournage.

[919] Sorte de plaque ronde tournante permettant de créer un mouvement circulaire et de former ainsi l'arrondi d'une pièce. Sa vitesse de rotation s'ajuste à chaque étape du tournage.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« On inspire pour pousser, quand je sens que la terre est bien centrée, sur le souffle ça relâche la terre tout doucement. Maintenant, elle est centrée, je vais la percer. Le souffle c'était surtout pour le centrage. Après ce sera plus une position du corps. Parce que si je suis bien fermée comme ça sur ma terre, je vais pouvoir la centrer mais après si je veux la monter je suis bloquée ; donc il faudra que je me redresse pour l'accompagner dans la montée. »

Figure 63. Centrage de la terre

« Là, je vais percer. Mon pouce bloque bien mon doigt pour ne pas que je tourne avec. Ensuite, je vais ouvrir ; donc cette fois-ci je relève mon pouce, je mets mon doigt au fond, je baisse bien mon poignet et je tire ma main vers moi. »

Figure 64. Perçage de la terre

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« Et ensuite, je ralentis un petit peu et je vais monter la terre. Donc je comprime un peu à la base, et je peux monter. Je m'arrête au bord et j'écarte. »

Figure 65. Montée de la terre

« Là, j'ai monté mon cylindre ; maintenant je vais écarter pour avoir le diamètre final du bord. Je ne galbe pas, j'ouvre. Je remets un petit peu d'eau. Je pousse ma terre, sur le doigt extérieur, tout en montant pour ouvrir le diamètre du bord. »

Figure 66. Ouverture du cylindre

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« Et maintenant, je vais galber. »

Figure 67. Galbe du bol

> *Lorsqu'il fait, l'artisan associe ses propres gestes et mouvements, sa vie même, au devenir des matériaux, s'alliant aux forces et aux flux qu'il s'applique à suivre et qui lui permettent de réaliser son œuvre.*[920]

Cette citation de Tim Ingold prend toute son ampleur dans un atelier de poterie. Au tour, le corps est tout aussi sollicité que lors de la préparation de la terre mais dans une autre *composition*. En effet, le potier est cette fois assis, les jambes écartées de façon à accueillir, entre elles, l'espace de travail. Il est nécessaire de poser le coude dans l'aine de la cuisse pour donner une stabilité au corps mais aussi à la terre[921]. La symbiose entre le corps du potier et la terre se fait tout d'abord par l'intermédiaire de la respiration. Par exemple, une fois la terre centrée sur la girelle, s'il veut ôter ses mains, l'artisan doit les retirer tout en expirant. Cela facilite et adoucit le geste dans une tension vive entre les pôles ouverture/fermeture, haut/bas, dedans/dehors… Le matériau n'est pas brusqué, il est accompagné dans le mouvement que le potier souhaite lui donner. Toujours, il est question de maintenir un axe tensif : par exemple, tandis qu'un doigt vient creuser et former un

[920] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit*., p. 81.
[921] La terre tourne en même temps que la girelle, d'où l'importance de gainer et d'ancrer ses bras sur ses cuisses, afin de se stabiliser.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

trou dans la terre, la paume de la main opposée épouse la partie extérieure du matériau. Les mains, les doigts doivent non seulement toujours rester en contact entre eux (droit/gauche) mais aussi avec la terre. Pour autant, il ne s'agit pas d'un rapport Sujet/Prédicat puisque le matériau connait ses propres limites et ne peut se soumettre entièrement à la volonté de l'artisan : tout n'est qu'une question d'équilibre à trouver, d'ajustement créatif. Car, si l'on insiste trop sur sa courbure, en fonction de la vitesse de rotation de la girelle, la terre peut *se briser.*

Ce qui nous a le plus marqué dans cette expérience[922] est l'attention esthésique requise. Bien que nous ayons l'habitude de nous concentrer à la fois de façon cognitive et sensori-motrice que ce soit pour la réalisation d'une tâche intellectuelle ou manuelle ; la poterie exige, en plus de cela, d'être focalisé sur ses propres *sensations*, qui sont elles-mêmes directement liées, dans un aller-retour perceptif, au flux de la terre. Comme l'écrit Nicole Pignier,

> *Le « dedans » de notre corps reste tout relatif car émergeant/contenant des éléments de la Terre ; les bactéries, l'eau, les sels minéraux, le fer, … Ce dedans ne va pas sans dehors et réciproquement, vitalement. La peau, les sens assurent cet échange en filtrant, c'est-à-dire en retenant et en laissant passer. Ce passage, cet échange continu entre le dedans et le dehors est avant tout synesthésique ; il orchestre les sensations sensori-motrices telles que les crispations, détentes, oppressions, lourdeurs, ascensions, chutes, les sensations olfactives, visuelles, tactiles, auditives.*[923]

Le travail du matériau avec les mains (et le reste du corps en tension latente) développe ainsi de toutes nouvelles perceptions. Ces dernières sont saisissantes au sens où elles se concrétisent au fur et à mesure dans une dynamique tensive entre continuité-discontinuité[924] avec le contact de la matière, avec le devenir de la terre. Cette impression s'explique peut-être par la fragilité, la sensibilité du matériau. Il est à noter aussi que les textures varient selon l'ajout d'eau au cours de l'expérience, jouant ainsi avec divers degrés d'adhérence. Pour mener à bien les différents gestes,

[922] Expérience que nous avons renouvelée plusieurs fois depuis.
[923] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.
[924] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans chaque étape, il importe donc de trouver un équilibre entre continu/discontinu permettant ainsi aux autres schèmes de se tisser entre eux, et de participer au déploiement du rythme artisanal. C'est ce que relève également Tim Ingold lorsqu'il fait l'expérience de la fabrication d'une ficelle :

> *[…] notre expérience nous a permis de découvrir l'une des dimensions de notre capacité tactile différant singulièrement de celle à laquelle nous sommes habitués lorsque nous inspectons à l'aveugle des objets ou des artefacts dans le but d'appréhender leur forme ou de se fabriquer une image mentale de ce à quoi ils peuvent ressembler. Dans ce travail de fabrication d'une ficelle, c'est notre main tout entière qui était impliquée (non pas une seule main, mais les deux), y compris les paumes, et nos impressions révélaient la texture des choses plutôt que leur forme, dans un enchevêtrement sans fin de sensations corporelles et de souplesse du matériau.*[925]

Enfin, chaque tournage est unique puisque chaque préparation de terre l'est aussi, tout comme les sensations du potier varient selon les ajustements à son matériau. L'expérience gestuelle du potier peut être qualifiée d'*allopoïétique*, en ce qu'elle travaille le rythme créatif en interrelation avec le matériau. Dans son article « Pratiques paysagères : introduction à une écologie humaniste », Stéphane Reboul explique que le dispositif allopoïétique « articule une *autopoïesis* centripète – un auto-développement de ses composantes internes – avec une *autopoïesis* centrifuge où l'œuvre interagit avec son environnement (humain et naturel)[926] ».

À l'aune des œuvres et pratiques étudiées tout au long de ce travail, ce principe ne s'applique-t-il pas, *in fine*, à toute création de coénonciation avec le vivant ? Si nous reprenons le titre de l'œuvre de Tiphaine Calmettes, le geste d'« embrasser la terre » ne vient-il pas convoquer l'idée de l'union d'altérités rendue possible par la rencontre perceptive, sensorielle, corporelle dans une interaction accueilli(embrassé)-accueillant(embrassant) ? Comme l'écrit David Abram, « Ainsi, les retrouvailles avec la réalité incarnée, sensorielle de l'expérience

[925] Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit*., p. 250.
[926] Stéphane Reboul, « Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

entraînent avec elles des retrouvailles avec le milieu vivant dans lequel nous sommes corporellement enracinés[927] ». N'est-ce pas ici l'une des pistes à creuser pour réinventer nos façons de faire territoire, ensemble ?

[927] David Abram, *Comment la terre s'est tue*. *Pour une écologie des sens*, *op. cit*., p. 89.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Conclusion

Arrivant au terme de notre développement, nous observons une dynamique émergente commune à la coénonciation du vivant au sein des œuvres artistiques contemporaines de notre corpus : le partage. Ce dernier s'explique, certes, dans un premier temps, par la dimension participative des pratiques. Nous l'avons vu, la figure de l'artiste *anthropos* est sinon transgressée, du moins dépassée, pour laisser place à un processus créatif qui invite à un procédé de collaboration. En outre, ce processus s'inspire non seulement des altérités habitant le milieu de création, mais il cherche également à s'ajuster à leurs diverses manifestations sensibles afin de pouvoir « créer en commun ». Les partenaires sont tout aussi divers et variés : l'artiste ouvert à une coénonciation du vivant ne se contente pas d'un co-travail avec les êtres humains, il cherche et invite à questionner et à faire émerger les intentionnalités de tout un panel d'êtres vivants : animaux, végétaux, bactéries... Les éléments naturels sont également appréciés en ce qu'ils participent à témoigner des liens éco-biologico-appréciatifs[928] de l'*anthropos* avec la terre/Terre.

