HAL
open science

Ecomorphisme(s), vers une culture du vivant : formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain

Edith Liegey

To cite this version:

Edith Liegey. Ecomorphisme(s), vers une culture du vivant : formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain. Art et histoire de l'art. Museum national d'histoire naturelle - MNHN PARIS, 2018. Français. NNT : 2018MNHN0029 . tel-03083327

HAL Id: tel-03083327

https://theses.hal.science/tel-03083327v1

Submitted on 19 Dec 2020

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

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

Écomorphisme(s), vers une culture du vivant.
Formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain

L'écomorphisme, adapté du concept scientifique, nourrit l'hypothèse d'un envahissement artistique de formes de la nature sauvage comme autant de possibilités de rencontres du vivant. Comment des artistes réussissent-ils à créer une relation singulière au vivant qui perdure dans le temps ? Vu(e) de l'arbre et des nuages, postes d'observation symboliques de notre environnement, nous avons cherché à analyser les relations complexes entre création artistique, effets esthétiques expérimentés *in situ,* scénographies d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique. La singularité du musée « perchoir » réside dans sa capacité à conserver la beauté manifeste de la nature dans la ville. Puisqu'à défaut d'environnement extérieur, la beauté des œuvres, artefacts de la nature et récits confondus s'y accumulent. De plus, au travers de récits qu'ils publient, ils participent à une écopoétique ou à « écrire la nature ». En découle une écopoétique cultivée dans la littérature des musées et des enjeux d'acculturation.

> *L'impressionnante collecte d'informations, de faits, d'états des lieux, d'entretiens, et, surtout leur mise en forme, force l'admiration, car il ne semble pas exister à ce jour une telle synthèse portant sur les productions artistiques contemporaines en regard des études scientifiques correspondantes ou parallèles. […] Mme Liégey a su proposer des pistes actuelles et futures pour penser les transformations qui s'opèrent sous nos yeux et qui sont, outre l'écomorphisme, notamment l'écopoétique et la symbolique écologique*.
> Jacinto Lageira.

> *Un panorama extrêmement riche et enthousiasmant des productions artistiques liées aux enjeux écologiques et environnementaux de notre temps. Un travail titanesque […] ouvrant des voies inédites dans la recherche française, en parallèle d'une vie professionnelle déjà très remplie.* Virginie Maris

Entre nature et culture, **Edith Liégey** est Cadre en délégation générale dans les collectivités territoriales en France et Docteur en sciences de l'art et écologie, éco-anthropologie culturelle du Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris.

ÉCOMORPHISME(S), VERS UNE CULTURE DU VIVANT

Formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain

Édith Liégey

MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

École Doctorale Sciences de la Nature et de l'Homme – ED 227

Année 2018 N° attribué par la bibliothèque

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DU MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

Spécialité : sciences de l'art et écologie(s), éco-anthropologie culturelle

Présentée et soutenue publiquement par

Edith LIÉGEY

Le 18 décembre 2018

Écomorphisme(s), vers une culture du vivant.

Formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain

Sous la direction de Nathalie MACHON, Directrice de l'École Doctorale du MNHN, Professeur d'Écologie urbaine au CESCO Centre d'Écologie et des Sciences de la conservation et codirection de Michel VAN PRAËT, Professeur émérite en Muséologie des sciences au MNHN, Centre Alexandre Koyré Histoire des sciences et techniques.

JURY :

M. ABOUDRAR Bruno-Nassim [1]	Président
Mme. MACHON Nathalie	Directeur
M. VAN PRAËT Michel	Codirecteur
M. LAGEIRA Jacinto [2]	Rapporteur
Mme. MARIS Virginie [3]	Rapporteur
M. d'ANTHENAISE Claude [4]	Examinateur

[1] Professeur d'Esthétique et Théorie de l'art, Directeur du LIRA Laboratoire International de Recherches en Arts, Maison de la recherche, Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

[2] Professeur d'Esthétique, Sciences de l'art, Arts appliqués, École des arts de la Sorbonne, Université Paris 1.

[3] Chercheure CNRS, chargée de recherche en éthique de la conservation de la biodiversité et philosophie de l'environnement, Centre d'écologie fonctionnelle et évolutive, CEFE, Université Paul Valery Montpellier.

[4] Conservateur général du patrimoine et Directeur du musée de la chasse et de la nature, Paris.

Écomorphisme(s), vers une culture du vivant

Formes et évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art contemporain

À elle(s),

La création n'est pas une liberté qui surgit ou éclate dans la détermination ; au contraire, elle s'enfonce au plus dur de la détermination pour la faire basculer en libération [5]*.*

[5] Revault D'Allonnes (Olivier). *La création artistique et les promesses de la liberté.* p. 290.

Remerciements

L'éthique, c'est l'esthétique du dedans [6].

Reconnaissante, je dois la genèse et la force de mes recherches, pensée(s) en actions inspirées du sens du service public, à des rencontres humaines décisives. Claude d'Anthenaise croise mon chemin à l'exposition « *Beauté animale* ». Grâce au partenariat fidèle de recherche de la Fondation François Sommer, libérée, j'ai pu sillonner les musées de France et acquérir des centaines d'ouvrages. Un gain de temps révélé inestimable en parallèle d'une activité professionnelle intense. Puis, Michel Van Praët, pionnier professeur fondateur de la grande galerie de l'Évolution m'ouvrit les portes du Muséum.

Sans elles, ma fille Carla, mes sœurs Agnès et Flora, je n'eus pu trouver plus sûr(s) refuge(s) à Paris. A ma mère, nos enfants, Thibaud et parents qui furent sources de joie. Je valoriserai les débats exigeants du comité de thèse et les actes bienveillants aux heures d'adversité, moment(s) de vérité(s) apprenants, soutiens estimés, perspicacité et confiance de Nathalie Machon, Bruno Nassim Aboudrar, Bénédicte Meillon, Margot Lauwers, Dominique Schemla, Dominique Grimaud-Hervé [7], Éric Villagordo [8], Henri Got, Jocelyne Ferraris [9], Didier Mahieu et Philippe Domergue. Encourageants, mes plus chers amis furent présents, Jean-Luc Bœuf [10], Valérie, Cristelle et Christophe. Je n'oublierai pas les opportunités et l'esprit de Nathalie Blanc. Les échanges avec les artistes furent passionnants[11]. Les encouragements professionnels de Jean-Michel Ferry, de Christine Argent [12] et de mon *équipe libérée* [13] de la Délégation Générale au Développement Durable furent importants.

---

[6] Pierre Reverdy (1889-1960), poète français pionnier du *surréalisme, Le Livre de mon bord,* 1889.

[7] Professeur de Paléoanthropologie MNHN Musée de l'Homme. Voir personnes citées dans la thèse.

[8] Maître de conférences en arts plastiques à Paul Valéry-Montpellier 3, Docteur en arts et sciences de l'Art, Paris I-Panthéon Sorbonne.

[9] Directrice de Recherche Écologie numérique Écosystèmes marins, Observatoire Océanologique de Banyuls.

[10] Directeur Général des Services du Conseil Départemental de la Drôme et Expert associé à l'Institut Montaigne. Les qualités non précisées ici seront indiquées dans les développements.

[11] Facilités par Claude d'Anthenaise, Lauranne Germond et Claude Mossessian.

[12] Directeur Général des Services de la Communauté d'agglomération de Bastia et Directrice Générale Adjointe aux Ressources Humaines et Rayonnement culturel de Perpignan Méditerranée Communauté Urbaine.

[13] Au sens *d'administration libérée* responsable d'Isaac Getz, particulièrement Caroline Mercader Coordinatrice Agenda 21 et Fabienne Woch Assistante de direction.

Table des matières

Remerciements 5
Table des matières 6
Introduction 9

PARTIE I ÉTAT(S) DE L'ART ET ÉCOLOGIE(S) 27

Chapitre 1 Formes, panorama 33
Art dit écologique 36
Sens écologique(s) 45
Nature(s) – poétique – en crise 61
Participatif vs manifestes, pacte(s) citoyens 69
Objet(s), histoire naturelle 85
Chapitre 2 Théories, in(ter)disciplines 97
Naturalisation, science(s) de l'art 99
Esthétique de la complexité, art anthropocène ? 106
Eco-artistes ? 118
Ecoventions, écoplasties 130
Généalogie(s), *biomorphisme* 140
Chapitre 3 Symbolique, évolution 150
Vision, composition de monde(s) 156
Environnement(s), musée-ville 168
Ceci n'est pas un nuage 177
Vert(s) paradis artificiel(s), alertes ? 187
Écologie symbolique, *é*copoétique(s) 206
Conclusion Urbanature, écomorphisme(s), hypothèse 217

PARTIE II MORPHOGÉNÉALOGIE, ÉVOLUTION(S) 229

Chapitre 4 Classifications 235
Morphogenèse, esprit transcourant(s) 237
Œuvres, artistes, indicateurs 246

(Éco)morphogénéalogie, cinq branches 251
Résultats par branche, applications 276
Enquêtes ethnographiques d'artistes 279
Chapitre 5 Symbolique écologique, évolution(s) 305
Œuvre écologique, rhizome, vert d'Hyber 306
Parcours, expositions, sens écologique(s) 312
Symboles classiques, émergents, générations 321
Mondes humains, éléments/nuages, nature/arbres 341

PARTIE III VU(E) DES ARBRES 354

Chapitre 6 Formes, panorama, évolution 358
Racines manifestes 361
Vanités 372
Rhizome 378
Ecopoétique(s) 383
Morphogénéalogie, artistes 393
Chapitre 7 Les yeux ronds d'Ariane Michel 399
Artiste, objectifs, *environnements* 399
Les yeux ronds, 2006 404
« *Bêtes off »,* Conciergerie de Paris 407
Effets *in situ* (2012) 412
Récits, *écopoétique,* symbolique 416
Chapitre 8 Horizontal d'Eija-Liisa Ahtila 421
Artiste, objectifs, *environnements* 421
Horizontal, 2011 424
« *Mondes parallèles »,* Carré d'art à Nîmes 426
Effets *in situ* (2013) 428
Récits, *écopoétique* et symbolique 430
Conclusions Vu(e) des arbres 434
Vanités, horizontalité, labyrinthe, rhizome, dés-orienter vers des mondes communs 435
Expérimenter et restituer le *temps perceptif* du vivant *in situ* 454
Conserver la beauté manifeste de la nature, *écopoétique* du musée-ville 459

Partager les images de nos intériorités, une écologie symbolique 467

PARTIE IV AU-DESSUS DES NUAGES ? 480

Chapitre 9 Formes, panorama, évolution 485

Service des nuages, anthropocène 490

Symbolique *écopoétique* 502

Icône d'alerte de pollution 513

Nuage atomique *écocritique* 519

Morphogénéalogie, artistes 532

Chapitre 10 ADN, Aperçu De Nuage, Charlotte Charbonnel 540

Artiste, objectifs, *environnements* 540

ADN, Aperçu De Nuage, 2006 547

« *Nuage »,* musée Réattu d'Arles 550

Effets *in situ* (2013) 555

Récits, *écopoétique* et symbolique 566

Chapitre 11 Extraits de Nuages du Monde, Marie-Luce Nadal 571

Artiste, objectifs, *environnements* 571

Extraits de Nuages du Monde, 2014 576

« Fabrique de nuages », Palais de Tokyo de Paris 579

Effets *in situ* (2015) 584

Récits, *écopoétique,* symbolique 590

Conclusions Au-dessus des nuages ? 598

Du sacré des nuées, lien génétique de l'humain avec la nature 600

Fabrique de formes du vivant en vitrine, curiosités à l'*animal-machine* ?..609

Mimèsis de formes *écopoétiques*, conscience écosystémique singulière .624

Au-dessus des nuages de crise, éco-inventer avec les musées 631

Bibliographie 670

Index 691

Table des illustrations 694

Annexes. Article, conférences 702

Introduction

> *L'émerveillement résulte du regard désirant posé sur le monde ; mais aussi, il est source du mouvement désirant même* [14]*.*

Fulgurant, un panorama de formes de la nature nous est apparu. La conscience et l'inconscience de voir un tout à la fois visible et invisible. La nature, du latin *natura/*naître, est une force active du monde via ses formes, *êtres naturels* selon Aristote (384-322 av. J.-C.) croissant et décroissant [15]*.* Dans ce rêve éveillé de formes artistiques, en évolution perceptible au musée, des êtres de la nature coexistent. À tel point que nous avons cherché à nommer cet effet, alchimie relationnelle d'ordre écologique, l'*écomorphisme* [16]*.* Nous avons repris et adapté ce concept de l'écologie scientifique, *oikos/*milieu et *morphé*/forme, qui définit la variabilité du vivant suivant son écosystème [17]. Au sens de son fondateur le biologiste allemand Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), en 1866, l'écologie est la science qui étudie les relations entre tous les êtres vivants – humains, animaux, végétaux – et le milieu dans lequel ils vivent. Haeckel s'inscrit dans la lignée d'Humboldt précurseur de la notion de réseau du vivant tel un « *grand enchaînement des causes et des effets – où – aucun fait ne peut être considéré isolément* » [18]. Le scientifique l'a particulièrement observé en 1820 sur les dommages causés par la déforestation, et le rôle de la forêt dans sa capacité de régulateur thermique et lutte contre l'érosion des terres. Ses notes de voyage témoignent d'une mise en garde de l'influence de l'activité humaine sur le climat et de graves conséquences pour les « générations futures »[19].

---

[14] Cannone, p. 29.

[15] Kinot, p. 365.

[16] Ecomorphism ou ecomorfismo est un concept d'écologie scientifique qui définit la variabilité du vivant liée à sa position systémique. Figeras A et J. « Variabilidad ecomorfica del mejillon silvestre y cultivado en Espana (Gèn. Mytilus) y relacion con su position sistemica », Instituto de Investigationes Pesqueras, Vigo, 1983, p. 57. L'*écomorphisme* est le résultat d'une adaptation d'une espèce par sa position, sa forme, sa taille et aspects suivant des conditions d'habitat et climatiques. L'*écomorphisme* considère les implications écologiques et évolutives d'un polymorphisme morphologique. Morton, p. 35.

[17] Le terme d'écosystème est inventé en 1935 par le botaniste britannique Arthur George Tansley (1871-1955) pionnier dans l'écologie des plantes. Il participe à la fondation de la Société britannique d'écologie et est rédacteur en chef du *Journal of Ecology*. En 1920, il publie *The New Psychology and its Relation to Life*, ouvrage de vulgarisation sur les travaux de Freud et de Jung.

[18] Wulf, p. 28-29.

[19] Wulf, *ibid*., p. 29.