À une telle diversité de manières d'énoncer chez le vivant s'applique de façon presque tautologique une multitude de manières de créer artistiquement. De la complexité du vivant transpire une expérience pluri-sensorielle insufflée à la fois de l'intérieur, c'est-à-dire provenant de la singularité perceptive et sensible propre à chaque sujet ambiant, mais imprégnant réciproquement l'atmosphère, l'ambiance, communes aux coénonciateurs. Il s'agit d'énoncer artistiquement *ensemble*, dans un « partenariat » sensible, tout en étant animé par cette intimité/altérité qui nous dépasse : l'*oikos*. Ainsi, le corps investit intimement l'espace (et devient parfois même son propre espace dans le cas des pratiques écosomatiques) pour danser, marcher, méditer, toucher, sentir, manger, écouter… éprouvant toute la sensorialité d'un paysage, autrefois figé en tant que décor et objet de contemplation, qui coénonce à son tour avec une pluralité de manifestations d'être au monde.

[928] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La seconde dimension présupposant la notion de partage est celle de l'éphémère. Nous l'avons précisé, l'éphémère en situation de coénonciation du vivant n'est ni quantifiable ni mesurable, il ne s'agit pas de circonscrire la réalisation de l'œuvre dans le temps. L'éphémère, tel que nous l'entendons, répond à la création de liens, à la fois sensibles et tangibles, reposant sur une éco-intimité. De la même façon que la participation ambiante, le critère éphémère d'une œuvre s'éprouve selon les variations des modalités d'énonciation des êtres vivants, ces dernières étant constamment interreliées aux diverses esthésies et *esthèsis.* L'œuvre est donc éphémère en ce qu'elle s'ajuste aux temporalités du vivant et reflète son mouvement impermanent.

Si nous parlons pour certaines pratiques d'un « temps long », c'est parce que les artistes dévoilent un attrait pour créer en *prenant le temps*, que ce soit en amont, pendant ou après le processus créatif (ou les trois). Plusieurs procédés entrent en compte : l'enquête, l'arpentage, la marche, les exercices de respiration et d'étirement en amont d'un atelier, la dégustation d'aliments, le suivi post-chantier, *etc.* L'art contemporain qui travaille *avec* le vivant trouve ainsi un nouveau point de transgression. L'œuvre ne résulte pas de sa matérialité comme le statue l'essence d'un objet d'art ; mais sa finalité se trouve dans sa capacité à se dessiner dans le temps, à évoluer sans cesse, tout en étant ancrée, située dans l'instant et le lieu de l'énonciation. En rompant avec le conventionnel *skhémâ*[929], la structure du processus créatif en lien avec le vivant trouve son identité dans la fluidité, le devenir. De fait, dans une démarche coénonciative, si l'artiste travaille avec un matériau, ce dernier n'est pas considéré comme inerte, mais, *a contrario*, il s'allie au mouvement, à la respiration, au tissage, au rythme, faisant s'alterner et entrer en tension les schèmes écoperceptifs fondateurs de nos liens à la terre/Terre. En outre, les pôles schémiques que nous avons mis à l'épreuve se déploient à la fois matériellement/concrètement et abstraitement/symboliquement. En effet, au-delà

[929] Pour François Laplantine, le *skhémâ* est un cadre de formes fixes participant à une « configuration arrêtée du rythme », in *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Éditions Téraèdre, 2005, p. 107.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

du jeu de dualité(s) qu'ils convoquent par la tension entre pôles, s'ajoute un travail de communication grâce aux gestes[930] artistiques.

Dans cette mesure, un *distinguo* est donc à faire entre les formes d'art qui travaillent avec le vivant et celles qui créent à rebours du vivant. Les pratiques que nous avons étudiées comme « contre-exemples » d'une visée artistique éthique mettent en exergue un rapport à la fois disruptif – du latin *disrumpere*, « rompre » – et dyssymétrique – impliquant un rapport Sujet/Prédicat – entre l'artiste et son œuvre et, plus largement, entre l'*anthropos* et le vivant. Par exemple, lors d'une expérience artistique centrée sur l'usage de biotechnologies, l'artiste tend souvent à se perdre dans une approche techniciste, ramenant le vivant, au mieux, à un mécanisme animé, au pire, à un statut d'objet frôlant l'inertie. Cette ouverture du champ des possibles dans la création artistique contemporaine, grâce aux nouvelles technologies notamment, engage de nouvelles problématiques face auxquelles nous devons rester vigilants par risque de se « débarrasser » progressivement et concrètement du corps, mais aussi de « ces obstacles que sont les représentations et les sentiments[931] ». Au cours de notre réflexion, nous avons donc tenté d'interroger les intentions et intentionnalités animées au sein des processus artistiques sans pour autant tomber dans le piège de l'anthropomorphisme ni de la terminologie techniciste. Car c'est cette dernière, associée à des gestes coupés de toute base existentielle, qui tend à anesthésier nos liens au vivant :

> *Cette dynamique tensive des matrices organisationnelles propres à la perception se trouve niée, oubliée par l'« intelligence artificielle » qui, prétendant nous interconnecter à l'environnement, réduit ce qui nous porte vers l'autre, vers le vivant, vers la Terre à des données modélisées, schématisées à partir desquelles se programme le rythme de nos vies. La coénonciation du vivant, par contingence, concrescence se retrouve abstraite de son épaisseur rythmique.*[932]

[930] Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, *op. cit.*
[931] Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, *op. cit.*, p. 74.
[932] Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op. cit.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Au travers de la pratique participative et éphémère contemporaine coénonciative, le partage s'instaure donc comme une *expérience à vivre*, arborant même parfois un caractère initiatique. Certains artistes, en effet, prônent pour qu'au sein du projet participatif naissent des liens de transmission(s) : interculturelle, traditionnelle, intergénérationnelle, mais aussi scientifique, pédagogique, philosophique, éthique, *etc*. Le partage sensible d'espaces, de temporalités, de pratiques, vient de ce fait proposer une alternative à l'aplatissement du paysage[933] pour lui conférer une dimension sociale – au sens élargi du terme. Cela sous-tend l'idée d'une action par laquelle l'art transforme l'environnement dans nos usages des lieux[934]. Selon Chris Younès,

> *Il s'agit de nouvelles formes expérientielles, poétiques, éthiques, militantes et créatives qui font resurgir des situations qui rassemblent mais aussi préparent de possibles subversions et ouvertures, se réinventant à chaque fois par des gestes, des actes et des mots en commun, tout comme par des chemins de traverse.*[935]

Il est question d'incorporer l'œuvre, le projet artistique, dans un lieu habité, dans un milieu qui se veut concret par sa sensibilité et le soin accordé à la terre/Terre ; car c'est de ce milieu qu'émerge toute la réciprocité propre à l'éthique coénonciative.

Nous faisons ici l'hypothèse que toute immersion écoperceptive invite à se poser la question de l'acte de territorialisation[936] que nous avons abordé dans la problématique de l'appropriation sensible en milieux urbain et rural. Pour Nathalie Blanc, spécialiste de l'esthétique environnementale, « […] les habitants d'un territoire, à quelque échelle qu'on le prenne en considération, contribuent à produire esthétiquement les formes qui qualifient l'environnement naturel et construit, qu'il

[933] Estelle Zhong Mengual et Baptiste Mortizot, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *op. cit*., p. 88.
[934] Michaël Hayat, « Esthétique, milieux de vie, action », in Nouvelle revue d'esthétique, vol. 22, n°2, 2018, URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-65.htm
[935] Chris Younès, « Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage », *op. cit.*, p. 53.
[936] Pour l'oiseau, l'acte de territorialisation serait entre autres « un acte de musicalisation d'une place », in Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 123.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

s'agisse de représentations ou de pratiques[937] ». Dans la même lignée, soulignant l'importance des manifestations d'être au monde de l'habitant dans la pratique esthétique territoriale, l'artiste-chercheuse Eugénie Denarnaud relate sa rencontre avec les « jardins pirates » de Tanger, au Maroc :

> *Avec la construction de nouveaux quartiers d'immeubles, destinés à accueillir l'exode rural important qui va de pair avec le développement du secteur industriel, des jardins pirates sont apparus. Entre les figures monolithiques des quartiers neufs, les habitants ont pris possession de la terre arable disponible, et dans un opportunisme bienveillant, y ont fait pousser des jardins.*[938]

Elle poursuit ainsi,

> *Le soin apporté à ces créations m'a interpellée et m'a poussée à suivre ces zones autonomes temporaires tout au long des dix ans qui se sont écoulés. J'ai décidé de les nommer de la sorte car, dans toute leur puissance et leur ouverture, ces jardins sont des prises fortes de territoire, et des lieux d'affirmation d'humanité, hors des programmes de construction urbains et hors du temps. Par cela ils sont éphémères et mouvants.*[939]

Faire, énoncer, éprouver le territoire selon une telle pratique ne s'impose pas dans le grandiloquent à l'effet spectacle ni dans une esthétique hors sol telle que nous l'avons introduite au début de ce travail avec l'idée d'une « Grande Esthétique » pour un « Grand Art ». Bien au contraire, une telle démarche prend forme dans de petits gestes du quotidien : ceux qui cultivent la terre et façonnent sensiblement le paysage à la fois culturellement et culturalement. Ceux qui, par conséquent, tout en prenant soin, de la terre, du local, prennent aussi soin de la Terre, du global. Selon Nicole Pignier, « On a vitalement besoin en ville, à la campagne, entre les deux, de lieux qui prennent soin de nos besoins physiologiques, mais aussi psychiques, ce

---

[937] Nathalie Blanc, « De l'esthétique environnement à la recherche création », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n°22, 2018, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-107.htm

[938] Eugénie Denarnaud, « Chapitre 3. Jardins pirates. Furtives émergences dans la ville globalisée », in Patrick Moquay (dir.), *Jardins en politique. Avec Gilles Clément.* Hermann, 2018, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/jardins-en-politique--9782705695767-page-122.htm

[939] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

sont des lieux “nourriciers” ; se nourrir, c’est manger, mais aussi se sentir exister, se sentir relié à la terre[940] ». Les jardins pirates de Tanger participent à créer cet « entre les deux » dont parle l’écosémioticienne. L’exemple de ces jardins prouve la porosité perceptive nécessaire entre les schèmes nature/culture, local/global, dedans/dehors, individu/collectif… Animés par une recherche esthésique, ceux qui les façonnent montrent également qu’une dynamique citoyenne autonome, insufflée d’elle-même, peut lutter contre l’aliénation du territoire, contre la saturation du milieu urbain[941], en lui redonnant une « vitalité qui se déploie et se renouvelle sans jamais s’épuiser[942] ». Si Eugénie Denarnaud insiste sur l’aspect éphémère et mouvant des jardins pirates, Dénétèm Touam Bona rappelle qu’« Aborder le paysage à partir de la perspective d’un corps en mouvement, c’est le voir non comme un environnement, mais comme un territoire animé, un milieu de vie dans lequel nous sommes forcément immergés[943] ».

[940] Nicole Pignier, « Se nourrir en lien avec le vivant », *op. cit*., p. 60.
[941] Michaël Hayat, « Esthétique, milieux de vie, action », *op. cit.*
[942] François Jullien, *La grande image n’a pas de forme*, *op. cit.*
[943] Dénétèm Touam Bona, *Sagesse des lianes*, *op. cit*., p. 107.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Références bibliographiques

1. Ouvrages et articles critiques

Art(s) et Esthétique(s)

ABOUDRAR Bruno Nassim, *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2000.

ALBEDA RAGA José Luís et SGARAMELLA Chiara, « Arte, empatía y sostenibilidad, capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico », in *Ecozona : uropean journal of literature, culture and the environment*, vol. 6, n°2, 2015, URL : http://hdl.handle.net/10251/65586

ARDENNE Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2019.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009.

ARNAULT Benjamin, « L'émergence de l'art écologique au sein des institutions françaises », *Marges*, vol. 2, n°33, 2021, URL : https://www.cairn.info/revue-marges-2021-2-page-32.htm

BARBANTI Roberto et VERNER Lorraine, *Les limites du Vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

BARBANTI Roberto, « Musiques et espaces », *Ligeia*, vol. 3, n°3-4, 1988, URL : https://www.cairn.info/revue-ligeia-1988-3-page-139.htm

Licence CC BY-NC-ND 3.0

BAGNOLINI Guillaume, STELLINO Paolo, « Bioart : définition(s) et enjeux éthiques. Essai introductif », *Philosophical Readings*, vol. 9, n°1, 2019, https://doi.org/10.5281/zenodo.2528413

BAILLY Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgeois, 2013.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BEAUFILS Éliane, « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », *Nectart*, vol. 9, n°2, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/nect.009.0136

BESSON Raphaël, « Les arts numériques, acteurs clés des transitions territoriales ? », *Nectart*, vol. 11, n°2, 2020, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/nect.011.0142

BIANCOFIORE Angela, « Les mondes méditerranéens : vers une écologie de la création », *Nótos*, n°1, URL : https://doi.org/10.34745/numerev_050

BLANC Nathalie, « De l'esthétique environnement à la recherche création », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, n°2, 2018, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-107.htm

BLANC Nathalie et RAMOS Julie, *Écoplasties. Art et Environnement*, Paris, Manuella Éditions, 2010.

BONIN Laurie et CORVER Julie, « L'art numérique, à la frontière entre le réel et le virtuel », *Inflexions*, vol. 50, n°2, 2022, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-inflexions-2022-2-page-17.htm

BRET Cyrille, « Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables », *Gradhiva*, n°23, 2016, URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/3170

BRUNON Georges, *L'art et le vivant, éveil à la création*, Saint-Jean-de-Braye, Dangles, 1982.

CASEMAJOR Nathalie, LAMOUREUX Ève, RACINE Daniele, « Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques. Les mondes de la médiation culturelle », in CAMART Cécile *et al.* (dir.), *Les mondes de la médiation*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

culturelle. Volume 1 : approches de la médiation, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 171-184.

CAUQUELIN Anne, « Lieux et non-lieu de l'art contemporain », *Quaderni*, n°40, 1999, URL : https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1999_num_40_1_1434#

CHATENET Ludovic, ARMET Alizée, « Des algorithmes dans l'art. Entretien avec Alizée Armet », *Interfaces numériques*, vol. 11, n°2, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4827

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

CLAVEL Joanne, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », in *Natures Sciences Sociétés*, vol. 20, n°4, 2012, URL : https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2012-4-page-437.htm

COUCHOT Edmond, « La relation intersubjective dans les arts immersifs présence et temporalités », *Corps*, vol. 13, n°1, 2015, URL : https://doi-org.ezproxy.unilim.fr/10.3917/corp1.013.0083

DEBORD Guy (dir.), *Internationale Situationniste*, n°1, 1958.

DENARNAUD Eugénie, « Chapitre 3. Jardins pirates. Furtives émergences dans la ville globalisée », in MOQUAY Patrick (dir.), *Jardins en politique. Avec Gilles Clément.* Hermann, 2018, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/jardins-en-politique--9782705695767-page-122.htm

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, n°34, 2016, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593

DUFRÊNE Thierry et SALMON Béatrice, *L'art à ciel ouvert : la commande publique au pluriel 2007-2019*, Paris, Flammarion, 2019.

ELLUL Jacques, *L'Empire du non-sens. L'art et la société technicienne*, Paris, L'Échappée, 2021 (1980).

ELMALEH Éliane, « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, vol. 3, n°93, 2002.

FILLIOT Philippe, « Nature et art contemporain : Un sentiment océanique », in Aurélie Choné *et al*., *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Ascq,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Presses Universitaires du Septentrion, 2016, URL : https://books-openedition-org.ezproxy.unilim.fr/septentrion/19311

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Esthétiser la démocratie. L'art (n'est plus hors) du commun », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 21, n°1, 2018, pp. 167-179, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-1-page-167.htm

FOURMENTRAUX Jean-Paul (dir.), *Art et Science*, Paris, CNRS Éditions, 2012, URL : https://books-openedition-org.ezproxy.unilim.fr/editionscnrs/19101

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Publics à l'œuvre. Créer à l'ère des médias praticables et des images interactives », *Images Re-vues*, n°8, 2011, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/imagesrevues/1389

GERMOND Lauranne, « Art et écologie : une alliance contre la victoire de l'inerte », *L'Observatoire*, vol. 1, n°57, 2021, pp. 41-44.

HAUSER Jens, "Greenness : Sketching the Limits of a Normative Fetish", in LUSHETICH Natasha (ed.), *The Aesthetics of Necropolitics*, Londres, Rowman & Littlefield Publishers, 2018, pp. 97-118.