Nous définissons l'*écomorphisme* [20] tel un envahissement artistique de formes de la nature sauvage et autant de possibilités de rencontres du vivant capables de nous trans-former. Avatar du monde urbain, le musée manifeste son intention de faire apparaître une écosystémique des formes. Au sens étymologique d'une autre manière d'être. Et suivant le rôle majeur de « laboratoire de la terre » qu'attribue le forestier écologue américain Aldo Leopold (1887-1948) à la nature sauvage menacée de disparition totale [21]. Face à l'exigence de transition(s) complexes, nous avons recherché des objets d'art actifs singuliers ou *écoventions* (Spaid, 2003). La capacité de l'homme à réfléchir la réalité est liée aux symboles oraux ou matérialisés via des figures [22]. Entre rêves et réalités, ces imaginaires produisent des effets de coexistence aux principes d'écologie(s) persistants. Comme le fil conducteur originel de nos recherches, à partir de 2012, a suivi l'art/*ars*, racine latine, selon le prisme de l'anthropologie culturelle d'Erwin Panofsky (1892-1968), telle *« la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets […] de la même manière que la nature produit des phénomènes* [23] ».

> *Ainsi la solution n'est-elle pas de croiser ces mondes peuplés, les laisser s'envahir mutuellement, leur permettre de confronter leur existence, hommes des villes et animaux des forêts ? Lieux improbables de rencontres sensibles où l'art serait le liant nécessaire pour re-trouver le sens du mot vivant* [24]*.*

Au croisement de la littérature et de nos expériences muséographiques, nous nous sommes impliquée physiquement dans une *vie des formes* [25]. Comment des formes d'environnements artistiques physiques ont-elles influencé notre perception et notre conscience du vivant ? C'est l'histoire d'un patrimoine artistique et génétique de formes dans le mouvement originel des choses et des mots, d'objets d'art et de récits actifs.

---

[20] Liégey (Édith). Conférence « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique »,* 2015 cf. *Annexes.*

[21] Leopold, p. 125 et 137.

[22] Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole II,* p. 206.

[23] Panofsky (Erwin) cité par Bonte, p. 82.

[24] Liégey (Édith). Conférence « *Changement climatique, conférence "Art, écologie et forêts : l'homme, un animal sensible ?* », Colloque Eurorégion Pyrénées Méditerranée *Art et écologie au 21e siècle : Les forêts à l'épreuve du changement climatique*, Caza d'Oro Mas d'Azil Centre International de Recherche d'Art ; Les Isards ; Réserve naturelle de Py ; Centre d'Art i Natura de Farrera, janvier 2012.

[25] Focillon.

En écho à *l'écologie innée des femmes* [26], notre point de vue n'a cessé d'être perché dans les arbres avec pour horizon le *sentiment océanique*, *émerveillement suprême* toujours lié à l'altérité [27]. Cette distance anthropologique symbolique avec notre milieu de vie domestique – (in)conscience d'une *femme sauvage* qui court avec les loups – a épanoui notre esprit libre au-delà des murs, hors des frontières et des culture(s) contre-nature.

L'analyse des *imaginaires symboliques partagés* par les membres d'une société relève du travail de l'anthropologue (Godelier, 2015). Les œuvres au musée produisent un imaginaire symbolique et une émotion mémorable autour de formes familières et iconiques de la nature. Capacité de l'*homo faber*[28] fabriquant ses outils, reliée à la *poïesis* de Platon, au travail de création de l'artisan et de l'artiste.

Singulièrement, la beauté esthétique onirique caractérise les œuvres au musée. Ressource d'émerveillement, la nature profiterait-elle de l'absence indésirable de la figure de l'Homme dans l'art pour envahir son espace ? Une autre histoire se joue-t-elle au musée ? Ne serait-il pas la place forte d'une partie immergée d'objets d'art qui revendique la beauté et défend habilement l'écologie ?

Habituellement, le monde de la nature est plutôt perçu comme « *une scène passive où se déploient les activités humaines* [29] ». Émilie Hache (2012) choisit de définir l'écologie à partir du concept de *nature en crise* [30], perspective d'évolution *par-delà nature et culture* (Descola, 2005). À défaut d'environnement extérieur, les formes artistiques ou *écoplasties* [31] (Blanc et Ramos, 2010) au musée sont souvent figuratives d'une *nature en crise*. Dans ce lieu sanctuarisé dans la ville, la nature exposée implique fragilité.

---

[26] *« Chaque femme porte en elle une force naturelle riche de dons créateurs, de bons instincts et d'un savoir immémorial. Chaque femme a en elle la Femme Sauvage. »* Estès Pinkola, p. 405.

[27] Cannone, *op. cit.,*p. 60, 65-66.

Entre deux cultures européennes, l'une maternelle, urbaine, créatrice et foisonnante en escales récurrentes originelles à Bilbao, expérience solitaire de sa côte rocheuse basque et de son océan ; l'autre profonde, stratégique et durable à l'orée d'une forêt fertile française du bassin parisien.

[28] Selon Claude Lévi-Strauss, l'être humain est à la fois un animal social et un être culture ou *homo faber*.

[29] Chaisson, p. 29.

[30] Hache, p. 24.

[31] Blanc et Ramos, p. 19.

« *L'artifice se fait réel et la réalité devient artifice* [32] ». Nous avons retrouvé des jeux de mots et de choses entremêlés au point de brouiller nos pistes de recherche et les éclairer à nouveau. Au fond, les récits d'œuvres et d'expositions nous ont guidés à travers les formes. Car la valeur symbolique des œuvres et leur écopoétique – écriture de la nature – sont étroitement liées. Comme *le geste et la parole* sont associés à un *langage des formes* (Leroi-Gourhan, 1965).

L'art immanent à la conscience est indissociable de la pensée et par extension considéré par les anthropologues et sémiologues comme son langage [33]. Les *surréalistes* joueront avec cette connivence de l'inconscient à la conscience des formes. Si les symboles abstraits non figuratifs de l'art rupestre sont difficiles à interpréter *a posteriori*, la symbolique contemporaine des formes bénéficie d'histoires intelligibles.

Si *la littérature peut aller là où la science s'arrête* [34], *l'art peut-il se passer de commentaires* [35] *?* Manifestement liés, formes et récits sont inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* à interprétations (Eco, 2015). Dans le sillage d'accrochages thématiques, une littérature d'expositions témoigne d'*images-traces* [36]*,* d'artefacts, d'environnements et récits. Ils participent à la *composition des mondes* via une *écologie symbolique* et son désir de liens [37] (Descola, 2014).

Tels des signes, les objets d'art plastique adoubés à leurs récits confirment, d'une part la polysémie d'une *esthétique de la complexité* (Kagan, 2014), et d'autre part l'évolution de sens. Celle-ci s'observe dans les expositions et pour l'objet d'art à une époque donnée (Damisch, 1972). Le repérage de signaux plus ou moins faibles d'évolution de sociétés a guidé nos recherches. Habituée à l'analyse observatoire d'ordre anthropologique des écosystèmes de vie et formes d'organisation, nous déchiffrons des liens, signes et leur symbolique à des fins de prospective professionnelle.

---

[32] Bayard, p. 2.

[33] Godelier, p. 10-35.

[34] *« Agir par l'imagination »,* entretien avec Véronique Tadjo par Lucile Schmid, Mongin, p. 182.

[35] MAC VAL *L'art peut-il se passer de commentaire(s)?* Voir aussi la *Première partie.*

[36] Didi-Huberman.

[37] *« Il faut donc imposer l'idée que les humains ne sont pas des démiurges ingénieux qui se réalisent dans le travail et la transformation de la nature en ressources, mais que ce qui est premier, ce sont des environnements fragiles où coexistent des humains et des non-humains, et dans lesquels la vie épanouie des premiers est en très grande partie dépendante des interactions avec les seconds. »* Descola. *La composition des mondes*, p. 316.

Nous entendons par symbolique tout ce qui fait sens, qui distingue et prête à interprétations les formes, que ce soit par son auteur, l'artiste, ou le commissaire dans le contexte de son exposition et les récits qu'ils produisent. La logique symbolique est particulièrement efficace au repérage de la polysémie des objets produits par les sociétés. Parfaitement intégrée dans des études anthropologiques (Descola, 2005, Gille, 2012), elle est plus rare sur le terrain contemporain européen et absente de la critique classique d'histoire de l'art.

Exception faite des travaux du fondateur de l'histoire scientifique de l'art Aby Warburg (1866-1929) et d'Aloïs Riegl (1858-1905), l'idée de faire ressortir les différences et des dissemblances formelles des objets surprend les historiens d'art (Descola, 2014). Formés à l'étude de l'influence directe des peintres les uns sur les autres, ils sont plus habitués à la critique d'après le contexte esthétique, économique, politique et philosophique des œuvres [38].

Pourtant, l'univers symbolique de l'art contemporain est pavé de signes, *symptômes* de l'évolution des sociétés. Ses objets agissent comme des révélateurs selon le théoricien d'art du *nuage* Hubert Damisch. Animés par le *destin d'un ordre* [39], nous l'adaptons à une symbolique écologique, ou écosystémique, dont nous avons abordé ses formes au pluriel. Par ailleurs, ces objets sont d'autant plus intéressants lorsqu'ils nous permettent de détecter du sens pour le futur.

> *L'analyse symbolique s'appuie sur une forme qui peut correspondre à plusieurs fonctions, donc recéler plusieurs sens en fonction du contexte* [40]*.*

Parmi les icônes [41] artistiques signifiantes de nature en crise, les arbres morts ou déracinés et les nuages prennent sens dans le contexte de crise climatique et de COP21 Conférence internationale pour le Climat à Paris en 2015. Ainsi, étudier plus spécifiquement les récits autour des œuvres d'une exposition révèle une appropriation, voire une opportunité de contextualisation. Dès lors, nous avons analysé les signaux de deux objets symboles de *nature en crise*, les arbres et les nuages.

---

[38] Descola, *ibid.,* p. 272.

[39] Damisch, p. 57.

[40] Bigé, p. 44.

[41] L'icône selon Pierce est un signe avec un rapport de ressemblance avec la chose représentée. Analogie avec l'objet.

En nombre, leurs formes ont d'abord constitué un panorama utile à servir de matériau et repérage d'évolution. Nous nous sommes attachés à une *connaissance analytique* d'ordre scientifique par l'observation et la description des formes. Nous y avons associé une *connaissance écologique* ou *systémique* afin de déchiffrer les interactions entre les objets. La *connaissance symbolique* [42] nous a permis de décoder le sens exprimé par des formes multiples (Bigé, 2003). Elle est particulièrement adaptée à la connaissance spécifique liée à la polysémie des formes et leur évolution dans les sociétés. Ce qui nous a conduits à aborder sous cet angle primo-intuitif une *esthétique de la complexité* qui interroge un *art anthropocène* [43].

Ainsi, les nuages, fascinants ou inquiétants, associés à une symbolique du changement climatique apparente, engagent le futur. Liés à la place de l'homme et au divin, les nuées annoncent une transition entre alerte et désir. Au-dessus des nuages de crise et leur *occurrence massive* à *valeur d'indice* et de *symptôme* (Damisch, 1972) de disparition du vivant, une volonté de changement de paradigme s'exprime, imperceptible.

Nous postulons que ce mouvement invisible des objets est absorbé par les musées sans bruit. Le musée serait-il négligé pour son manque d'appréciation d'une diversité des interactions possibles avec le réel et l'avenir ? Si *l'art écologique* appréhendé en polarités d'objectifs témoigne de pratiques muséales, il privilégie – culturellement – son impact sur les paysages. En revanche, ses approches théoriques et critiques ne rendent pas compte du déploiement spatial des objets dans les musées. Si la sculpture occupe désormais une place beaucoup plus importante [44] du fait de la diversité de ses matériaux et processus, l'enjeu de notre recherche est de lui donner sa place.

---

[42] Bigé, *ibid.,* p. 33.

[43] Nouvelle ère géologique, qui succède à l'Holocène et démontre l'impact des activités humaines sur la croissance des phénomènes géologiques et écologiques. Crutzen et Stoermer, p. 17. Voir aussi C. Rioux, « *Un art anthropocène », L. +. J. Orta, Food/Water/Life,* p. 70-82.

[44] Bonham-Carter et Hodge, p. 4.

Le silence des musées n'est qu'apparent. Les objets dans les collections, formes symboliques, précèdent le signal de récits sous-jacents plus éloquents qu'il n'y paraît. Les nuages, par exemple, génèrent un fond *écopoétique, oikos* (maison) et *poïesis* puissance créatrice de l'artiste. Leur singularité est leur dialogue interdisciplinaire tel un *bord des mondes* indispensable à la compréhension des enjeux de la complexité des sociétés.

La valeur symbolique du musée, *avatar du trésor* [45] nous a conduit à considérer, à partir de plus de 90 expositions, ce terrain d'exploration comme précieux. D'une part, le musée est le milieu dans la ville où s'exposent des artefacts qui interagissent avec la société. À plus forte raison quand l'art contemporain ajoute un ordre anthropologique et réflexif sur le quotidien de l'humain. L'intérêt de notre recherche est de pouvoir appréhender le musée comme métaphore du monde urbain et sa relation au vivant, quasi inexplorée.

D'autre part, le musée développe une activité spécifique d'édition d'ouvrages liée aux expositions, catalogues et livres d'artistes, matériau privilégié de notre recherche sur la dimension *écopoétique*. Mais également, il réunit à l'occasion de l'exposition une bibliographie conséquente et spécifique utile. Puisque l'enjeu des musées aujourd'hui est soit de véhiculer un savoir de l'ordre du sensible, soit de servir un système de savoir(s) rationnel(s) et révéler le potentiel instructif de l'art. De fait, les récits d'expositions dépassent de loin le champ de la critique d'histoire de l'art et drainent des disciplines variées des sciences du vivant aux sciences humaines.

De facto, notre approche interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, au risque d'indiscipline, a confronté une littérature entre écologie(s), sciences de la vie, sciences de l'art, histoire de l'art et anthropologie culturelle ou éco-anthropologie de l'art contemporain et écosophie. Notre recherche s'appuie également sur notre formation en sciences de la ville et organisations territoriales des grandes villes européennes.

[45] Aboudrar. *Nous n'irons plus au musée*, p. 20.

Nos expériences professionnelles de service public à caractère transversal et systémique, prospective, transition écologique et énergétique, développement durable, politique de la ville, cultures urbaines, arts vivants, direction artistique, participation citoyenne et démocratie, management des organisations et sciences de la communication publique sont également mobilisées dans notre réflexion comme dans des applications interterritoriales d'une culture du vivant [46].

Notre conception du blog *www.jardin-eco-culture.com art contemporain et écologie* [47] et la rédaction de nombreuses chroniques depuis 2010, travail de terrain et recensement d'œuvres d'art et artistes suivi par 29 947 visiteurs à ce jour [48], a matérialisé notre engagement et encouragé à poursuivre notre exploration. Le tout enrichit, selon nous, le champ interdisciplinaire d'une éco-anthropologie culturelle contemporaine du vivant, domaine de recherche qui trouve sa place à l'intersection de l'étude des écosystèmes, systèmes naturels et sociaux de l'espèce humaine dans son versant culturel.