HAUSER Jens, « Gènes, génies, gênes », in Jens Hauser (dir.), *L'Art Biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique, 2003.

HAYAT Michaël, « Esthétique, milieux de vie, action », in Nouvelle revue d'esthétique, vol. 22, n°2, 2018, URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-65.htm

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

JULLIER Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

LARRÈRE Raphaël, « Le *land art* : une esthétique de la nature », *Raison publique*, vol. 17, n°2, 2012, URL : https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-163.htm

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie, comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

MICHEL Géraldine et LE NAGARD Emmanuelle, « Favoriser la sérendipité pour des recherches plus créatives », *Décisions Marketing*, vol. 93, n°1, 2019, pp. 5-9.

MONTEMONT Véronique, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui,* vol. 2, n° 161, 2008, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm

MORIZOT Baptiste et ZHONG MENGUAL Estelle, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018.

MOTTET Jean (dir.), *La forêt sonore*. *De l'esthétique à l'écologie*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017.

OUELLET Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n°69, 2002, URL : https://id.erudit.org/iderudit/008071ar

OUELLET Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery (Québec), Septentrion, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

PARÉ André-Louis, « L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *Esse*, n°49, 2003.

PIETTE Albert, « Reposité », in Philippe Zawieja (dir.), *Dictionnaire de la fatigue*, Genève, Librairie Droz, 2016, pp. 723-726, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/dictionnaire-de-la-fatigue--9782600047135-page-723.htm

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*, Genève, Les Presses du Réel, 2008.

PUJADE Robert, *Fantastique et photographie : essai sur les limites de la représentation photographique*, Paris, L'Harmattan, 2015.

PRETTE Maria Carla et DE GIORGIS Alfonso, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Gründ, 2001.

RAMADE Bénédicte, « Désir vert : négocier avec la bonne conscience environnementale », in *Marges*, n°26, 2018, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/marges/1372

Licence CC BY-NC-ND 3.0

RAMADE Bénédicte, « Mutation écologique de l'art ? », *Cosmopolitiques*, n°15, 2007, pp. 31-42.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

REBOIS Catherine, *De l'expérience à l'identité photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

REBOUL Stéphane, « Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste », *Marges*, n°10, 2010, URL : https://journals.openedition.org/marges/495#tocto2n2

RIADO Benjamin, *Paysages théoriques du Land Art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2020.

RICHTER Hendrik, "Visual Art Inspired by the Collective Feeding Behavior of Sand-Bubbler Crabs", in Liapis, A., Romero Cardalda, J., Ekart, A. (eds), *Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design*, 2018, URL : https://link-springer-com.ezproxy.unilim.fr/chapter/10.1007/978-3-319-77583-8_1#

ROGER Alain, *Art et anticipation*, Paris, Éditions Carré, 1997.

ROGER Alain, *Court traité sur le paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

RUBY Christian, « Le conflit du spectateur (d'art) avec soi-même, révélateur d'une politique du sujet », *Hypothèses*, Centre de recherches sur les médiations, 2017, URL : https://peq.hypotheses.org/1126

SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

THEVAL Arnaud, « L'art comme médiation dissensuelle. Un processus de création critique dans et sur les institutions publiques d'une cité dite disciplinaire mise à l'épreuve des écarts et des porosités proposés par l'art », *Le Télémaque*, n°60, 2021, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-le-telemaque-2021-2-page-95.htm

THIBAULT « Isabelle, Land art, mythes et limites du territoire, dynamique du regard », Territoires / Territories, n°3, 2006.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

TIBERGHIEN A. Gilles, *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2020.

TIBERGHIEN A. Gilles, *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 2012.

ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

ZHONG MENGUAL Estelle, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, n°64, 2015, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/tc/7567

Philosophie

ABRAM David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2021.

ANTONIOLI Manola, « 7 : Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », in Thierry Paquot (dir.), *Le territoire des philosophes,* Paris, La Découverte, 2009, pp. 117-137, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/--9782707156471-page-117.htm

ARENDT Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989.

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BESNIER Jean-Michel, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Fayard, 2012.

CLAVEL Joanne, « Fiction corporelle : Devenir animal, Entretien de Boris Nordmann », in BARDET Marie, CLAVEL Joanne et GINOT Isabelle (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

CLAVEL Joanne et GINOT Isabelle, « Pour une Écologie des Somatiques ? », in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, n°1, 2015, URL : https://www.scielo.br/j/rbep/a/G4cgKWGL9WSqBrhnDhWVPhj/?lang=fr#

Licence CC BY-NC-ND 3.0

CLÉMENT Gilles, *Toujours la vie invente : carte blanche à un paysagiste-jardinier*, Chateaulun, Locus Solus, 2017.

CLÉMENT Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka, 2007.

COCCIA Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivage, 2016.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

HANNA Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », in *Recherches en danse*, 2017, URL : http://journals.openedition.org/danse/1232

HARAWAY Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, 1988, pp. 575-599.

JULLIEN François, *Entrer dans une pensée : Suivi de L'écart et l'entre*, Paris, Gallimard, 2018.

JULLIEN François, *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, 2016.

JULLIEN François, *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.

JULLIEN François, *Vivre de paysage. Entre les montagnes et les eaux*, Paris, Gallimard, 2014.

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

LAVAUD Laurent, *L'image*, Paris, GF-Flammarion, 2011.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

LEFEBVRE Henri et RÉGULIER Catherine, « Le projet rythmanalytique », *Communications*, n°41, 1985, pp. 191-199, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1985_num_41_1_1616.pdf

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LORDON François, « Pleurnicher le vivant », *Le Monde diplomatique*, mis en ligne le 29 septembre 2021, URL : https://blog.mondediplo.net/pleurnicher-le-vivant

MAKANGA Blanchard, *L'agir humain et la crise éco-climatique : nature, technosciences et civilisations durables*, Paris, L'Harmattan, 2019.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MORIN Edgar, *Écologiser l'homme : la nature du futur et le futur de la nature*, Paris, Lemieux éditeur, 2016.

MORIN Edgar, « Pourquoi enseigner la compréhension humaine ? », in *Synergies Espagne*, n°1, 2008, pp. 25-31.

MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020.

MORIZOT Baptiste, « L'écologie contre l'Humanisme. Sur l'insistance d'un faux problème », *Essais*, n°13, 2018, URL : https://journals.openedition.org/essais/516?lang=en

MORIZOT Baptiste, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.

MOUREY Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

PENA-VEGA Alfredo (dir.), *L'avenir de Terre-Patrie. Cheminer avec Edgar Morin*, Actes Sud, 2021.

PIEROTTI Nadège, « Le pas de côté », in *La Chaîne d'union*, n°83, 2018, pp. 82-88.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

SEARLE John Rogers, PICHEVIN Claude, *L'intentionnalité : essai de philosophie des état mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

SEARLE John Rogers, « Intentionality and its place in nature », in *Dialectica*, vol. 38, 1984, pp. 87-89.

SERRES Michel, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992.

SOURIAU Étienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France.

TOUAM BONA Dénètem, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge, 1*, Paris, Post-éditions, 2021.

YOUNÈS Chris, « Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage », *L'Observatoire*, n°48, 2016, URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2016-2-page-52.htm

YOUNÈS Chris et GOETZ Benoît, « Mille milieux. Éléments pour une introduction à une architecture des milieux », *Le Portique*, n°25, 2010, URL : https://journals.openedition.org/leportique/2471

YOUNÈS Chris, « La Ville-Nature », in *Appareil*, numéro spécial, 2008, URL : http://journals.openedition.org/appareil/455

YOUNÈS Chris, *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003.

ZARADER Jean-Pierre (dir.), *Les grandes notions de la philosophie*, Paris, Ellipses, 2015.

ZHONG MENGUAL Estelle et MORIZOT Baptiste, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », in *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, n°2, 2018, pp. 87-96, URL : https://doi.org/10.3917/nre.022.0087

Sémiotique

ANQUETIL Sophie et PIGNIER Nicole, Introduction *Des textes au sens. Ce que les innovations technologiques ne prouvent pas*, *Interfaces Numériques*, vol. 10, n°3, 2022, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4673

Licence CC BY-NC-ND 3.0

BACHIMONT Bruno, « La complexité herméneutique à l'épreuve du calcul », *Interfaces numériques*, vol. 10, n°3, 2022, https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4686

BACHIMONT Bruno, « L'IA, le brin d'herbe, la caresse et le regard », *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4135

BACHIMONT Bruno, « Le numérique comme milieu : enjeux épistémologiques et phénoménologiques », *Interfaces numériques*, vol. 4, n°3, 2015, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.386

BELLAIR Anne-Sophie, *Approche sémiotique des formes de résistances liées aux usages des supports numériques dans l'éducation*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2016.

BORDRON Jean-François, « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°110, 2007, URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1572

FONTANILLE Jacques, « La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure », *Actes Sémiotiques*, n°122, 2019, URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6233

FONTANILLE Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.

GOFFMAN Erving, *Façons de parler*, Les Éditions de Minuit, 1987.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

GUIATIN Sampawendé Bruno, *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturelles et cultures culturales*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2021.

KULL Kalevi, « Semiotic in ecology: different natures in the semiosphere », *Sign Systems Studies*, n°26, 1998, pp. 344-371.

LIÑÁN DURÁN Lina Marcela, *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2018.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

LANDOWSKI Éric, « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika*, vol. 16, 2021.

LANDOWSKI Eric, « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°101-103, 2005.

LEVESQUE Simon, « Les productions hétérogènes de la conscience : écosémiotique, rêves et drogues », *Degrés*, n°188-189, 2022.

LEVESQUE Simon et CACCAMO Emmanuelle, « Sémiotique et écologie : une alliance naturelle. Introduction au 5e numéro du Cygne noir », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n°5, 2017.

LOTMAN Youri, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

MARAN Timo, « La sémiotisation de la matière. Une zone critique en écocritique et biosémiotique », in *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, trad. de l'anglais par Simon Levesque, n°5, 2017, URL : http://www.revuecygnenoir.org/sites/cygnenoir.nt2.ca/files/cn5_maran_0.pdf

MITROPOULOU Eleni et PIGNIER Nicole (dir.), *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2018.

MITROPOULOU Eleni, « Écrans interactifs, promesse d'interaction », *Interfaces Numériques*, vol. 1, n°1, 2012, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/136

NÖTH Winfried, « Ecosemiotics », *Sign Systems Studies*, vol. 26, 1998, pp. 332-343, URL : https://doi.org/10.12697/SSS.1998.26.14

PAILLARD Célio, « Quand les créations numériques consomment les spectateurs », *Interfaces numériques*, vol. 5, n°3, 2016, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.3151

PIGNIER Nicole, « L'énonciation à l'épreuve de l'"I.A.". Qu'est-ce qu'énoncer veut dire ? », *Interfaces Numériques*, vol. 11, n°2, 2022, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4897

PIGNIER Nicole, « Écosémiotique des paysages nourriciers. Quand semences et plantes paysannes nous (r)amènent à la terre/Terre », *Degrés*, n°188-189, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

PIGNIER Nicole, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », in Ouédraogo Lamine et Paré Joseph *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*, Paris, Connaissances et savoirs, 2021, pp. 41-59.

PIGNIER Nicole, « Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant », *Dard/Dard*, n°5, 2021, pp. 44-57.

PIGNIER Nicole, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144

PIGNIER Nicole, « Se nourrir en lien avec le vivant », *Dard/Dard*, n°2, 2020, pp. 53-60.

PIGNIER Nicole, « Le sens présuppose-t-il le vivant ? », actes du colloque « Anthropogénie. Origines de la technique. Du signe et du sens », Paris-Sorbonne, 12 et 13 décembre 2019.

PIGNIER Nicole, « L'énonciation animale : une *praxis énonciative* en lien avec le vivant ? », *Fabula / Les colloques*, 2018, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5366.php

PIGNIER Nicole, *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, Paris, Connaissances et savoirs, 2017.

PIGNIER Nicole, *De la vie des textes aux formes et forces de vie. Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2013.

UEXKÜLL V. Jakob, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1995.

VIGNOLA Gabriel, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n° 5, 2017, URL : http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique

Mésologie

BERQUE Augustin, *Recosmiser la Terre : quelques leçons péruviennes*, Paris, Éditions B2, 2018.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

BERQUE Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2016.

BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient à l'Occident*, Paris, Éditions du Félin, 2016.

BERQUE Augustin, interviewé par ALLEMAND Sylvain, in « Le culture japonaise faut de la nature la source de l'ordre social », *Libération*, publié le 25 août 2001, URL : https://www.liberation.fr/week-end/2001/08/25/la-culture-japonaise-fait-de-la-nature-la-source-de-l-ordre-social_375212/

BERQUE Augustin, « Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre », *Communications*, n°64, 1997, pp. 211-219.

BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995.

BERQUE Augustin, « La transition paysagère ou sociétés à pays, à paysage, à shanshui, à paysagement », *L'Espace Géographique*, n°1, 1989, pp. 18-20, URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1989_num_18_1_2820#

Anthropologie

AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quae, 2011.

GELL Alfred, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du Réel, 2009.

INGOLD Tim, « La vie dans un monde sans objet », *Perspective*, n°1, 2016, URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/perspective/6255

INGOLD Tim, *Machiavel chez les babouins. Pour une anthropologie au-delà de l'humain*, Le Pré Saint Gervais, Asinamali, 2021.

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013.

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013.

INGOLD Tim, "Sound and light, however, are infusions of the *medium* in which we find our being and through which we move", in "Against soundscape", CARLYLE E. (dir.), *Autumn Leaves: Sound of the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, 2007, pp. 10-14.

BRINK W. Jack, "Inukshuk: Caribou Drive Lanes on Southern Victoria Island, Nunavut, Canada", *Arctic Anthropology*, vol. 42, n°. 1, 2005, URL : http://www.jstor.org/stable/40316634

LAPLANTINE François, « Le vivant et le vécu, l'expérimentation et l'expérience, la catégorie et l'énergie », *Parcours anthropologiques*, n°3, 2003, URL : https://journals.openedition.org/pa/1669

LAPLANTINE François, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018.

LAPLANTINE François, *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Éditions Téraèdre, 2005.

LOWENHAUPT TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2017.

LOWENHAUPT TSING Anna, "Arts of inclusion, or How to Love a Mushroom", in *Manoa*, vol. 22, n°2, 2010, pp. 191-203.

MARIANI Léo, « Matières à manger. Propositions pour penser les rapports humains/aliments », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 12, n°3, 2018, URL : https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2018-3-page-429.htm

PIETTE Albert, « L'anthropologie existantiale », in *Parcours anthropologiques*, n°12, 2017, URL : http://journals.openedition.org/pa/588

Sciences du vivant

AMEISEN Jean-Claude, *Sur les épaules de Darwin : Retrouver l'aube*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

AMEISEN Jean-Claude, *Sur les épaules de Darwin : Je t'offrirai des spectacles admirables*, Paris, Les liens qui libèrent, 2013.

ARNOUX Quentin, *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2021.

BAIZE Denis, *Naissance et évolution des sols. La pédogenèse expliquée simplement*, Paris, Éditions Quae, 2021.

BESSIS Raphaël et HALLÉ Francis, « L'Homme coloniaire et le devenir végétal de la société contemporaine », *Alliage*, n°64, 2009, URL : http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3390.

BURTON Adrian, « Symbols in sand », *Frontiers in Ecology and the Environment*, vol. 14, n°8, 2016, URL : https://esajournals-onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.unilim.fr/doi/10.1002/fee.1417

GUILLAUME Madeleine J. *et al*., *L'acupuncture*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

HAECKEL Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin, Reimer, 1, 1866.

HALLÉ Francis et JACQUET Luc, *Il était une forêt*, Arles, Actes Sud, 2013.

HALLÉ Francis, *La vie des arbres*, Paris, Bayard Éditions, 2011.

KINJI Imanishi, *La liberté dans l'évolution*, suivi de *La mésologie d'Imanishi* par Augustin Berque, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

KLEIBER J., « Petite histoire des étoiles filantes », *L'Astronomie*, vol. 8, 1889, pp. 413-416.

KRAUSE Bernie, *Chansons animales et cacophonie humaine. Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, Arles, Actes Sud, 2016.

KRAUSE Bernie, *Le Grand Orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2013.

LENNE Catherine, *Dans la peau d'une plante*, Paris, Belin, 2014.

MANCUSO Stefano, VIOLA Alessandra, *L'intelligence des plantes*, Paris, Albin Michel, 2018.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

NOTTEGHEM Patrice, « Haie sèche, haie vive et ronce artificielle », *Études rurales*, vol. 121-224, n°1, 1991, pp. 59-72.