Nos outils méthodologiques hybrides ont été empruntés à l'enquête ethnologique, à l'anthropologie et aux sciences naturelles. Notre matériau est constitué et enrichi par des iconographies d'œuvres d'art plastique relevés sur le terrain muséographique ou dans la littérature ; le sens du titre des œuvres ; le nom des expositions thématiques ; les récits des catalogues d'expositions ; des livres et entretiens d'artistes ou de commissaires et des articles de revues.

---

[46] *Mutualisme* participatif PActes 21 citoyens, expérimentation Perpignan Méditerranée Métropole, 2016-2017.

[47] « *J'ai suivi votre blog pendant un an et demi, j'ai essayé de le traduire. Je suis intéressé aussi par rapport à votre idée que vous évoquez des origines de la généalogie et de l'anthropologie de ce travail* ». À propos du blog de recherche www.jardin-eco-culture.com art contemporain et écologie créé en 2010 par Liégey (Édith). Ballengée (Brandon). Enquête muséographique et ethnographique de l'artiste, exposition « *Milieux* » et « *Augures d'innocence* », propos recueillis par Édith Liégey, château de Chamarande, 2013.

[48] Statistiques, nombre des visiteurs uniques, *www.jardin-eco-culture.com art contemporain et écologie*, 6 décembre 2018.

Les œuvres dans les musées génèrent une mécanique poétique spécifique face à un art *dit écologique* qui ferait l'*économie de l'émotion esthétique* [49]. La poétique définit ce qui est capable de sentir, d'exprimer la beauté des choses en affinités avec la poésie. La *mécanique poétique*, dont parle Valéry (1944), où l'harmonie entre expression et impression résiderait dans la symétrie d'égale importance entre la forme, le fond, le son et le sens.

L'*écopoétique* vise à *écrire la nature* ou plus récemment *« écrire la nature en Europe* [50] » (Schoentjes, 2015) et nous incite à explorer ce champ commun à la littérature des musées. Dérivée du terme *ecocriticism* [51] ou *écocritique* développé surtout dans l'univers anglo-saxon, l'*écopoétique* trouve davantage écho en France à partir du milieu des années 2000. Résonnance entre *Terre* et littérature contemporaine, l'*écopoétique* étudie des liens entre l'environnement et les arts. Elle marque son influence dans la littérature d'imagination en train de se faire [52].

L'*écopoétique* est une perspective qui invite davantage à la contemplation et à l'introspection, qu'à la revendication. Si une écriture contemporaine de la nature se développe aujourd'hui dans une Europe de tradition romane [53], quels récits produisent les musées dans le sillage des expositions ?

---

[49] Bénédicte Ramade questionne la capacité d'un « art de l'écologie » - et non écologique - limité à son objectif d'informer, à choisir l'éthique plutôt que l'esthétique. Ramade « *L'art de l'écologie aux limites de l'exposition.* », p. 19.

[50] Schoentjes, p. 112.

[51] Le terme « ecocriticism », liens entre littérature et nature, est employé en 1978 par William Rueckert dans son essai « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism. » En 1989, Cheryll Glotfelty définit l'écocritique comme « l'étude des liens qui unissent la littérature à notre environnement physique » ou encore « une approche des textes littéraires centrée sur la planète ». Meillon, p. 1.

[52] *« Appliquée à cette littérature en train de se faire, l'écopoétique cherche à cerner comment l'imaginaire contribue à façonner un nouveau rapport à la nature et à l'environnement, dans un monde où la prise de conscience écologique est devenue centrale. »* Schoentjes *« L'écopoétique : quand Terre résonne dans littérature,* p. 86-87.

[53] Nathalie Blanc privilégie le terme d'*écopoétique* pour son appropriation en France. Schoentjes, p. 21, 24 et 26. Voir aussi Blanc, Pughe et Chartier.

Notre approche vise à étudier l'évolution des formes d'art dans leur milieu d'exposition et relativiser le modèle historique de l'art [54] vis-à-vis de l'écologie. La sacralisation des objets et des artistes existe dans les musées et en dehors. Elle soutient leur valeur symbolique dans le temps comme celle manifeste des arbres. *L'homme qui plantait des arbres* de Jean Giono (1895-1970), écrit en 1953, fit germer plus de cent mille plants. L'écrivain français y prône une politique de l'arbre.

Considéré comme pionnier d'*écopoétique* en France [55], Jean Giono ne trouve pas adapté le mot de politique marquant sa préférence poétique face au style explicitement militant de l'*écocritique.* Giono est sans conteste l'inspirateur éclairé de l'artiste Joseph Beuys (1921-1986), son happening des *7000 chênes* est plébiscité et sacralisé dans l'histoire de l'art, telle une performance chamanique pionnière [56]. Ainsi, la *poétique écologique* dans l'art se nourrirait de récits activistes à partir de la performance culte du leader artistique et politique allemand à la *Documenta 7* de Kassel en 1982 (Ardenne, 2013). *A contrario*, les critiques d'art commentent peu ou pas les vertus exemplaires de compensation écologique de son œuvre poursuivie par son fils avec la plantation de 7000 arbres dans la ville allemande.

Les *images-traces* d'œuvres militantes et leurs récits perdurent dans la communauté artistique et voilent la production d'autres formes en lien avec l'écologie. Les performances à partir des années 1970 issues du *land art* et de la *sculpture sociale* en sont des icônes persistantes. De même, les formes du *nouveau réalisme* à l'A*rte povera* ou *Recycl'art* transmettent toujours une vision écologique historique via l'objet de rebut, icône de surconsommation aux enjeux de décroissance.

À partir des années 1990, l'*art environnemental* renforce son parti pris d'extériorité vis-à-vis d'un a*rt – dit – écologique,* d'origine américaine, au paradigme éthique actif à se théoriser. L'environnement comme décor ou support, tel un tableau, a encore cours dans l'*art environnemental* et dans de nombreux esprits. En écho au dualisme historique de l'homme positionné à l'extérieur de son milieu et déconsidérant ses relations au vivant.

---

[54] Bushart.

[55] Schoentjes, *op. cit.,* p. 55.

[56] Le Thorel, p. 43. Voir aussi, traduit de l'espagnol, IVAM *Joseph Beuys Multiples*, p. 203-204.

Répertorié comme l'une des cinq branches de notre généalogie dynamique, *l'art environnemental* constitue la seconde branche la plus importante en nombre d'artistes. Néanmoins, celle-ci ne couvre pas l'ensemble des pratiques et encore moins la réalité des diffusions muséales. Légendaires et iconiques, ces œuvres et écrits manifestent l'intervention d'un monde humain dans l'environnement extérieur et leur empreinte dans l'histoire de l'art. Alors même qu'une histoire poétique, de l'écologie dans l'art contemporain, semble se jouer à l'intérieur des musées.

L'*art environnemental,* largement implanté à l'extérieur, est une appellation beaucoup mieux assimilée que l'*art écologique*. Cependant, l'évaluation de l'empreinte carbone à ses balbutiements et l'efficacité écologique des œuvres sont interrogés. La rigueur qu'implique l'*art écologique* semble enrayer son évolution sémantique au début du 21e siècle, au profit de la formulation de l'*art environnemental*.

La thèse ne traite pas de la question d'un *art écologique* qui devrait se préoccuper de maîtriser son bilan carbone, ce qui est rarement le cas. Même si dans la seconde décennie du 21e siècle, une prise de conscience anime des artistes à s'interroger et s'engager à des mécanismes de compensation. L'ensemble des productions et pratiques classiques des artistes en arts plastiques, ainsi que leurs mobilités internationales sont en jeu. Le travail d'*écologie pragmatique* au sens d'Émilie Hache qui croise les initiatives environnementales associatives et citoyennes foisonnantes n'est pas notre propos.

Dès lors, notre recherche s'avère parfaitement complémentaire d'état(s) de l'art et écologie(s). Car une conception muséale de l'art qui sépare l'esthétique de la vie vécue et ordinaire [57] ne tient pas avec l'art contemporain puisque son objectif est précisément de parler du quotidien. Les centres d'art contemporain, qui sont des musées, ont largement façonné leurs espaces pour laisser entrer le réalisme de représentations issues de l'extérieur. Sans compter leur ouverture encouragée par les mutualisations en réseau de musées, de patrimoines historiques et naturels. Dans son panorama d'*Art & ecology,* Brown (2014) parle de *views*/vues [58] réalistes du monde et le Palais de Tokyo de *Bord des mondes* (2015).

---

[57] Dewey (John) (1934), p. 4.

[58] Brown, p. 17.

Si le positionnement épistémologique, l'*efficience* de l'art écologique, comme le rôle des artistes sont l'objet d'analyses et théories entre art et écologie(s), le paradigme symbolique en est absent. Les artistes ne sont-ils pas les gardiens de cette fonction de plaisir, *a priori,* qui nourrirait une symbolique efficace de l'écologie dans l'art ? Entre *expression lyrique* et *action transformatrice* (Collins, 2008), notre hypothèse heuristique vise à démontrer une évolution symbolique *rêvolution* silencieuse d'*artefacts* en *mimèsis* de la nature en milieu urbain. Ces formes *écopoétiques* organisées cherchent des voies entre les mondes – humain, animal et végétal – propices à une conscience du vivant.

Le fil conducteur de notre intuition a émergé lors de nos visites d'expositions dans les musées, soit entre deux à trois milliers d'œuvres et environnements. Notre observation a constaté une accumulation d'objets, représentations de la nature et du non-humain. La recherche traduit la nécessité de compléter une vision historique d'un art manifeste marquée par des racines outre-Atlantique qui s'expriment en dehors des lieux d'expositions institutionnels.

Nous avons reconstitué une genèse et évolution de nouvelles formes artistiques, une morphogénéalogie – ou (éco)morphogénéalogie – d'après des récits d'expositions européennes et à partir des années 1930. Sans *a priori*, il s'est agi de mesurer la place des artistes ou leur légitimation dans l'histoire de l'art d'après des discours et des formes en lien avec l'écologie. Pour choisir les artistes, nous les avons d'abord identifiés par des mots-clés liés à l'écologie, dans le titre de l'œuvre, sur des images-traces dans les catalogues d'expositions et la littérature. En effet, la revue de littérature explorée au-delà du champ scientifique a permis d'appréhender l'œuvre et la place des artistes suivant les récits dans l'histoire de l'art. Elle confirme une part importante de témoignages d'artistes et critiques d'art qui diluent les positionnements liés à l'écologie. La problématique semble être commune à l'ensemble de l'art contemporain.

174 artistes ont été répertoriés suivant deux classes d'âge équivalentes de plus et moins de 55 ans. Ainsi, notre référencement d'artistes internationaux témoigne à 70% de son origine européenne. Notre sélection est issue majoritairement des dictionnaires d'histoire de l'art dont les diffusions récentes en France (2010-2015) interrogent les thèmes de l'écologie. Les planches d'artistes constituées ont été réalisées sur le principe d'au moins une œuvre exposée en France ou en Europe entre 2010 et 2014.

Notre corpus se concentre sur des œuvres et artistes exposés, soit des créations des arts plastiques dont le propos est l'écologie entre 2012 et 2015. Au-delà de l'intention imaginaire de la création artistique, nous considérons que des œuvres exposées sont légitimées et font société. Ainsi, plus de 800 images d'œuvres ont été classées.

Les classifications, la généalogie des artistes et des œuvres, révèlent une abondante écopoétique plastique et littéraire de nature en crise. Notre proposition de généalogie en cinq branches, constituées sur la base des formes plastiques répertoriées par l'histoire de l'art, a été réalisée par regroupement. De plus, suivant le principe des classifications scientifiques du vivant, où classer vise à regrouper, des séries de formes aux caractéristiques communes ont été révélées. Notre analyse vise des cas spécifiques exemplaires, œuvres, récits et expositions singuliers.

Parmi ces récits, les entretiens menés au cours d'enquêtes ethnographiques avec six artistes permettent d'observer qu'ils se revendiquent d'une lignée de maîtres suivant des formes plastiques communes, plutôt que par la nature de leur engagement. Ils témoignent de leur intérêt de la classification qui leur est proposée, qui tend à réinterroger leur place et légitimer leurs travaux dans l'étendue diffuse des écoplasties. Toutefois, une jeune génération de femmes, qui intervient particulièrement sur le terrain des catastrophes nucléaires, assume un engagement à un *art écologique* qui se manifesterait. Mais ces artistes globe-trotters, qui sillonnent la planète en avion, sont parfaitement conscientes des limites de l'éthique de leur production.

L'ensemble de nos propositions d'expositions singulières en témoigne. Des formes se singularisent par une symbolique d'ordre *écopoétique* et moins manifeste. Effectivement, dans la mesure où les artistes n'interviennent pas directement dans l'environnement, ils représentent davantage des formes figuratives de la nature. Leurs effets sont l'héritage privilégié de l'*énigmatisation* du monde ou un certain regard critique sur le rapport de l'Homme à la nature, tel l'*édifice symboliste*. Les symbolistes, artistes visionnaires, cherchaient à appréhender le monde dans sa totalité et visaient le rêve des formes à l'utopie (Aurier, 1891). Ensuite, un rapprochement avec le *surréalisme* qui cultive le goût pour l'incongruité du passage de l'inconscient à la forme confirme une genèse *écopoétique* énigmatique du *biomorphisme* (Maldonado, 2006) avec Jean Arp, pionnier d'un *ordre de la nature*.

Si la nature est un *trompe-l'œil* (Pergnier, 2016 ; Descola, 2005 ; Damisch, 1972), l'illusion est de rester partagé entre deux perceptions de la nature – ou de l'environnement – espace au singulier et en dehors de l'humain. Entre illusion du faux et illusion du vrai, nous envisageons la voie culturelle des *environnement*(s) artistiques au pluriel.

La *force symbolique* est un langage de la nature et de l'inconscient (Bigé, 2003) qui s'exprime par la conservation de formes spécifiques ancrées dans la mémoire collective et à l'épreuve du temps. Une *écologie symbolique* se matérialise par ses formes et des récits vécus. Selon le dessein de fabrique artistique ou la *mécanique poétique*, une symétrie d'égale importance anime la forme et le fond, une *écopoétique*, à travers une littérature de la nature et de l'objet d'art plastique. Nous avons estimé l'importance de la présence d'écriture de la nature ou *écopoétique* dans les récits au musée – mots, littérature, poésie – mais également dans les formes artistiques. *De facto,* nous considérons les *écopoétique(s)* des mots et des formes/objets d'art intimement liées.