POUTEAU Sylvie, « Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique », *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4149

ROCHA Ricardo *et al*., « Stone-stacking as a looming threat to rock-dwelling biodiversity », *Human-Wildlife Interactions*, vol. 14, n°1, 2021, URL : https://doi.org/10.26077/secn-2a27

SANSON Baptiste et MORET Catherine, « Cette PAC sera celle de la haie ! », *Pour,* n° 243, 2022, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-pour-2022-2-page-129.htm

Géographie

CHOLLIER Alexandre, « La pierre et le cairn. Réflexions sur le lieu et le monde », *Communications*, vol. 87, n°2, 2010, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-communications-2010-2-page-137.htm

COSGROVE Denis, "Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography", *Annales de Géographie*, vol. 2-3, n°660-661, 2008, URL : https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-159.htm

FABUREL Guillaume, *Les métropoles barbares. Démondialiser la ville, désurbaniser la terre*, Paris, Le Passager Clandestin, 2019.

RECLUS Elisée, *L'Homme et la nature suivi d'À mon frère le paysan*, Rennes, La Part Commune, 2021.

VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33-34, n°129-130, 2017, URL : https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_2007_num_33_129_1527

Linguistique

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Gallimard, 1966.

DELAMARRE Xavier, *Dictionnaire de la langue gauloise. Une approche linguistique du vieux celtique continental*, Paris, Éditions Errance, 2003.

HJELMSELV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, 1998.

SEARLE John, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Psychologie – Psychanalyse

BETHELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Pocket, 1999.

DORON Roland et PAROT Françoise (dir.), *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

GIBSON J. James, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Psychological Press, 1986.

GLISSANT Sylvie *et al*., « Conversation autour d'un rêve de Glissant et Guattari », *Chimères*, vol. 90, n° 3, 2016, pp. 19-31.

Littérature

ATLAN Corinne et BIANU Zéno, *Haiku : anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002.

ROUSSEL-MEYER Maryse, *La fragmentation dans le roman : Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinger, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2011.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Phénoménologie

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

2020 [éd. critique].

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

COQUET Jean-Claude, *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Géocritique

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Architecture

IRIGOUIN Pierre, « Montjoies et oratoires », in *Bulletin monumental*, Éditions Picard, 1935, pp. 145-170.

MISSE Arnaud *et al*., « Le plus vieux matériau de construction au monde est aussi le plus écoresponsable », *The Conversation,* mis en ligne le 26 mars 2020, URL : https://theconversation.com/le-plus-vieux-materiau-de-construction-au-monde-est-aussi-le-plus-ecoresponsable-133587

Communication

BARDINI Thierry, « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, vol. 62, n°1, 2016, URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-1-page-159.htm

SEDDON A. Frederick, "Modes of communication during jazz improvisation", *British Journals of Music Education*, vol. 22, 2005, URL: https://www-cambridge-org.ezproxy.unilim.fr/core/journals/british-journal-of-music-

Licence CC BY-NC-ND 3.0

education/article/modes-of-communication-during-jazz-improvisation/3278FBBC150E6787C485FABBD4E9DD10#

SEDDON A. Frederick, “Empathic creativity: the product of empathic attunement”, in Dorothy Miell & Karen Littleton (Eds.), *Collaborative Creativity*, London, Free Association Books, 2004, pp. 65-78.

Sociologie

FENNETEAU Hervé, *L’enquête : entretien et questionnaire*, Paris, Dunod, 2015.

MAIGRET Éric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2015.

Histoire de l’éducation

BESSE Laurent, CHATEIGNER Frédéric et IHADDADENE Florence, « L’éducation populaire », *Savoirs*, vol. 42, n°3, 2016, pp. 11-49, URL : https://www.cairn.info/revue-savoirs-2016-3-page-11.htm

2. Bibliographie personnelle citée

DELAHAIE Fiona, « Art et territoire : repenser l’innovation comme geste de savoir-faire et de partage », *Interfaces Numériques*, à paraître.

DELAHAIE Fiona, « Décoloniser le regard écologique, redonner sa place au sensible ? », *Les Chantiers de la Création*, à paraître.

DELAHAIE Fiona, « Créations participatives en espaces urbains : entre dérive et ancrage aux vibrations esthésiques du vivant », *Flamme*, à paraître.

DELAHAIE Fiona, « De l’expédition scientifique au cahier de bord : l’écriture de l’espace insulaire polaire comme quête de l’intimité dans *Neiges intérieures* d’Anne-Sophie Subilia », *Fert’îles*, Éditions Pétra, à paraître.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

3. Œuvres littéraires citées

DELAHAYE Aurélie, *Embrasser l'inconnu*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2019.

FRÉNAUD André, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, 1967.

GIONO Jean, *Le serpent d'étoiles*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.

MOTTA Liliana, « Éloge du dehors », *Revue Chimères*, n° 82, 2014, pp. 11-18.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

QUIGNARD Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

SUBILIA Anne-Sophie, *Neiges intérieures*, Paris, Éditions Zoé, 2021.

4. Autres supports

Documentaires, interviews :

Interview de Tiphaine Calmettes dans l'émission « Les Carnets de la création » de *France Culture*, diffusée le 12 septembre 2019, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-carnets-de-la-creation/tiphaine-calmettes-s-expose-a-lyon-9806994

Interview d'Anne-Sophie Clémençon, « À la recherche du pisé : boulevard de la Croix-Rousse » pour le *Patrimoine en terre lyonnais*, mise en ligne sur *Youtube* le 20 avril 2016, URL : https://www.youtube.com/watch?v=rrhufEnAsG4

Interview de Julie Navarro par *Sculpture Nature*, mise en ligne sur *Youtube* le 6 septembre 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=xHmikF6xMdc

Interview de Boris Nordmann pour *Reporterre*, mise en ligne sur *Youtube* le 7 septembre 2019, URL : https://www.youtube.com/watch?v=L9Ye-4W1-8g

Interview de Thierry Boutonnier pour *Nouvo*, mise en ligne sur *Youtube* le 23 août 2019 : https://www.youtube.com/watch?v=S_I7m52oyVY&t=149s

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Présentation de *Calling for rain* de Khvay Samnang, mise en ligne sur *Youtube* le 21 mai 2021, URL : https://www.youtube.com/watch?v=6ngbRnDYSoo&t=191s

Jacques Rancière dans l'émission « Cultivons notre jardin avec Jacques Rancière », diffusée sur *France Culture*, le 24 février 2020, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/cultivons-notre-jardin-avec-jacques-ranciere-5758811

FUEYO Sophie, BOUHADDOU Marie-Kenza, *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire*, 2013, mis en ligne sur *Youtube* le 30 avril 2013, URL : https://www.youtube.com/watch?v=RfZdfFWBcls&t=355s

LEBON Stéphane, *Reamker, danse avec les dieux*, 1993, disponible en ligne : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/reamker-danse-avec-les-dieux

LUND Christian, « Sensibility of a rock », interview de Nabuo Sekine, diffusée sur *Louisiana Channel* (Louisiana Museum of Modern Art), 2015, URL : https://channel.louisiana.dk/video/nobuo-sekine-sensibility-rock

Reportage sur *Sugababe* de Diemut Strebe, réalisé par la BBC, mis en ligne sur *Youtube* le 20 mai 2016, URL : https://www.youtube.com/watch?v=FSyS6EsuNvY

Conférences en ligne :

BERQUE Augustin, « Humaniser la nature, naturaliser l'humain, aujourd'hui », IEA Nantes, Canal-U, 16 avril 2013, URL : https://www.canal-u.tv/46987

CLÉMENT Gilles lors de la table ronde « Ces paysages que les cultures locales transforment à but nourricier », Rencontres « Génie naturel, génie humain ? », Royaumont, 29 et 30 juin 2018, mis en ligne sur *Youtube* le 26 octobre 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=SXDG3Y_3bZ8

TIBERGHIEN A. Gilles, « Le Land Art en perspective », conférence au Collège de France, le 20 mars 2014, URL : https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/approches-anthropologiques-du-paysage/le-land-art-en-perspective

YOUNÈS Chris lors de la table ronde « Métabolisme de la ville du *care* », au Pavillon de l'Arsenal, le 5 avril 2022, disponible en ligne : https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-

Licence CC BY-NC-ND 3.0

YOUNÈS Chris, « Proximités, nature et ville » pour le Séminaire Nouvelles proximités, mis en ligne sur *Youtube* le 18 mars 2022, URL : https://www.youtube.com/watch?v=iy_gGDrClys

Articles :

BOWER Sam, « A profusion of terms », URL : https://web.archive.org/web/20100616091728/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306

DEXTRAS Nicole, « Weedrobes : The Mobile Garden Dress », publié sur *Soiled and Seeded*, URL : http://www.soiledandseeded.com/magazine/issue04/weedrobes_the_mobile_garden_dress.php