À partir des arbres et des nuages formes iconiques de *nature en crise*, signal d'écologie, comment révéler la persistance chronique de formes plutôt que d'autres ? Quels effets singuliers produisent-elles sur nous ? D'après notre expérience de terrain muséographique, l'art contemporain s'engage, au-delà des dystopies apparentes, sur la voie de l'utopie écologique, voire pragmatique, comme paradigme d'*écologie mentale* (*Guattari,* 1989). L'intra-muros favorise l'intimité – parfois sacralisée – avec l'œuvre de collection permanente ou temporaire et pour elle-même.

Sous l'effet d'une fulgurance, l'alchimie que nous avons nommée *écomorphisme* est par nature *écopoétique*. Terreau d'une culture du vivant, les formes, leurs images et leurs récits passent de l'inconscient à la conscience, s'immiscent et s'installent durablement.

Puisque *ceci n'est pas un nuage,* le jeu a consisté pour nous à chercher le(s) sens entre les mots et les objets. Dès lors, face à un panorama cumulatif anxiogène, les environnements artistiques composés par les artistes que nous avons sélectionnés et analysés pour leur efficacité font œuvres de respiration.

Éléments déclencheurs de notre recherche, des objets d'art singuliers font l'effet d'*avatar de trésor* (Aboudrar, 2000). Condition d'une beauté énigmatique, leur capacité à attirer notre curiosité leur permet de s'immiscer et former en nous du lien, signe du *destin d'un ordre* symbolique écologique. Cette efficacité retient leur conservation et diffusion dans les musées.

Envisagés comme lieux de mémoire collective, nous considérons que les musées émettent des signaux symboliques via des objets figuratifs de formes de vie et d'écosystèmes. Aux effets de coexistence, d'alchimie et de respect de l'altérité, l'*écomorphisme* est l'antithèse de l'*anthropomorphisme* (Nichols, 2011)*,* hybridicité de formes humaines et non-humaines qui attribue volontiers des caractéristiques humaines à des non humains.

Nous souhaitons montrer que notre hypothèse d'*écomorphisme,* mouvement d'*écologie symbolique* artistique, s'appuie sur des formes de la nature en évolution au musée avatar de la ville. Mondes animal, végétal et des éléments se développent dans le monde humain, symbolique de milieu artificiel des villes. *A priori*, les formes de *mimèsis* et de symbiose avec la nature cherchent à s'approprier les principes écosystémiques de l'écologie, voire *d'éthique de la terre* au sens de coopération [59].

De l'anthropologie à l'écologie, des expositions temporaires sont solidaires d'un monde qu'elles manifestent [60]. Ces mondes imaginés par la pensée se mêlent à la réalité [61] et composent notre *écologie symbolique* mentale. La *survivance* [62] de formes et récits écopoétiques singuliers laissent des images-traces dans le temps, dans la littérature des musées et en nous.

---

[59] *« La séquence éthique [...] Écologiquement parlant, l'éthique est une limitation de la liberté d'action dans la lutte pour la vie et, philosophiquement, la différenciation d'une conduite sociale d'avec un comportement antisocial. Ce sont deux définitions d'une même chose, issue de la tendance des individus ou des groupes interdépendants à développer des modes de coopération que l'écologiste nomme symbioses. La politique et l'économie sont des symbioses avancées, dans lesquelles des mécanismes coopératifs à contenu éthique ont remplacé en partie la compétition primitive du chacun pour soi.* » Léopold, *op. cit.,* p. 14.

[60] Aboudrar, *op. cit.,* p. 15.

[61] Godelier, *op. cit.,* p. 10-13.

[62] Warburg, p. 30, 108 et 117.

L*'écomorphisme,* structure d'ordre symbolique d'écologie dans l'art, pose l'hypothèse de l'émergence d'*artefacts* de *nature en crise*. La création artistique cherche à réinventer une *mimèsis* de la nature, paradigme écosystémique de l'écologie au sens d'Émilie Hache. Des êtres naturels en crise expriment un état fragile, transitoire et des mondes animal, végétal et humain inter-pénétrables. Si l'Homme de l'Anthropocène désigné coupable est physiquement absent, il reste symboliquement omniprésent.

À partir d'*État(s) de l'art et écologie(s)* (*partie I*), au pluriel, nous avons exploré des formes composant un vaste panorama enclin de nature(s) en crise. Des théories à l'intersection de disciplines témoignent d'une *esthétique de la complexité* polysémique aux enjeux de reliance et visibilité. Se situant davantage dans le champ hybride d'une éco-anthropologie de l'art contemporain, notre perspective symbolique originale reste jusque-là non explorée.

Notre hypothèse d'*écomorphisme* par les formes et leurs récits écopoétiques trouve un écho au concept d'*urbanature* [63], rencontre de la nature et de l'urbain en lien(s), trouvée au musée. Nous avons décidé de suivre le fil conducteur de formes du *symbolisme*, au *surréalisme* vers le *biomorphisme*, racines d'*écoventions* singulières aux effets énigmatiques écopoétiques.

De l'*écomorphisme,* notre nécessité fut d'ordonner et repérer une genèse des formes d'écologie(s) dans l'art contemporain d'origine européenne à l'esprit de transcourant(s) commun au *biomorphisme* de Jean Arp, à partir du symbolisme et du surréalisme. Elle nous a conduits à réaliser une morphogénéalogie – (éco)morphogénéalogie – et à observer ses *évolutions (partie II)* à partir de *l'Exposition surréaliste d'objets* en 1936 à Paris.
Du point de vu(e) des arbres et au-dessus des nuages, nos expériences artistiques singulières sont reliées par leurs effets et suivant les objectifs poursuivis par les artistes. Notre expérimentation des formes, objets d'art et environnements de leur création, installation ainsi que leurs récits d'exposition exemplaires éclairent notre analyse. Quels liens et mondes ces environnements artistiques composent-ils ? Et quel est leur impact sur notre prise de conscience écologique ?

[63] Nichols. p. Xiii.

Le mouvement littéraire d'*écopoétique* en France ouvre à l'émerveillement par les objets et leurs récits, catalogues d'expositions au musée. Parmi les commissaires et directeurs de musées singuliers, Claude d'Anthenaise, Michèle Moutashar ou Jean de Loisy parviennent à regrouper des œuvres d'une « concise efficacité [64] ». Les formes artistiques et la littérature particulièrement soignées qu'ils diffusent pourvoient à une acculturation au vivant, suivant leur organisation écosystémique *in situ*. En effet, la recréation de milieux via la scénographie manifeste visiblement une mise en relation des formes. Ce phénomène est particulièrement caractéristique des installations intérieures où le milieu est à recréer plutôt que celles qui utilisent l'environnement extérieur pour support ou décor. Cet effort de recréation muséal contribue, *primo* à une volonté manifeste de faire apparaître une systémique relationnelle ; *secundo* à une prise de conscience qui relève de l'invisible réalité écologique.

> *Il en va d'une recomposition des pratiques sociales et individuelles que je range selon trois rubriques complémentaires : l'écologie sociale, l'écologie mentale et l'écologie environnementale, et sous l'égide éthico-esthétique d'une écosophie* [65]*.*

Ainsi, les musées organisent un système de *reliance* (Morin, 2008) de formes qui influence notre *écologie mentale.* L'*écomorphisme* serait le résultat combiné de la composition de mondes, écopoétiques de formes et de récits imaginées par les artistes et les musées, recomposés par nous-mêmes dans une *écologie symbolique* mentale. Le tout constituerait notre hypothèse d'un mouvement par les formes d'art de l'*écologie symbolique*, terreau fertile d'une conscience et culture du vivant.

Au-delà du panorama de *nature en crise*, considérant l'effet de fulgurance singulier que nous avons expérimenté, des formes persistent. Des objets d'art et expositions créent des passerelles entre les mondes perçus et vécus, et nous font vivre des expériences singulières avec d'autres êtres vivants.

---

[64] D'Anthenaise. *Bêtes off.,* p. 135 et 138.

[65] Guattari, p. 31. Voir aussi Mariétan et Barbant (dir.), p. 14-15.

Vu(e) des arbres *(partie III),* les expériences singulières à l'*Horizontal* (2011) d'Eija-Liisa Ahtila et dans *Les Yeux ronds* (2006) d'Ariane Michel interrogent nos liens existentiels avec une chouette perchée au cœur de Paris et un épicéa couché vivant filmé en pleine nature. Les environnements d'Ariane Michel à « *Bêtes off* » (2012) et Eija-Liisa Ahtila à « *Mondes parallèles* » (2013) nous désorientent. Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, ces artistes nous font prendre conscience d'autres perceptions (Uexküll, 1956). Autant de possibilités de rencontres avec le vivant et de partager nos *intériorités* qui nous donnent accès à notre *écologie symbolique* (Descola, 2014). Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique de notre environnement, les deux artistes nous ouvrent à la perception de mondes parallèles invisibles et intimes.

Au-dessus des nuages ? (partie IV), l'*ADN, Aperçu De Nuage* (2006) *de* Charlotte Charbonnel et *Extraits de Nuages du Monde* (2014) de Marie-Luce Nadal fabriquent une *mimèsis* de formes *écopoétiques* énigmatiques. Que cachent ces formes sacrées de nuées devenues des curiosités en vitrine ? Loin de l'évidence des *nuages de crises*, dans le sillage du *surréalisme* et du *biomorphisme,* « *Nuage »* (2013) au musée Réattu d'Arles et *« Fabrique de nuages »* (2015) au Palais de Tokyo de Paris, des liens génétiques se nouent et se jouent de nous.

Partie I

ÉTAT(S) DE L'ART ET ÉCOLOGIE(S)

> *Sur quoi, sur qui porte l'écologie ? Sur les mondes non humains ou bien sur la coexistence possible entre des êtres hétérogènes, humains et non humains, dans un monde fini ? Qu'est-ce qui est écologique et qu'est-ce qui ne l'est pas* [66] *?*

Les état(s) de l'art et écologie(s) se conjuguent au singulier, mais surtout au pluriel. Il s'agit en premier lieu de s'interroger sur quoi porte l'écologie, ce qui selon Émilie Hache est loin de l'évidence. Les réponses soulèvent des questions philosophiques et politiques majeures. L'alliance de science et d'éthique, de nature et de politique en fait un sujet très controversé et complexe. D'autant que la science de l'écologie a vécu une « série étourdissante de changements conceptuels [67] » depuis sa création.

L'écologie devient un champ de recherche à part entière à partir des années 1960 aux États-Unis et plus tard en France via les travaux pionniers d'historiens des sciences tels que Jean-Marc Drouin (1984) et Pascal Acot (1985). *Réinventer la nature* est profondément lié à l'histoire de l'écologie selon Drouin (1991). Malgré les tentatives d'autonomisation de la science, les ambiguïtés persistent entre écologie scientifique et écologie politique militante, particulièrement en France [68]. De sorte que les écologistes scientifiques sont amenés à créer le terme « écologue », référencé par le dictionnaire Larousse dès 1983. Pour « la plus humaine des sciences de la nature [69] », selon la formule de l'historien de l'écologie Jean-Paul Deléage, l'*écologisme* va scruter un versant sociologique visant à mieux intégrer une écosystémique relationnelle humaine. Plus récemment, le versant anthropologique de l'écologie se développe avec *l'éco-anthropologie*, un domaine de recherche à l'intersection des systèmes de la nature et sociaux, de populations humaines, en rapport direct avec notre objet d'étude.

---

[66] Hache. *op. cit.,* p. 13.
[67] Bess, p. 86.
[68] Matagne.
[69] Deléage, p. 5.

L'écologie s'est située sur le terrain complexe des rapports homme-nature. Elle est donc la matrice vivante d'une nouvelle conscience et d'une nouvelle culture, celles de notre appartenance à la nature [70].

Deléage souligne la fécondité de deux points de vue depuis l'origine de la science : d'une part celui lié aux écosystèmes et la dynamique de leur population ; d'autre part, celui de la biosphère, des cycles chimiques et géographiques. Sans illusion rétrospective, le champ et l'histoire du concept, par essence macroécologique, ne cesse de s'élargir suivant le prisme de la recherche et des problématiques sur la planète. Notre présentation de l'écologie et de l'art (au pluriel) limite son investigation là où la science rencontre l'art. Si l'écologie est la *matrice vivante d'une nouvelle conscience* comment des artistes contemporains agissent sur notre culture du vivant ?

La légitimation de l'écologie comme discipline scientifique s'amorce à partir du 18e siècle dans une démarche d'épistémologie historique aux sources des sciences de la nature ou sciences naturelles. Selon Drouin, l'origine d'une « rupture » entre les fondements d'une écologie et l'histoire naturelle s'opère dans le sillage des travaux de du naturaliste suédois Carl von Linné (1707-1778) publié en 1735, *Systema naturae* ou *Système de la nature. Nommer, décrire et classer* selon le naturaliste Etienne Geoffroy Saint-Hilaire (1774-1844) ne sauraient suffire à une *science de la nature* à la portée de l'homme qui voudrait l'appréhender dans toutes ses parties. Deléage part également du point de vue de l'*économie de la nature* de Linné au fondement de l'écologie scientifique [71].

La nature et l'art sont intimement liés dans mon travail [72].

Dès 1805, le naturaliste allemand Alexandre de Humboldt (1769-1859) pose les fondations d'une perspective écologique pionnière. Les historiens soulignent l'apport du scientifique à une *pensée pré-écologique* [73]. Son système des formes morphologiques du monde végétal perdure encore au 20e siècle. Par ailleurs,

---

[70] Deléage, *ibid,* p. 333.
[71] Deléage, *ibid,* p. 17-19.
[72] Wulf, *op. cit.,* p. 197.
[73] Acot, p. 34.

Humboldt rencontre plusieurs fois le poète allemand Goethe [74] - contemporains du classificateur des nuages, Luke Howard et des peintres paysagistes au *service des nuages*.

Humboldt invente le concept de *réseau du vivant* [75]. Sur les traces de l'explorateur en Amérique du Sud, l'historienne allemande Andrea Wulf consacre un ouvrage passionnant à la *Réinvention de la nature* à travers ses rencontres de personnages illustres tels que Darwin, Haeckel, Goethe, Bolívar, etc.). En 1845, le scientifique, surnommé le « *Shakespeare de la science* [76]», publie le premier tome de *Cosmos* qui conforte sa renommée mondiale. L'ouvrage est un voyage de la Terre jusque dans l'espace qui explore et relie de nombreux champs disciplinaires tels que la botanique, les paysages, le climat, mais également la poésie et la peinture. Humboldt révolutionne notre vision de la nature. Il influence le *Voyage du Beagle* et les travaux du jeune Darwin qui qualifie ses descriptions sur ses traces au Brésil de « *rare union de la poésie et de la science* [77]*»* dont il s'inspira.

Tiraillé entre art et science, la vision de leur alliance pionnière assumée par Humboldt finit par convaincre Ernst Heinrich Haeckel de ne renoncer à aucune des deux voies. Ses talents artistiques reconnus seront mis au service de sa recherche scientifique. Le zoologiste allemand disciple de Darwin décide de révéler ses découvertes et perception de formes, une main sur son microscope et l'autre via ses dessins.

Les grands concepts fondateurs de l'écologie naissent en Europe au 19e siècle. Dès lors, l'interdépendance des êtres vivants qui composent l'écosystème devient essentielle pour comprendre les enjeux de l'écologie et sa dynamique inhérente. Ernst Haeckel résume parfaitement les liens entre les espèces comme fondement de l'écologie scientifique. La définition la plus répandue et reconnue de l'écologie est celle qu'il publie en 1866 dans *Morphologie générale des organismes*. L'écologie est désignée comme la science qui étudie les relations entre les êtres vivants dans leur milieu.

---

[74] Deléage, *op. cit.,* p. 42-43.
[75] Wulf, *op. cit.,* p. 193.
[76] Citation du géologue germano-russe Herman Trautschold, 1869 par Wulf, *ibid.* p. 30.
[77] Wulf, *ibid.* p. 306.

Le terme, littéralement « *science de l'habitat »* d'après la racine *eco*, maison, habitat cadre de vie, définit les relations des animaux avec les milieux : cohabitation, compétition, prédation, parasitisme.

Ce qui distingue fondamentalement l'écologie d'autres disciplines scientifiques et en constitue la principale difficulté : *« étudier les êtres vivants non plus en élevage ou en laboratoire, mais dans leur habitat naturel* [78] *».* L'intention d'Haeckel est de créer un terme holistique, afin de le substituer à celui de biologie, plus restreint. Au-delà des conditions inorganiques – lumières, chaleur, humidité, aliments – la relation de dépendance entre les organismes est inhérente à la quantité et la qualité des individus qui partagent un même milieu. Et toute transformation de l'un de ses paramètres interagit sur l'ensemble des espèces [79].

D'autre part, l'écologie s'épanouit dans les sciences sociales intégrant les communautés humaines. En 1927, la définition de Shelford comme « science des communautés » Le champ de l'écologie sociale couvre les études des relations réciproques entre l'homme et son environnement moral, social et économique (Willems 1970). Ainsi, le jeu des systèmes technologiques et l'organisation sociale est l'objet de l'écologie (Golfin1972). Aujourd'hui, l'analyse systémique de l'écologie est privilégiée et accentue la porosité entre écologie scientifique, sociale et politique, piste que nous suivrons dans l'art contemporain.

---

[78] Frontier, p. 1.

[79] Haeckel (Ernst). *Écologie et morphologie générale des organismes. « Lorsque nous avons précédemment évoqué les conditions d'existence du monde extérieur, nous avions principalement à l'esprit des conditions inorganiques, à savoir l'influence de la lumière, de la chaleur, de l'humidité, des aliments inorganiques, etc. Mais bien plus importantes encore que ces dernières sont les conditions organiques, c'est-à-dire les rapports réciproques entre les organismes, qui exercent une influence bien plus grande sur la transformation et l'adaptation des espèces. Chaque espèce d'organismes entretient une relation de dépendance vis-à-vis de nombreuses autres qui vivent au même endroit qu'elle et qui lui sont nuisibles, indifférentes ou utiles. Chaque organisme a des ennemis et des amis, qui menacent son existence ou la facilitent. […] La quantité et la qualité des individus organiques vivant ensemble en un même lieu doivent donc manifestement être interdépendantes, et toute modification dans la quantité ou la qualité d'une espèce doit avoir des conséquences sur celles avec lesquelles elle interagit. »* Debourdeau, p. 49.

> *La science écologique, en ce qui nous concerne, signifiera donc l'étude systémique, par des méthodes empiriques et quantitatives, des schémas de vie apparaissant et se développant au cours du temps ; des relations entre les différentes espèces de faune et de flore vivant sur les diverses parties de la planète ; des systèmes et méta-systèmes affectant l'existence et l'évolution des multiples formes de vie, depuis les réactions chimiques observées au microscope jusqu'aux mouvements climatiques embrassant des continents ; et enfin de l'impact de la société humaine sur ces systèmes* [80].

Le professeur d'histoire européenne Michael Bess (1958) accommode la dénomination académique « d'*écologie scientifique* » avec celle de « *science écologique* », une étude systémique dont les « schémas de vie » évoluent dans le temps. Elle inclut les relations entre les espèces – faune et flore – vivant dans un milieu ; les systèmes et méta-systèmes avec une influence sur l'existence et l'évolution des formes de vie, du microscopique aux mouvements climatiques à l'échelle des continents. Bess termine par l'impact de la société humaine sur ces systèmes.

Si la dimension écosystémique du vivant de l'écologie est partagée, qu'est-ce qu'un art écologique ? Un art qui parle d'écologie ou qui poursuit un but écologique, ou bien qui est conçu de manière écologique et se préoccupe de son empreinte, à moins qu'il ne manifeste pour l'écologie ? L'anthropologue Erwin Panofsky désigne l'art comme une « discipline humaniste » révélatrice de l'esprit humain et de son évolution dans l'histoire. De l'art *cosa mentale* pour Léonard de Vinci à l'*art anthropologique* [81] pour l'artiste Joseph Beuys, notre premier corpus est limité aux « arts plastiques ». Définis par le Centre de recherche et de restauration des musées de France, ils comprennent « les œuvres peintes, les arts graphiques, la sculpture et les œuvres tridimensionnelles – installations et objets ; installations audiovisuelles, cinématographiques, mixtes, sonores, multimédias et vidéos. »

---

[80] Bess, *op. cit.,* p 87.

[81] *« L'idée de l'action, c'est l'idée de la transformation. Il s'agit de rompre avec la vision conventionnelle de l'art, c'est-à-dire de marquer les frontières entre un art canonique ou traditionnel et un art anthropologique.»* Citation de *Joseph Beuys sur un mur « La idea de la acción es la idea de transformación. Se trata de romper con la visión convencional del arte, o sea de marcar las fronteras entre un arte canónico o tradicional y un arte antropológico. »* traduit de l'espagnol par Édith Liégey. Inscription d'exposition, illustration *Joseph Beuys Multiples*. IVAM *op. cit.,* p. 63.

Ainsi, l'art pourrait incarner une dynamique sociale globale, produit d'un imaginaire invisible, une *cosa mentale* qui traduise le passage de paradigme de crise de la « nature » à l'écologie. Puisque le discours écocritique est confronté à la difficile, voire impossible entreprise *« de voir les relations écologiques, parce qu'elles se produisent trop lentement ou de manière trop diffuse pour être observées directement* [82] ».

Quelles sont les formes symboliques d'écologie(s) dans l'art et que révèlent-elles du monde ? De notre premier point de vue à partir des formes, nous proposons un panorama (*chapitre 1. Formes, panorama*) autour de concepts enrichis de la littérature de notre recherche et de notre parcours d'expositions. Ce panorama de la complexité a longtemps occupé – troublé et éclairé – notre vision des état(s) de l'art et écologie(s) dans lesquels il est aisé de se perdre.

Notre second point de vue, à partir des théories entre art et écologie(s) (*chapitre 2. Théories, in(ter)disciplines*) nous invite à mesurer les enjeux de notre objet d'étude à l'intersection de disciplines et au risque de l'indiscipline d'une *pensée complexe* systémique.

Notre troisième point de vue – d'après notamment nos observations dans les expositions – appréhende une nouvelle complexité, l'évolution d'une symbolique de l'écologie dans l'art *(chapitre 3. Symbolique, évolution*). Au contact des objets d'art et de leurs effets, des état(s) de l'art et écologie(s) nous ont habités et ont débouché sur une hypothèse intuitive de recherche.

Nous proposons de transposer un phénomène de transformation physique d'espèces suivant leur milieu de vie, l'*écomorphisme*, à la fréquentation de formes d'art aux états d'écologie(s). Par extension, cette symbolique de *nature en crise* au musée serait le signal d'une transformation de notre conscience écologique et d'un développement de notre culture du vivant.

[82] Nisbet (James), 2014, cité par Chaisson, *op. cit.,* p. 27.

Chapitre 1

Formes, panorama

> *Les objets esthétiques scrutés ici se présentent sous un jour énigmatique, plurivoque, voire hermétique. Ils mettent à nu la question du sens, et certains lancent un défi à la possibilité même d'une interprétation. L'analyse qui en est proposée prétend, cependant, apporter un éclairage, conçu comme un « dévoilement », ou une « révélation », de ce qui constitue leur sens le plus pur, parce que le plus savamment masqué* [83]*.*

La forme – du grec ancien *morphé/*matière et *eidos*/idée – conduit, selon Platon, à une perception subjective de l'homme, une construction, celle d'un avatar et d'une illusion [84]. D'une part, les formes s'apprécient par l'intelligible, la connaissance que l'on a d'elles par l'intuition ou objets de discours scientifique. D'autre part, les formes se ressentent par la voie du sensible, objets issus de croyances et de l'imagination.

Du latin *forma,* la forme sous-entend l'aspect visible, l'apparence extérieure d'une chose ou d'un être. La forme donne une spécificité, une condition physique à l'être et l'objet. La forme est également une manière de procéder et de s'exprimer. Depuis Aristote, la forme dépasse l'apparence extérieure des choses entre sa matière et sa structure. Chez le philosophe à la naissance d'une science de la nature, l'étude du vivant est liée au principe de finalité. Tout a une utilité dans la nature, il convient de trouver la fonction de chaque être naturel suivant sa singularité morphologique. Et la pensée est liée à une forme souligne Emmanuel Kant (1724-1804). Point de pensée sans forme et point de forme sans pensée. Autrement dit, la forme est le fond. Formes et objets sont intrinsèquement liés par la matière et l'idée, réalités visibles ou invisibles, concrètes et abstraites.

---

[83] Pergnier, p. 10.

[84] Rey, p. 13.

La forme est un concept protéiforme complexe et pluridisciplinaire. Le mot forme témoigne de onze racines en langues indo-européennes, notamment grecques – *eidos, skhêma, morphé* – ou latines – *format, figura, species* [85]. Par exemple, sous l'angle de l'urbain, la forme est toujours liée à un processus de fabrication. Puis, elle se caractérise par une opposition entre ville et campagne, et elle est liée à un acte de vision aux exigences classificatoires et normatives. La ville – ou l'urbain, milieu artificiel *mal aimé* [86]*,* est l'enjeu d'évolution des formes de l'environnement.

L'apparition de formes nouvelles est création, *technê/*savoir-faire, technique, ou *ars*/art dans sa traduction latine, qui produit des objets. En conséquence, l'analyse des formes du monde révèle des systèmes, des structures ou des modèles. Les objets perçus et pensés par l'homme prennent « formes ». Les formes artistiques, entendues comme signes et symboles, véhiculent des valeurs humaines communes, voire universelles, produits à la fois de l'intelligible et du sensible.

Selon Jean Clottes, la première forme de pensée symbolique s'observe avec l'*Homo spiritualis,* qui précède l'*Homo sapiens.* Forme élémentaire, elle se distingue par sa distanciation avec la réalité et l'utilité uniquement matérielles. L'hypothèse d'une offrande funéraire collective [87] conservée vraisemblablement intacte suppose une croyance transcendée par sa beauté partagée.

L'art « écologique » est à la fois une forme, un concept et une représentation symbolique – à l'intérieur d'un ensemble plus vaste de l'écologie dans l'art – qui laisse une empreinte pas toujours viable. Il tire sa symbolique de la connaissance et expérience sensible acquise et partagée notamment dans sa terminologie. Au-delà, les formes symboliques artistiques sont polysémiques et leurs sens continuent d'évoluer alors même que les objets d'art dans leur matérialité observent une fixité dans le temps. L'*écologie mentale* conduirait à un *écologisme* social créatif et pragmatique imaginarisé – au sens de Guattari – pour dépasser un concept de « nature(s) » en crise symbolique.

---

[85] Raynaud (Dominique) cité par Blanc (Nathalie). *Les formes de l'environnement,* p. 48.

[86] S'il est plus subi que choisi cf. Salomon Cavin (Joëlle).

[87] En Espagne, au fond d'un puit naturel, un « spectaculaire biface en quartzite rose de qualité exceptionnelle n'ayant jamais servi » est découvert au milieu d'une sépulture collective de trente-deux squelettes accumulés, datés entre 400 000 et 460 000 ans. Clottes, p. 62-63.

Le panorama de formes qui suit pose la difficulté de définir un art « dit écologique » *(section 1)* comme ce qui fait sens écologique(s) *(section 2).* D'emblée, *n*ous avons interrogé des formes de nature(s) en crise observées en nombre dans les musées *(section 4)*. Parallèlement, et contrairement aux formes artistiques manifestes du passé, un art participatif évolue dans la société *a fortiori* de manière diluée (s*ection 3. Participatif vs manifestes). In fine,* des objet(s) d'art et des sciences racontent une histoire naturelle spécifique à notre culture dans les musées (s*ection 5. Objet(s), histoire naturelle).* Ces représentations, fabrications visibles et symboliques de l'écologie, ont fondé l'originalité de notre recherche.

Art dit écologique

> *Des bulles d'eau symbolisant la masse d'eau sur terre, émergent du bassin de la chasse, tandis que le visiteur est invité à marcher sur une citerne de 55 m^3 d'eau – la consommation annuelle d'un Français – symbole de son empreinte écologique* [88].

Qu'est-ce qui qualifie le caractère écologique d'un travail ? Qu'il soit défini scientifiquement, philosophiquement ou bien qu'il soit politiquement engagé, ou encore qu'il suscite une émotion vécue, une expérience ou bien un récit liés à une problématique écologique ? De chaque proposition artistique découle une ou plusieurs réponses.

Ainsi, l'écologie dans l'art est un périmètre de recherche plus large que *l'art dit « écologique »*. Émergeant à l'aube de l'art contemporain dans le sillage creusé par un *land art* expansionniste [89], « *l'art écologique* » est historiquement la marque déposée d'un mouvement américain aux positionnements plus politiques qu'éthiques. Le sociologue allemand Sacha Kagan définit « l'art écologique » comme « *un genre* » dont les pratiques ont graduellement émergé à partir du milieu des années 1960 [90]. Néanmoins, la notion de genre est plus proche du groupe ou du type – voire de l'espèce à part – que du mouvement artistique.

« L'art écologique », s'il poursuit une intention, devrait être d'ordre exemplaire. En 2012, une enquête expérimente auprès d'artistes *des formes de vie* d'une *écologie des pratiques artistiques* au sens le plus vague d'une notion *floue et indéterminée* [91]. Elle conclut à un « écosystème » de représentations ordinaires humaines, comportements quotidiens, sans véritable repère ou bornage d'ordre écologique. Un jeu de cartes aléatoire ressort de cette expérimentation qui éclaire, plus qu'elle ne l'illustre *in fine,* sur le rôle d'une représentation comme *économiseur de complexité* [92].