MYCHIKINE Léon, « Julie Navarro, l'art du chiasme », publié le 2 mars 2020, URL : https://art-icle.fr/julie-navarro-lart-du-chiasme/

Article « Las 40 réplicas exactas del oso y el madroño ya ocupan las calles de Madrid », publié le 4 janvier 2022 sur le site *Madrid Secreto*, URL : https://madridsecreto.co/madrid-replicas-oso-y-madrono/

Article sur le *Fluxus Manifesto* (site du MoMA), URL : https://www.moma.org/collection/works/127947

Article « Halte aux cairns ! » publié sur *France info* le 15 août 2022, URL : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-billet-vert/environnement-halte-aux-cairns_5253718.html

Article « L'intelligence artificielle entre au musée » publié le 24 septembre 2019 dans le journal *Les Échos*, URL : https://www.lesechos.fr/idees-debats/sciences-prospective/lintelligence-artificielle-entre-au-musee-1134249

Article « Mesurer la terre, histoire de la topographie » publié sur le site *Passerelle(s)*, URL : https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/metier/d6cacd63-26d3-4837-ae4f-2da45a90ec2f-travaux-publics/article/84b837ec-3b75-44d1-a5df-58ce3d181a72-mesurer-terre-histoire-la-topographie

Tribune « Habiter la terre, ménager la Terre », publiée le 1er avril 2022 dans le journal *Libération*, URL : https://www.liberation.fr/idees-et-

Licence CC BY-NC-ND 3.0

debats/tribunes/habiter-la-terre-menager-la-terre-20220401_U3QI6JXCB5EPTF52NGNBC47FVU/

Catalogues d'expositions :

« Fernando Prats. Nature paintings », catalogue d'exposition publié par la Puerta Roja (Hong Kong) en 2018, URL : http://puerta-roja.com/art/nature-paintings/

Courants verts. Créer pour l'environnement, catalogue d'exposition (Paris, Espace Fondation EDF), Lormont/Bruxelles, Le Bord De L'eau/La Muette, 2020.

Sites internet :

Boris Nordmann : http://www.borisnordmann.com

Thierry Boutonnier : http://www.domestication.eu

Kardo Kosta : www.kardokosta.blogspot.com

Karine Bonneval : https://www.karinebonneval.com

Diemut Strebe : http://diemutstrebe.altervista.org

Laura Cinti, C-Lab : https://www.c-lab.co.uk

Laurie-Anne Estaque : http://www.estaque.org/Introduction.html

Scenoscome : http://www.scenocosme.com

Prenez Racines ! : https://www.prenez-racines.org

COAL : http://www.projetcoal.org/coal/

Quartier Rouge : http://www.quartierrouge.org/?cat=4

Campus à Cultiver : https://www.campusacultiver.org

Café associatif d'Éducation Populaire Sonia K : http://soniakasso.fr/2019/02/11/retour-sur-un-arpentage/

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Tate Modern : https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art

Muséum d'Histoire naturelle de Paris : https://www.mnhn.fr/fr/lepidopteres

La Petite Escalère : https://lpe-jardin.org/evenements/par-loreille-dune-goutte-de-pluie-ecoute-encorevernissagevendredi-21-septembre-18h-21h/

Société Astronomique de Touraine : https://www.astrotouraine.fr/les-etoiles-filantes/

Salvador Dalí Museum (St Petersburg, Floride) : https://thedali.org/exhibit/dali-lives/

Parc National des Calanques : http://www.calanques-parcnational.fr/fr/actualites/stop-aux-cairns-geants-dans-les-calanques

PRÉAC Art et Paysage : https://www.reseau-canope.fr/preac/preac-art-et-paysage-nouvelle-aquitaine.html

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : https://www.cnrtl.fr

Dictionnaire *Gaffiot* : https://gaffiot.fr

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Annexes

Annexe 1. Guide pour l'entretien semi-directif (français)……..….p. 363

Annexe 2. Article du *Populaire du Centre* – Haie artistique nourricière……p. 364

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Annexe 1. Guide pour l'entretien semi-directif (français)

Remarque : Bien que nous ayons aussi réalisé un guide en espagnol et en anglais, le contenu reste similaire. Nous considérons donc qu'il n'y a pas de pertinence à annexer ces deux autres versions.

Entretien avec l'artiste

- Pouvez-vous vous présenter en quelques mots (âge, nationalité, lieu d'habitation, métier…) ?
- Comment est né votre parcours artistique ? Qu'est-ce qui a motivé votre démarche artistique ? Quelles questions vous préoccupent et font écho dans vos œuvres ?
- Pourquoi faites-vous appel à la nature dans vos créations ? Pourquoi une telle place ? Comment définiriez-vous la relation entre votre art et la nature ?
- Pourquoi avoir choisi de faire des œuvres participatives et/ou éphémères ?
- Quelles sont pour vous les limites d'un co-travail avec le vivant ?
- En plus de la valeur artistique, quelles autres orientations, quels autres sens (écologique, politique…), souhaitez-vous porter dans votre travail de création ?
- Le botaniste Francis Hallé, spécialiste des forêts tropicales humides, a notamment dit lors d'une interview que « l'être humain est d'une grande stupidité dans ces forêts tropicales, il n'a rien compris et il casse tout. Je ne veux pas intervenir. Il vaut mieux observer la nature. Les solutions, c'est elle qui les a ». (Émission « La voix est libre avec… Francis Hallé », in *De cause à effets, le magazine de l'environnement*, *France Culture*. Diffusée le 31/12/17)
- Que pensez-vous de cette constatation ? Rejoint-elle vos motivations artistiques ? En quoi ?
- Selon vous, pouvons-nous parler aujourd'hui d'une volonté d'évolution, voire de rupture, de la conception du vivant dans le domaine de l'art contemporain et, plus globalement, au sein de nos sociétés ?

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Annexe 2. Article du *Populaire du Centre* – Haie artistique nourricière

Le Populaire du Centre du 2 avril 2022, p. 7.

SOCIÉTÉ ■ Création de l'université populaire coopérative

Un agenda déjà chargé

L'université de Limoges, plus précisément la faculté de lettres et sciences humaines, vient de créer l'université populaire coopérative du Limousin.

Dans le but de « faire territoire, d'interroger les perceptions, les expressivités et les interrelations, entre ici et ailleurs, entre réels et imaginaires », cette structure va organiser des événements tels que conférences, ateliers et spectacles.

L'un des temps forts sera incontestablement la venue du grand philosophe Jacques Rancière le 4 mai à **Arnac-la-Poste**.

Le menu :

Mardi, 14 heures - 17 heures, Espace test maraîchage bio de Verneuil-sur-Vienne, en bord de la D2000, route du Vignoble, à proximité du lycée agricole des Vaseix : atelier participatif « Haie artistique nourricière », avec Marine Dupont, maraîchère en agroécologie paysanne, Fiona Delahaie, universitaire.

Contact : Fiona Delahaie, 06.36.58.22.65.

Jeudi, 14 heures - 15 h 15, jardin partagé de la faculté des lettres à Limoges : rencontre-échanges sur le thème « Semences paysannes : la nourriture de l'émancipation », avec Laurent Pénicaud (paysan), l'association Jardinons ensemble et l'universitaire Nicole Pignier.

Contact : Nicole Pignier, 05.55.43.55.97.

Samedi 23 avril, 18 heures - 19 h 30, Ferme de la Borderie à Berneuil : rencontre-échanges sur le thème « Le Haut-Limousin au carrefour des émancipations paysannes », avec Nicolas Fay, journaliste et Nicole Pignier, universitaire.

Contact : Nicole Pignier, 05.55.43.55.97. Suivra à 20 heures au Théâtre du Cloître à Bellac le spectacle *Droit dans mes bottes*.

Mercredi 4 mai, 18 h 30, médiathèque d'Arnac-La-Poste (87) : rencontre avec le philosophe Jacques Rancière, animée par Choukri Ben Ayed, sociologue à l'université de Limoges.

Les principaux domaines de recherche de Rancière sont l'émancipation intellectuelle et sociale et les révolutions modernes de l'art, de la fiction littéraire et de la pensée esthétique. L'émancipation ouvrière et les utopistes du XIXe siècle (notamment Étienne Cabet) ont constitué le sujet de sa thèse. Il s'est intéressé à des figures peu connues du grand public, tels Louis Gabriel Gauny, ouvrier parquetier et philosophe du XIXe, ou Joseph Jacotot qui, au début du XIXe siècle, remit radicalement en cause les fondements de la pédagogie traditionnelle.

Contact : 05.55.60.87.31 (Théâtre du Cloître).