---

[88] Chauveau, p. 9.
[89] Walther. *L'art au XXe siècle Vol. II.* p. 533-546.
[90] Kagan.
[91] Leibovici, p. 11.
[92] Leibovici, *ibid.*

> *Une représentation fonctionne comme un économiseur de complexité. Parce qu'elle synthétise des propriétés, des caractéristiques de domaines hétérogènes, en une seule image (au sens large), une représentation économise les chaînes de médiation nécessaires à la construction d'un écosystème singulier* [93]*.*

La proposition de thèse de Bénédicte Ramade est de réhabiliter l'art *dit écologique* dans son récit historique « au service de la science écologique [94]. » Logique à toute pratique qui poursuit un but de changement vertueux des sociétés, un art écologique devrait-il se préoccuper en premier de son empreinte carbone ? Son objectif se concentrerait à la réduire au maximum, ou à minima la compenser, et ce, pour l'ensemble du processus de production jusqu'à sa diffusion.

S'il progresse en ce sens, il s'agit d'un premier paradoxe d'un art « dit écologique » qui continue de chercher une légitimité dans une fonctionnalité ambiguë. L'artiste français Erik Samakh (1959, *fig. II-30)* – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques [95] – se distingue vigoureusement de l'amalgame historique du *land art* américain dont il résume parfaitement le contresens historique écologique.

> *De façon radicale, je suis très loin du Land Art et je l'affirme ! La plupart des artistes de ce presque mouvement – ce n'est pas tout à fait un mouvement – en tout cas les artistes de cette période sont des gens qui, un peu à la manière américaine, ne se préoccupaient pas vraiment de l'environnement : ils ne le respectaient pas. Si grand que ce soit, historiquement, le rôle qu'ils ont joué, par leur sortie de l'atelier, ils n'étaient pas concernés par le respect de la nature. Ils avaient une forme à réaliser, une idée, et ils jouaient avec les éléments, par exemple en modifiant complètement une superficie énorme du sol, en multipliant les déplacements de milliers de pierres, en peignant le paysage, ou encore en transformant avec des bulldozers des zones salées et/ou désertiques* [96]*.*

---

[93] Leibovici, *ibid.*

[94] Ramade « *Les infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960 : proposition d'une réhabilitation critique* » sous la direction de Jacinto Lageira (2013) et recherches postdoctorales sur *« L'«anthropocénisation » de l'art, pratiques et méthodes* » à l'Université de Montréal depuis 2016.

[95] Enquête ethnographique du couple d'artistes Erik Samakh et Victoria Klotz, atelier à Astugue, Hautes-Pyrénées, 18 janvier 2014.

[96] Samakh (Erik). Lavin et Chevillot, p. 34. Enquête muséographique 2013 exposition *Erik Samakh entre nature et sculpture,* musée Rodin.

Mathis Wackernagela a présenté le concept d'empreinte écologique dans le cadre de sa thèse en 1990 à l'université de Vancouver, sous la direction de William Rees. En 1999, ils publient ensemble *Notre empreinte écologique. « L'empreinte écologique est la mesure de la charge qu'impose à la nature une population donnée. Elle représente la surface de sol nécessaire pour soutenir les niveaux actuels de consommation des ressources et de production de déchets de cette population* [97]*.* » L'empreinte écologique est un bon indicateur de mesure des conséquences de l'activité de l'Homme sur la planète. Elle révèle la surface souvent surconsommée par les sociétés occidentales et en développement en hectares de terre.

En 2014*, L'empreinte sur l'eau* de l'artiste Shigeko Hirakawa fait directement référence à l'empreinte écologique et sa symbolique est précisée. Le récit de l'exposition au Domaine de Trévarez, *Chemins du patrimoine du Finistère*, définit l'indicateur comme un mode d'évaluation environnementale qui calcule la pression humaine « sur les ressources naturelles et les *services écologiques* fournis par la nature [98] *».*

Les travaux de l'artiste reposent sur un certain nombre de rapports et notamment celui de *WWF* [99] « *l'Empreinte eau de la France »* publié en 2012. Il rappelle qu'en France 47% de l'empreinte eau est externe et provient de la consommation de produits importés d'autres pays. L'artiste rappelle la dépendance d'environ la moitié de son approvisionnement en eau importée via les produits de sa consommation.

Pour marcher sur cette poche d'eau fragile, Shigeko Hirakawa invite à la « bienveillance et au respect » et incite le consommateur à évaluer sous ses pieds le poids de son empreinte. La valeur symbolique de l'œuvre est liée au croisement de deux symboles : l'eau et l'empreinte écologique. L'engagement du public est sollicité par une prise de conscience liée à l'expérience, statut participatif nécessaire au dépassement d'une posture de « visiteur » ou de consommateur culturel.

---

[97] Trégouët (dir.), p. 7.

[98] Enquête muséographique 2014. EPCC*, L'empreinte sur l'eau,* 2014, Domaine de Trévarez, *Regard d'artiste Shigeko Hirakawa, François Méchain*, dossier de presse, p. 7.

[99] Le WWF *World Wide Fund for Nature* est une organisation non gouvernementale internationale (ONGI) créée en 1961 pour la protection de l'environnement et le développement durable.

> *J'utilisais des résines qui sont non naturelles et extrêmement polluantes. La résine d'arbres, à l'origine, est beaucoup moins toxique, et il y a un rapport avec la nature. Sur les conseils d'un biologiste, j'ai travaillé avec des résines naturelles. Par contre, j'avais quelques petits problèmes techniques qui ont engendré une nouvelle échappée vers un autre imaginaire. C'est-à-dire qu'à un moment les résines ont commencé à changer de couleur selon l'hydrométrie* [100].

Mais si l'impact écologique du public est interrogé et mis à l'épreuve, calculer l'empreinte écologique de l'activité d'un artiste est le prix d'un acte responsable et rigoureux. Les contraintes d'un art écologique, au sens littéral du terme vertueux et éthique, sont-elles mobilisées ? La majorité des artistes réalisent un travail de questionnement sur l'écologie sans en intégrer les principes dans l'élaboration. À l'exception de pratiques d'artistes, l'art écologique *stricto sensu* reste marginal. Par exemple, l'artiste belge Didier Mahieu (1961, *fig. II-32*) – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques – passe de l'usage d'une résine toxique à une résine naturelle via son expérience au contact de biologistes.

> *Le phénomène de l'hydrométrie est assez curieux. Cela peut changer la couleur en fonction de l'humidité ambiante. J'ai fait des peintures qui changeaient, qui étaient un peu des peintures baromètres en fonction des lieux, un peu caméléon. Cela m'a ouvert vers d'autres perspectives et changé ma méthode de travail, mais aussi mon esthétique et le lien à l'environnement. […] Il y avait une influence entre l'environnement et mon travail. C'était, à proprement dit, une expérience très concluante puisque j'ai eu des résultats qui me dépassaient moi-même* [101].

En utilisant cette nouvelle résine soumise à l'hydrométrie, l'artiste s'ouvre à un autre imaginaire. L'observation de phénomènes naturels sur l'évolution des formes de son travail a finalement un impact sur sa conscience écologique.

---

[100] Mahieu (Didier), enquête ethnographique propos recueillis par Édith Liégey, 24 septembre 2013, Paris.
[101] *Ibid.*

L'empreinte se pose autant pour un monde de l'art internationalisé que pour la conservation des œuvres. Interrogée par Daria de Beauvais sur les conditions de conservation de ses œuvres en cire dans un musée, l'artiste polonaise Angelika Markul (1977, *fig. II-34* génération descendants moins de 55 ans) – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques [102] – a bien conscience que son travail n'est pas écologique. En effet, ses œuvres nécessitent d'être plongées dans l'obscurité avec une climatisation.

> *Une autre chose qui est difficile, par exemple, j'essaye lorsque je travaille quelque part de demander lorsqu'ils achètent le billet qu'ils payent aussi la « banque du carbone ». Vous pouvez acheter l'équivalent de ce que vous consommez en empreinte carbone, mais c'est très difficile pour les organisations d'art qui sont toutes dépourvues d'argent. Personne n'a assez d'argent pour faire ce genre de choses. Donc la question c'est de savoir si vous le faites ou non puisque vous avez des montants très limités de subventions publiques aux institutions, comme les musées. C'est une question épineuse. À un certain niveau, que faites-vous* [103] *?*

À l'échelle de l'ensemble des artistes, Angelika Markul considère que ce n'est pas leur préoccupation, qu'ils ne se posent pas la question. Elle-même utilise, depuis l'école des Beaux-Arts en 2003, du plastique noir brillant – emballage des cagettes de fruits et légumes. Elle précise qu'elle ne le transforme pas, ni le fond, et de ce fait, évite sa toxicité. L'esthétique est priorisée. « *On a l'impression que c'est du marbre ou une pierre. Il est très beau et très surprenant* [104]*.* » Néanmoins, elle prend des risques pour sa santé tout en reconnaissant que « c'est tellement plus fort pour nous, artistes. » Elle cite l'exemple de Niki de Saint Phalle qui travaillait avec des peintures toxiques sans l'usage du masque, pour réaliser ses sculptures et ce, en toute connaissance de cause. Son décès est lié à sa pratique artistique.

---

[102] Markul, Angelika. Enquête ethnographique de l'artiste par Edith Liégey, atelier de l'artiste, Malakoff, 23 décembre 2013.

[103] Ballengée. Enquête muséographique et ethnographique de l'artiste, 2013, *op. cit.*

[104] Markul, *op. cit.*

> *Écologique, cela ne veut pas dire prendre une pomme de terre et faire de l'art avec. Laurent Tixador – que j'aime beaucoup comme artiste – est complètement intégré dans la forêt, et dans la création de ces objets en bois, grattés. Oui, c'est plus évident. Par exemple, Christian Boltanski a utilisé des vêtements pour une exposition au Grand Palais* [105]*, repris d'une usine et qui allaient être détruits, c'est un geste écologique total, pur et simple. Cette œuvre est très écologique, elle s'appelle « Personnes ». Sauf qu'il prend l'avion pour se déplacer* [106]*.*

L'effet « green » du discours n'épargne pas l'écosystème de l'art et ses faux amis. De ce fait, l'art dit « écologique » souvent ne l'est pas. Art Orienté Objet (AOO), duo d'artistes français Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin créé en 1991, a bien relevé cette contradiction entre le discours et l'acte de la production artistique. Un voyage en avion, un transport d'œuvre monumentale – même réalisée en déchets recyclés – une installation numérique branchée sur électricité des heures durant, affichent au compteur un nombre élevé de kilos de dioxydes de carbone, équivalant à la plantation de centaines d'arbres nécessaire à leur compensation.

> *J'ai dû mettre en place une proposition dans le cadre de la Biennale de Venise il y a dix ans. Je voulais faire une trace carbone pour la biennale de Venise, mais ils n'ont pas aimé cette idée. Une autre chose, ce n'est pas seulement penser à une production d'objets d'art qui auraient un impact, mais aussi penser à l'empreinte carbone qui découle de l'art dans le monde* [107]*.*

Toutefois, même partielles les démarches des artistes témoignent, à l'aube de la première décennie du 21e siècle, de leur volonté d'intégrer les questions de l'empreinte écologique dans leurs travaux, comme un item important. La création d'*Empreinte écologique* [108] en 2010 est symbolisée par la trace d'un ours blanc dans la neige, dont le moulage réalisé dans l'Arctique doit être conservé, ainsi que celle du voyage des artistes pour réaliser le film de leur expédition. AOO a demandé au Centre National d'Art Contemporain de Grenoble de planter 300 arbres destinés à compenser le bilan carbone de la performance, soit l'équivalent de 8 078 kilos de dioxydes de carbone.

---

[105] Boltanski (Christian), *Personnes,* Monumenta 2010, Grand Palais, Paris, Dagen, p. 239-241.

[106] Markul, *ibid.*

[107] Ballengée, *op. cit.*

[108] Laval-Jeantet (Marion) et Mangin (Benoît), Pirson (Chloé), p. 18-19.

> *Cela n'avait pas de logique, cela avait du sens, je n'utiliserai plus ce genre de matériaux (plastiques). […] J'utilise du bois, mon œuvre – Tchernobyl on Tour (2012) – peut se remonter ailleurs, j'ai utilisé des toiles en coton. Tous les matériaux que j'utilise sont écologiques, le support de mes photos est un papier spécial fabriqué au Japon, c'est un papier végétal. Tout, dans les choix que j'ai fait, l'est. Ma démarche l'est, mais au départ je n'en étais pas forcément consciente* [109].

L'artiste polonaise Elena Costelian (1979, *fig. II-35)* – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques [110], et à sa demande – corrobore et ne trouve pas que les pratiques artistiques soient plus écologiques. *A contrario*, elle ne pourrait plus utiliser du plastique en se remémorant son premier travail réalisé avec des bouteilles. Pour elle, les artistes qui font de la marche sont ceux qui sont les plus écologiques. Leurs travaux artistiques sont comme des écrits, des traces dans le paysage. La question du matériau est souvent évoquée par les artistes pour justifier la nature écologique de l'art. Elena Costelian distingue la logique éthique, du sens de l'œuvre. Tandis que l'artiste français Miguel Chevalier (1959, *fig. II-31*) – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques [111] – évoque l'empreinte écologique et les matériaux issus directement de la nature.

> *Il y a effectivement des artistes qui ont davantage une maîtrise de l'empreinte écologique sur les matériaux qu'ils utilisent. De ce point de vue-là, je ne suis pas l'artiste le plus représentatif de ce type d'approche. Je pense que c'est bien qu'il y ait des artistes qui l'intègrent. Par exemple, j'ai en souvenir un artiste qui s'appelle Jacques Vieille qui a fait des pièces assez étonnantes avec du bois découpé. Il y avait à la fois le matériau intrinsèque et il y avait l'odeur de ce bois. Je pense aussi à un artiste comme Erik Samakh, qui utilise des grillons qui sont en fait des capteurs qui se chargent de lumière et qui, la nuit, restituent parfois le son d'animaux qui n'existent pas. […]*

---

[109] Costelian (Elena). Enquête ethnographique propos recueillis par Édith Liégey, 2014, Muséum national d'histoire naturelle.

[110] Costelian, *ibid.*

[111] Chevalier, Miguel. Enquête ethnographique propos recueillis par Édith Liégey et prise de son Claude Mossessian, 20 avril 2013, musée d'Art moderne et contemporain de Céret.

> *[…] Je ne sais pas si le sens de son travail est écologique, mais dans tous les cas, il fait appel à des technologies très actuelles pour parler de sons d'animaux et de la nature. Et je suis sensible à son travail, même si ce n'est pas la voie que je développe en tant que telle* [112].

Dès la deuxième décennie du 21e siècle, les artistes envisagent plus volontiers la solution du mécanisme de compensation. Comme Naziha Mestaoui avec *One beat one tree*, une « green light » d'alerte citoyenne où l'arbre virtuel, né des battements de cœur des visiteurs, permet de replanter un arbre dans le monde par le biais d'associations. Indicateur artistique symbolique à la 21ème Conférence internationale Paris Climat 2015 (COP21), il incarne l'acte citoyen responsable. Il y a manifestement – au sens de visible – un effet COP21 qui fera émerger le sens de l'histoire de l'écologie dans l'art. « Les artistes peuvent-ils sauver la planète [113] ? » interroge plus sur sa capacité plutôt que sur l'avènement d'un « art écolo », historiquement connoté politiquement.

Représentatif d'une majorité d'artistes qui évoquent des questionnements écologiques, Miguel Chevalier ne se considère pas un « artiste écologique au sens fort du terme ». Il s'inspire de la nature et se pose des questions en rapport avec un monde de l'artifice. Pour lui, un artiste écologique est sur le terrain, comme Erik Samakh ou Franz Krajcberg, qu'il cite en exemple, parce qu'ils prennent en compte la nature et la mettent en exergue. Mais il souligne également un paradoxe à révéler la beauté du bois brulé pour critiquer la déforestation dans le but de s'approprier des terres et des ressources naturelles.

> *C'est toute l'ambiguïté. Comment faire un art de l'écologie, qui, à la fois fait prendre conscience, comme le fait Krajcberg d'une manière indéniable, mais aussi peut trouver une beauté dans le feu comme une espèce d'aimant purificateur. C'est complexe* [114].

---

[112] Chevalier, *ibid.*

[113] Lequeux. « *Les artistes peuvent-ils sauver la planète ?* », p. 56-66.

[114] Chevalier, *op. cit.*

En synthèse, l'art écologique devrait être la forme la plus éthique d'une écologie dans l'art, avec une pratique liée à la responsabilité du comportement de l'artiste, jusqu'au bilan Carbone lié à son activité. Même si la chercheure en art Caroline Loncol Daigneault constate qu'une « forme de rectitude esthétique a fait son chemin : l'art écologique doit être éthique et surtout conceptuellement valide [115]. »

Mais ce n'est pas le sujet spécifique circonscrit de nos recherches dont le champ est ouvert à l'écologie dans l'art. Entre éthique et concepts, un paradigme semble céder le pas à une nouvelle façon d'éclairer les savoirs. En double sens, éclairer, former l'artiste – n'est-ce pas un des rôles de l'art d'intégrer ses évolutions – afin qu'il puisse à son tour éclairer la société de sens ?

[115] Loncol Daigneault « La nature entre parenthèse : la posture d'un centre », Revue Espace, *op. cit.,* p. 30.

Sens écologique(s)

> *Ainsi les chefs-d'œuvre ne sont pas sanctifiés une fois pour toutes. À l'inverse, certains sont remisés dans les réserves de l'oubli, car leur poétique cesse d'opérer quand ils ne savent plus correspondre aux besoins, aux attentes de telle société donnée* [116].

Le sens de l'art est lié aux fonctions historiques révolutionnaires des musées. Entre l'enseignement délivré aux artistes via la conservation de chefs-d'œuvre et l'instruction du peuple, l'art se cherche. L'enjeu est soit de véhiculer un savoir de l'ordre du sensible soit de servir un système de savoir(s) rationnel(s) et révéler le potentiel instructif de l'art [117].

Le vif du sujet réside dans une position « historico-symbolique » de l'œuvre d'art détournée au profit de fonctions diverses provenant du *processus social* [118]. En effet, une condition contemporaine de l'art cherche à éliminer la frontière avec la vie de tous les jours [119]. Dans cette fonction de parler de vie quotidienne, l'art contemporain en lien avec l'écologie devrait inévitablement croiser condition humaine et société [120] et par extension l'*écologisme,* manifestation de l'écologie dans le champ social.

Les langages de l'art font sens. Déployés par les musées lors des expositions, ils sont d'ordre esthétique, didactique, théâtral et associatif. Le *langage esthétique* valorise l'œuvre d'art pour elle-même. Le *langage didactique* transmet un savoir sur l'objet d'art et explique sa signification. Des analyses taxonomique, fonctionnelle, descriptive ou narrative s'ensuivent. Le *langage théâtral*, à l'instar d'un diorama, est un système de présentation ou de mise en scène qui vise l'émotion. Quant au *langage associatif* ou *connotatif* [121], il crée une combinaison, association d'objets d'art, avec une volonté de distanciation cognitive de nature à susciter la réflexion.

---

[116] Le Bon, Le Fur et de Loisy (dir.), p. 12.

[117] Aboudrar, *op. cit.,* p. 67 et 82.

[118] Belting, p. 21-22.

[119] Millet. *L'art contemporain Histoire et géographie*, p. 31.

[120] Lemoine, p. 259.

[121] Desvallés, Schärer et Drouguet « *Sémiotique de l'exposition.* L*es langages de l'exposition* ». Desvallées et Mairesse, p. 154-155.

> *L'écologie est une chose importante, cela laisse une trace indélébile dans notre histoire puisque nous sommes dépendants d'une histoire qui n'est pas la nôtre* [122].

Dès l'origine des travaux de thèse, la logique de sens a primé augurant une analyse du système symbolique de l'écologie dans l'art à l'époque contemporaine. Mais la profusion du champ des possibles des sens autour des principes de l'écologie nuit au repérage et à la différenciation. De sorte que nos recherches, entre écologie et art, ont été confrontées à la complexité. Un regroupement sémantique a été identifié au croisement d'ouvrages sur l'écologie scientifique, politique avec des mots usuels de l'écosystème artistique. Il préfigure une série de thèmes et de mots les plus fréquemment évoqués dans les travaux des artistes.

> *Chercher le sens, c'est mettre au jour ce qui se ressemble. Chercher la loi des signes, c'est découvrir les choses qui sont semblables. La grammaire des êtres, c'est leur exégèse. Et le langage qu'ils parlent ne raconte rien d'autre que la syntaxe qui les lie. La nature des choses, leur coexistence, l'enchaînement qui les attache et par quoi elles communiquent, n'est pas différente de leur semblance. Et celle-ci n'apparaît que dans le réseau des signes qui, d'un bout à l'autre, parcourt le monde* [123].

Par voie de conséquence, nous avons cherché le « sens écologique » d'une œuvre d'art suivant une sélection de mots-clés croisés de définitions et de contenus de la littérature et épistémologie sur l'écologie.

À partir de ces mots-clés, inspirés par le philosophe Michel Foucault (1926-1984) et l'ethnologue archéologue André Leroi-Gourhan (1911-1986), nous avons conservé suivant leur ressemblance et répétition une série de douze thèmes. Ils émanent des 800 travaux d'artistes classés. Cette série de mots et de thèmes clés, non exhaustive, est issue de langages et sens d'écologie(s) au pluriel, de l'écologie scientifique à son extension dans la société, tel que l'*écologisme*.

---

[122] Mahieu, *op. cit.*

[123] Foucault. *Les mots et les choses*, p. 44.

Compte-tenu que sens et fonction dans la symbolisation s'opposent traditionnellement, la problématique s'est confrontée à une logique de fonctions, liée au caractère politique et au paradigme pragmatique récent de l'écologie scientifique et politique. Pour l'anthropologue français Marc Augé (1935), l'analyse porte soit sur le contenu, la logique ou les propriétés de structure des systèmes symboliques, soit sur leurs fonctions sociales et politiques [124]. Le symbolisme pour Pierre Bourdieu affirme le caractère « actif » de la connaissance et s'oppose à la tradition fonctionnaliste qui privilégie leur fonction politique. Mais ces méthodes de recherche de l'activité symbolique par le sens et par la fonction peuvent également être complémentaires.

> *La citation est une œuvre, ou un élément d'une œuvre, qui reprend un thème, une composition ou un procédé technique appartenant à une œuvre historique* [125]*.*

Suivant le niveau d'acculturation de ses contributeurs, performances, technologies et préoccupations sociétales contemporaines se conjuguent pour faire sens. Chacune des découvertes déstabilise l'édifice de l'histoire de l'art dans un effet domino et un écho inévitable sur les périodes contemporaines où les citations sont légion. Étant donné que le mécanisme des citations d'œuvres d'artistes est très présent dans l'art contemporain. Il permet des ponts entre des postures érudites classiques de l'art et les logiques anthropologiques actuelles et en évolution.

> *Si l'Histoire n'est plus une science, l'Histoire de l'art manque cruellement de poétiques refondatrices, même si d'importantes réflexions furent développées sur les relations entre art, société, politique et Histoire. Les œuvres des « artistes d'Histoire » mériteraient une critique reconstructrice de leur pensée de l'Histoire et, simultanément une philosophie de l'Histoire de l'histoire de l'art, car, par-delà leur inévitable situation historique, ces usagers sont aussi des fabricants, des créateurs, des producteurs d'Histoire qui nous en livrent littéralement des représentations* [126]*.*

---

[124] Bonte et Izard, p. 688-689.

[125] Couturier, p. 145.

[126] Lageira, p. 8.

N'est-ce pas là, le rôle *historico-symbolique* actif de l'art ? L'objet est témoin d'une mémoire collective dont le récit évolue à travers les âges et les enjeux de société. *In fine,* l'objet matériel est objet de connaissance [127].

L'exposition produit du sens par ses langages, mais aussi comme système. Puisque l'exposition est aussi considérée comme *« un système signifiant dans un processus de communication entre hommes, faits et signes (objets)* [128] *».* Ce mode d'organisation, ou *système d'exposition* plus contraint, fait référence à l'analyse de la structure. Pour Jean Davallon, l'exposition est un dispositif socio-symbolique. Elle construit un monde fictif, détaché de la réalité extérieure, qui incorpore cependant des objets et des témoignages qui appartiennent au réel. Elle vise un monde utopique, un ailleurs dans le temps et dans l'espace, avec la complicité de l'imagination du visiteur.

Ces systèmes d'expositions dévolus aux principes de l'écologie, et qui appellent la somme des imaginaires des visiteurs, produisent nécessairement le terreau d'une *écologie mentale*. Selon le psychanalyste et philosophe Félix Guattari (1930-1992), ce processus devrait permettre à l'issue d'inventer des futurs souhaitables, voire de participer à des solutions pragmatiques dont certaines s'expriment sous forme de pacte(s). Dans la lignée des travaux du norvégien Arne Naess, Félix Guattari reprend son concept d'*écosophie* en 1989 dans *Les trois écologies*. Ils partagent tous deux l'idée d'un nouveau « *paradigme esthétique* », fondement à tout changement de civilisation à l'échelle planétaire. Le concept est repris récemment par Michel Maffesoli qui défend une *sensibilité écosophique* [129] comme sens commun.

> *C'est bien ce que souligne le fragment 12 d'Héraclite : toute poesis dépend toujours de la physis. Le faire (poein) prend pour mesure de son agir la nature (physis). Il ne fait qu'actualiser, par le geste productif, ce qui est en puissance dans la nature ; ce qui attend d'être réalisé. […] Ne peut-on pas dire que la sensibilité écologique rejoint l'antique sagesse faisant du lieu la source d'inspiration : genius loci, le génie du lieu ? Lequel inspirait poésie, pensée et manière d'être* [130]*.*

---

[127] Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, p. 37.

[128] Davallon cité par Desvallés, Schärer et Drouguet, Desvallées et Mairesse*, op. cit.*

[129] Maffesoli, p. 121.

[130] Maffesoli, *ibid.,* p. 50 et 142.

Par conséquent, les dystopies seraient corrélatives d'utopies. *A fortiori*, lorsque les expositions sont recyclées d'un musée à l'autre, pour des raisons pécuniaires, notamment. L'effet de la symbolique de l'écologie s'en trouve démultiplié. D'autant que les éco-artistes sont de plus en plus nombreux à participer au sens thématique d'une exposition dont certains se voient confier le commissariat. Leur perception du sensible et du paramètre écosystémique d'une œuvre, au sens global et rapporté au périmètre de l'exposition, est de plus en plus exploitée. À chaque fois, une fraction de l'humanité a imaginé et créé de nouveaux rapports sociaux, de nouvelles manières de penser, d'agir, de sentir et les a incorporés dans les corps, dans les mots et dans les objets.

Par exemple pour la critique d'art Emmanuelle Lequeux « 1. Poétiser la catastrophe ; 2. Secouer les consciences en passant à l'acte ; 3. Se faire l'alchimiste de la matière vivante ; 4. Militer en beauté ; 5. Explorer les paysages ravagés ; 6. Se résigner à disparaître… [131] » seraient les six façons dont les artistes appréhendent l'écologie en 2015. Cet ensemble d'objectifs éloquents et ambivalents connote manifestement des fonctions dystopiques entre écologies scientifiques, politiques et formes symboliques.

Car le panorama des formes partagées fait signes entre catastrophe, passage à l'acte, matière vivante, militance, destruction des paysages et de l'humanité. La série s'achève sur « l'invention d'un art du monde sans l'homme ». En 2016, le paradigme de Baudelaire de « l'univers sans l'homme » est réinvesti dans une histoire de l'art par Thomas Schlesser [132].

> *La nature et l'animal m'intéressaient, représenter cet animal qui vit dans une espèce de cavité et dire que l'on vit à côté de ces « pensionnaires » qui habitent avec nous, comme les souris. […] Je ne m'intéresse pas du tout à l'homme dans mon travail. J'insiste sur ce point. L'homme ne m'intéresse pas dans mon art. Il n'y a pas de corps, vous ne verrez jamais l'homme. Peut-être vous entendrez sa parole, un peu animale, mais on ne comprendra pas ce qu'il dit* [133].

---

[131] Lequeux, *op. cit.,* p. 60-66.

[132] Schlesser.

[133] Markul, *op. cit.*

L'absence de représentations d'humanité visible dans de nombreux travaux a préfiguré, pour partie, notre hypothèse d'un glissement de sens des symboles classiques issus des classifications vers un paradigme écologique d'ordre symbolique de *crise de la nature*. Ainsi, l'accumulation des formes a du sens. Étant donné que les sens qui émanent de leur agencement évoluent selon les thèmes abordés. Même si leur lisibilité singulière se perd dans l'abondance des discours. De là, une structure invisible de sens émerge de cette accumulation dans le temps. Elle est d'ordre symbolique. L'artiste Angelika Markul affirme particulièrement ce choix. Son premier travail en lien avec l'écologie, *Pensionnaire* (2004), présente un milieu qui semble vivant, un habitat au fond d'un mur délabré.