Samedi 7 mai, 16 heures, salle des fêtes de Saint-Junien-les-Combes : rencontre avec Daniel Tanuro, essayiste et agronome belge, fondateur de l'organisation non gouvernementale (ONG) Climat et justice sociale et David Dufresne, auteur, journaliste et réalisateur.

Contact : 05.55.60.87.31 (Théâtre du Cloître).

Jeudi 2 juin à 18 heures, Halle Huguenot à Uzerche : Spectacle « Travaux d'enfance » par Les Funambules. Il s'agit d'un projet participatif sur la question du travail.

Contact : elodie.chamauret@gmail.com.

Vendredi 17 et samedi 18 juin, de 11 heures à minuit, au Vieux-Château à Vicq-sur-Breuilh : rencontres poétiques, hommage aux éditions Rougerie, salon d'éditeurs...

Contact : marie.virolle@free.fr. ■

Hvi

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Table des illustrations

Figure 1. *Le jardin d'Ibos* de Martine Aballéa (2011) 10

Figure 2. *Voyages et Excursions du Photographe des Bistrots*, *Reisen und Ausflüge vom Bistrotfotografen* d'Edmund Kuppel (2008) 13

Figure 3. *Miroir d'Horizon* de Michel Herreria (2014-2018) 13

Figure 4. Triangle des relations entre culture et nature(s) 32

Figure 5. Schéma des quatre niveaux de « nature » d'après Kalevi Kull 33

Figure 6. Tableau récapitulatif des théories schémiques selon Nicole Pignier 55

Figure 7. Les schèmes écoperceptifs selon Nicole Pignier 57

Figure 8. *Sugababe* de Diemut Strebe (2014-2021) 76

Figure 9. *Cactus Project* de Laura Cinti (2001) 81

Figure 10. Récit d'une soirée d'été 84

Figure 11. Capture d'écran d'une vidéo de présentation de *Dalí Lives* 87

Figure 12. *Double Negative* de Michael Heizer (1969-1970) 120

Figure 13. *Asphalt Rundown* de Robert Smithson (1969) 122

Figure 14. *Phases of Nothingness* de Nobuo Sekine (1970) 128

Figure 15. L'« art des barboteurs de sable » 135

Figure 16. Un cas de *city branding* à La Ciotat 143

Figure 17. *El Oso y el Madroño* d'Antonio Navarro Santafé 146

Figure 18. Réplique de la sculpture *El Oso y el Madroño* : *Del cielo a Madrid* de Félix Castaño 147

Figure 19. Réplique de la sculpture *El Oso y el Madroño* : *El cielo te ama* de Vicente et Paloma Delgado 147

Figure 20. Photographies prises dans le quartier de Tiong Bahru à Singapour (2019) 148

Figure 21. *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1969) 158

Figure 22. *Au coeur des Andes* de Frederic Edwin Church (1859) 168

Figure 23. Schéma du désaveuglement perceptif 173

Figure 24. *Écouter la terre* de Karine Bonneval (2021) 176

Figure 25. *Se planter et écouter la terre* de Karine Bonneval (2021) 178

Figure 26. *Écouter la terre* de Karine Bonneval (2017 ; 2021) 181

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 27. Principe d'intersection....184
Figure 28. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta....185
Figure 29. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta....188
Figure 30. *Acupuntura Tierra* (Cordoue) de Kardo Kosta....189
Figure 31. Capture d'écran du blog de Kardo Kosta....192
Figure 32. *Kotem Yvira Pyta* (Paraguay) et *Kotem Pedvale* (Lettonie) de Kardo Kosta....193
Figure 33. *Photomorphysme* de Karine Bonneval....205
Figure 34. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras....208
Figure 35. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras....211
Figure 36. *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras....213
Figure 37. Photographie prise lors de l'exposition « Reconnexion » de Scenocosme....218
Figure 38. Photographie prise lors de l'exposition « Reconnexion » de Scenocosme....228
Figure 39. Exemple d'algorithme, proposé par Hendrik Richter, modélisant le « comportement d'alimentation structuré » des crabes....232
Figure 40. Photographie d'un cairn à l'approche du sommet du Grand Veymont, point culminant du massif du Vercors....236
Figure 41. *Bird Painting* de Fernando Prats (2016)....243
Figure 42. Les lignes de l'espace-test maraîchage....250
Figure 43. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »....254
Figure 44. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »....254
Figure 45. Photographie prise pendant l'atelier « Création d'une haie artistique nourricière »....255
Figure 46. Photographie de la haie artistique nourricière le 27 avril 2022 (vingt-deux jours après sa création)....258
Figure 47. La place Perdtemps à Nyon....263
Figure 48. Notre fragment « Pissenlit » produit lors de l'atelier d'écriture avec Dénètem Touam Bona....267
Figure 49. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018)....278

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Figure 50. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018) 282
Figure 51. *Dissoudre le paysage* de Julie Navarro (2018) 282
Figure 52. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021).....284
Figure 53. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021).....286
Figure 54. *Calling for rain* de Khvay Samnang (2021).....288
Figure 55. L'écart *versus* la différence selon François Jullien 293
Figure 56. Capture d'écran du site internet de Sonia K.....298
Figure 57. Capture d'écran du site internet de Sonia K.....299
Figure 58. Arpentage / Prise de notes de Laurie-Anne Estaque d'après la lecture de *Les diplomates, cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant* (2018) de Morizot.....304
Figure 59. *L'Amphithéâtre de Verdure* de Liliana Motta (2017) 308
Figure 60. *L'Amphithéâtre de Verdure* de Liliana Motta (2017) 308
Figure 61. *La Terre embrasse le sol* de Tiphaine Calmettes (2019).....320
Figure 62. La tête de bélier 323
Figure 63. Centrage de la terre.....325
Figure 64. Perçage de la terre 325
Figure 65. Montée de la terre.....326
Figure 66. Ouverture du cylindre.....326
Figure 67. Galbe du bol 327

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain : pour une coénonciation avec le vivant ?

À l'aune de pratiques utilisant les nouvelles technologies et l'Intelligence Artificielle, comment peut se définir l'expérience artistique contemporaine ? Dans le cas d'œuvres biotechnologiques jouant avec les limites du vivant, le sensible est-il toujours partie prenante du processus créatif ? Dans un changement de paradigme écosémiotique inspiré de l'approche de Nicole Pignier, notre thèse interroge les liens que les sociétés humaines contemporaines tissent, ou rompent, avec l'*oikos*, la terre/Terre en tant qu'habitat qui accueille la vie. Choisies selon leur caractère éphémère, participatif, les œuvres et pratiques internationales étudiées mettent à l'épreuve la notion de geste avec/à rebours du vivant. La coénonciation, au centre de notre travail, invite alors à (re)considérer les manifestations appréciatives, le « Faire signe » des êtres vivants et des éléments naturels dans une interrelation au lieu, au milieu. Les schèmes écoperceptifs en tant que forces de vie duales et complémentaires refondent la tension qui anime le lien à la fois corporel et terrestre entre les pôles nature/culture, continu/discontinu, ouverture/fermeture, local/global… Plus largement, nous explorons de façon située, ancrée, les aptitudes éco-techno-symboliques des êtres humains dans leur ajustement aux rythmes esthésiques, non-déterministes du vivant. Qu'est-ce que *faire art* sur une terre/Terre en partage ?

Mots-clés : art contemporain, vivant, écosémiotique, coénonciation, schèmes écoperceptifs

Emerging forms of ephemeral and participatory contemporary art: for a coenunciation with the living?

In the light of practices using new technologies and Artificial Intelligence, how can contemporary artistic experience be defined? In the case of biotechnological works playing with the limits of the living, is the sensibility still part of the creative process? In an ecosemiotic paradigm shift inspired by Nicole Pignier's approach, our thesis questions the links that contemporary human societies forge, or break, with the *oikos*, the soil/Earth as a habitat that hosts life. Chosen according to their ephemeral, participatory character, the international works and practices studied put to the test the notion of gesture with/against the living. The coenunciation, in the center of our work, invites then to (re)consider the appreciative manifestations, the "Making sign" of the living beings and the natural elements in an interrelation to the place, to the environment. The ecoperceptive schemes as dual and complementary forces of life recast the tension which animates the link at the same time bodily and terrestrial between the poles nature/culture, continuous/discontinuous, opening/closing, local/global... More largely, we explore in a situated, anchored way, the eco-techno-symbolic aptitudes of the human beings in their adjustment to the aesthetic, non-deterministic rhythms of the living. What does it mean *to make art* on a shared Earth?

Keywords: contemporary art, living, ecosemiotics, coenunciation, ecoperceptual patterns