> *Sens et non-sens sont deux aspects de la même chose et le non-sens a le droit de vivre* [134]*.*

Le sens de l'écologie dans l'art se trouve dans ce champ du « *côté intellectuel des choses* [135] » à la lumière de jeux de mots (signes) et moins du hasard. Ainsi l'aurait voulu Duchamp entre sens et non-sens, voire contre-sens. Les musées d'art contemporain nous habituent à devenir des *regardeurs* [136] sans médiation afin d'aiguiser notre sens critique. En lien direct avec les préoccupations contemporaines, les musées observent et soulèvent des enjeux de l'actualité dans leurs accrochages temporaires. Les connexions avec la quotidienneté de vie sont plus facilement identifiables.

> *La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'évènements extraordinaires que la raison n'est point parvenue à élucider* [137]*.*

---

[134] Duchamp (Marcel) lors d'une conférence universitaire (1963) cité par Matiss*e (Paul).* Duchamp, p. 256.

[135] Marcel Duchamp fut un des premiers à partir de 1913 à révolutionner l'art en affranchissant l'artiste de fabrication manuelle pour se concentrer sur un travail de conception. Il invente le concept de « *ready-made* ». L'objet trouvé devient objet d'art. *La Fontaine,* objet conceptuel et de controverse – composée d'un urinoir renversé – est le plus célèbre des ready-mades de Duchamp. Selon Duchamp, l'idée prévaut sur la création. Citation Duchamp, *ibid.,* p. 434.

[136] « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux. » Duchamp (1957), *ibid.,* p. 226.

[137] Magritte, p. 80.

Mais Magritte préfère – au sens et au non-sens conceptualisé avec humour par Duchamp – cultiver le mystère. Cela n'empêche pas l'artiste de donner des pistes de lectures *sur les titres* [138] de ses œuvres. Et de conclure, que le meilleur titre est poétique et inspiré, à savoir en accord avec notre émotion. Le titre n'apprend rien, il doit créer la surprise et nous enchanter selon Magritte. Avec Duchamp, les deux artistes sont adeptes des jeux de mots liés aux choses. Ils recherchent la liberté de l'art comme matière à penser et voie d'accès à la connaissance. Le sens reste une énigme à déchiffrer. Et pour nous, les prémices d'une quête de sens écologique(s) afin de nous guider vers quelque espoir de *Terre promise.*

> *Terre promise est un monde où les objets sourient à notre cœur. Il n'y a plus de place que pour un univers de merveille* [139]*.*

Car n'y aurait-il pas un paradoxe de l'art contemporain d'échapper à la banalité du quotidien pour porter la solution (in)espérée du ré-enchantement du monde ? Et le bonheur – perdu – de l'esthétique de l'œuvre est-il antinomique de son sens ou de sa fonction ?

Si le beau plaît universellement sans concept, au sens de Kant, et qu'il se conçoit *a priori* de manière désintéressée, la fonction de l'œuvre d'art n'a pas lieu d'être. Et ce serait précisément dans le partage de l'universalité de la beauté que résiderait le pouvoir de l'art. Dès lors, retrouver les conditions du bonheur esthétique serait la clé pour inventer un monde qui émanerait de ses objets. Mais dès lors, son pouvoir résiderait dans son absence de désir d'agir, même pas sur le plaisir.

L'art peut d'autant plus s'affranchir de la perception esthétique du beau qu'il fait sens. Dans ce cas, le sens de l'œuvre est plus affirmé. Mais il existe un nombre important d'icônes liées à l'esthétique de la nature, et de tradition naturaliste ou romantique, qui sont aujourd'hui utilisées dans un sens écologique. Il s'agit de repérer le passage parfois ténu de l'esthétique de la nature dans l'art à un sens écologique de l'esthétique.

---

[138] Magritte, *ibid.,* p. 80-86.

[139] Magritte, *ibid.,* p. 83.

Ce glissement subtil s'opère au sein de l'écosystème artistique, dans une apparente indifférence, mais néanmoins réelle propagation. Dans les faits, les récits des expositions sont combinés. L'œuvre extraordinaire et singulière est mise en scène. Son éclairage est organisé en lien avec un ensemble dont le parcours peut être plus ou moins didactique, voire théâtral et peut également combiner l'émotion d'une performance éphémère.

> *Nous lançons un cri d'alarme pour que l'art retrouve le sens de la nature, de la mesure et de l'harmonie, et qu'il recouvre sa position d'avant-garde au service des valeurs de liberté, de dignité, de respect* [140].

A contrario, si l'art est en mal de sens, n'est-ce pas le reflet d'une société qui cherche elle-même du sens ? En ce sens, la beauté contagieuse de certains objets d'art se propage « *solidaire du monde qu'elle manifeste* [141] ». Et la joie de l'art répond aux enjeux du pacte social et à sa nécessité. Dès lors, l'esthétique a du sens puisque l'objet d'exception dans sa singularité est lié au monde. Démultiplié, il devient visible par sa fréquence de diffusion et acquiert un statut commun transcendé. Il acquiert un sens universel par sa forme. Il entre dans un champ de sens au-delà de lui-même, il devient symbolique.

Les perceptions esthétiques sont devenues le jeu de prolixes réseaux de diffusion qui multiplient les interprétations. D'autant plus que les images de l'art contemporain prolifèrent. Résultant des œuvres produites par les artistes, elles sont constituées par eux ou par leurs regardeurs sur les lieux de diffusion : commissaires d'exposition, critiques d'art, journalistes spécialisés, tout public, etc. Elles proviennent de sources multiples : photographies, vidéos d'expositions *in situ*, publications, catalogues des musées et centres d'art, monographies et biographies d'artistes, dossiers de presse, sites internet des artistes, des musées d'art contemporain, des galeries, des réseaux sociaux, des magazines et revues spécialisées, presse écrite et médias visuels, etc.

---

[140] Krajcberg et Mollard, p. 11.

[141] Aboudrar, *op. cit*., p. 15, 29-30.

> *Comme souvent, je souhaite jouer le rôle de passeur vers un autre monde, perceptible ici dès qu'on franchit la porte des écuries. Il y a une idée, à la Lewis Caroll, de franchissement d'un seuil. Faire passer ce seuil, c'est le travail du conteur, mais aussi du chaman* [142].

L'artiste est un « passeur de sens » universel [143] à condition qu'il vise à dire le monde. Les artistes ont défendu des idées et des postures dans l'art. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1908-2009), estime que le mouvement artistique doit faire sens et ne peut être réduit à sa forme. L'artiste Erik Samakh assume ce rôle de passeur vers un autre monde.

> *Dans une société de l'information et de l'informatique, j'utilise l'informatique pour parler d'une société qui est aujourd'hui de plus en plus artificielle. Une artificialité omniprésente dans son rapport à la nature par son conditionnement. On se donne l'illusion d'une nature, mais qui est très canalisée. C'est peut-être par leur hypersensibilité que les artistes peuvent arriver à démontrer ou à préfigurer des consciences* [144].

Pour Miguel Chevalier, l'artiste est le témoin d'une époque : la société industrielle avec Fernand Léger, le rapport à la machine avec Duchamp, à la consommation avec les *Nouveaux Réalistes* ou le Pop Art, etc. « Précurseur d'univers de multi sensorialités », l'artiste fait également prendre conscience d'éléments qui ne sont pas toujours tangibles dans l'immédiat. Comme le travail de Franz Krajcberg (1921) sculpteur photographe naturalisé brésilien est avant-gardiste sur les rythmes de vie et de consommation de nos sociétés.

L'engagement de l'artiste fabrique du sens. Gustav Metzger (1926) interroge la place de l'artiste dans la complexité du monde qui l'environne et sa capacité à résoudre les problèmes, comme un défi à relever. Son objectif est de « maximiser l'énergie d'une œuvre d'art » contre la *maximisation* de l'activité humaine. Dans son quatrième manifeste *Manifesto World*, l'artiste allemand alerte sur les effets de la bombe nucléaire [145].

---

[142] Samakh par Garreau, p. 15-17.

[143] Hénaff, p. 13 et 122. Cf. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, *op. cit.*

[144] Chevalier, *op. cit.*

[145] Metzger par Copeland, MAC Lyon, p 24.

Le caractère engagé de l'activité de l'artiste est sans équivoque. Cité en exemple d'un art contextuel dont l'action est à la fois activiste et critique, Metzger est qualifié de « personnalité incidente ». Il « surveille les faits et écoute les bruits » et son action vise à promouvoir l'analyse d'une réalité [146]. De même, engagée sur le terrain de la catastrophe, Elena Costelian revendique en tant que femme artiste, son rôle politique.

> *Même si vous ne faites pas intentionnellement quelque chose de politique, il y a un aspect politique, une ramification de l'action ou inaction. Donc une partie du travail est je pense un peu plus politiquement neutre et n'est pas nécessairement liée à des partis politiques, ou contre quelque chose lié à l'industrie ou la politique, mais plutôt, heureusement, le fait de célébrer la vie et de démontrer ce qui se produit dans l'écosystème* [147]*.*

Au-delà, Michelangelo Pistoletto (1933, *fig. II-25 et II-26*), artiste pionnier de *l'arte povera/*art pauvre, insiste sur le fait que l'artiste doit être un guide prospectif. L'art est un moyen d'ouvrir des perspectives à la société*.* Sa *Vénus aux chiffons* créée en 1967 produit aujourd'hui un sens nouveau qualifié « d'icône du recyclage », transposition d'une beauté inaltérable à une masse de déchets, pour lui redonner splendeur*,* à l'instar du roi Midas qui transforme tout ce qu'il touche en or [148].

« Œuvre emblématique » de l'*arte povera* courant artistique des années 1960, les chiffons – vieux vêtements – de nettoyage des œuvres miroirs de Michelangelo Pistoletto sont recyclés. Ils suggèrent le temps qui passe, la surconsommation et contrastent avec Vénus, symbole de beauté permanente [149]. La valeur symbolique de l'antique statue, aux matériaux accumulés par Pistoletto, offre un support symbolique en regard avec la société actuelle, une rupture entre modernité et contemporanéité. Le concept prime sur la forme et sur l'esthétique. La forme est vecteur symbolique. Mais sans la forme, le concept n'est pas, deux conditions du passage de la forme au symbole.

---

[146] Ardenne. *Un art contextuel*, p. 20.

[147] Ballengée, *op. cit.*

[148] Pistoletto. *Le Troisième paradis*, p. 19.

[149] Cartel de l'œuvre, enquête muséographique 2013, exposition Michelangelo Pistoletto *Année 1, le paradis sur terre*, musée du Louvre, Paris.

> *Voilà que le terme même de povero peut être considéré comme un précurseur de la notion économique de décroissance adoptée en 1974 par Nicholas Georgescu-Roegen dans ses théories sur la bioéconomie. Ce terme indique une économie basée sur les principes écologiques, par opposition à celle qui régule les systèmes liés à la croissance économique* [150].

L'art « pauvre », à bien des titres, questionne les enjeux de la décroissance sans la nommer. Le mouvement des années 1960, de *l'arte povera* [151] veut se contenter de peu de matière recyclée en objet d'art. Au-delà des pionniers engagés, désormais intronisés au musée du Louvre où Michelangelo Pistoletto déploie des amas de vêtements usagés au pied d'une vénus en marbre, le lien avec l'écologie est diffusé tardivement par ses écrits et via l'engagement de sa fondation Cittadelarte. En 2011, dans le *Troisième paradis*, Pistoletto associe l'adjectif – pauvre – de l'arte povera à la décroissance.

Qui décide du sens du travail de l'artiste diffusé dans un musée ? Le sens est le produit d'un résultat, d'un dialogue, d'une posture, d'expériences. Angelika Markul cite plusieurs cas de figures : des commissaires qui dirigent ou orientent l'artiste sur une piste, à ceux qui établissent un dialogue avec l'artiste ou lui laissent une totale liberté.

L'artiste polonaise, contrairement à Erik Samakh, compare l'artiste à un prêcheur qui parle de ce qu'il ressent. « Actuellement, je ressens quelque part un danger, que je ne peux pas définir, je ne suis pas voyante, mais j'ai besoin d'en parler [152]. » De surcroît, quand elle se rend à Tchernobyl ou sur des lieux de catastrophes, elle sait qu'elle prend des risques et les assume, comme une nécessité créative de l'artiste.

> *Je préfère me voir en trappeur qu'en prêcheur. […] Protéger la nature pour elle-même, avec un extrémisme qui viserait à en éliminer l'homme, relève pour moi d'une dangereuse idéologie* [153].

---

[150] Pistoletto, *op. cit.,* p. 35.

[151] Liégey, Édith. « Pistoletto au Louvre ou l'Arte Povera au Troisième Paradis », jardin-eco-culture.com, 11 mai 2013 et « Arte Povera, retour d'un art de la décroissance au 21ème siècle », 16 juin 2013.

[152] Markul, *op. cit.*

[153] Samakh. Lavin et Chevillot, *op. cit.,* p. 7.

Comment un artiste fabrique-t-il le sens de son art ? Si Angelika Markul admet que ce qu'elle dit est engagé, elle estime que son art ne l'est pas manifestement. Elle n'aime pas les œuvres qui *« hurlent des paroles politiques ».* Cela l'ennuie de voir ce que diffusent les médias dans l'art. Pour elle, l'art doit faire rêver les gens. Artiste polonaise, elle distingue un « art français » basé sur le discours prolixe, avec beaucoup de réflexion et moins dans le travail de l'objet. Elle revendique être davantage dans la création plastique. L'idée prend « forme ». Le discours est en dehors.

> *Aujourd'hui, je suis dans cet état de recherche sur le cosmos, pas extra-terrestre, c'est vraiment l'univers qui est tellement immense, parce que je l'ai vu dans des jumelles, de mes propres yeux. C'est incompréhensible pour moi, cela ne me fait pas peur, mais au contraire me fascine de façon obsessionnelle* [154]*.*

Plus l'art prend forme(s), plus il est symbolique. La démarche d'Angelika Markul est fortement symbolique. Si elle fait référence à des évènements marquants de la destruction écologique, comme les catastrophes nucléaires, son art est avant tout plastique – au sens littéral du terme, un matériau qu'elle utilise – elle produit des objets. Sur cette thématique, une noirceur et une lenteur qui figent le temps émanent de son travail et témoignent d'une sensation de pesanteur et de mort.

Le contraste avec une machinerie gigantesque filmée en gros plan – métaphore de la centrale nucléaire – pose la question de leur autonomie et contrôle, comme de la place du vivant. Angelika Markul relie aussi la fonction d'artiste à celle d'un archéologue, à fouiller, chercher, se poser des questions, sur soi-même, sa place dans l'univers, le cosmos.

Ses œuvres peuvent constituer une certaine idée du cosmos. Elle témoigne de la réalisation d'une *exposition système* et par extension sur le domaine de l'écologie écosystémique. Pour cela elle répartit ses œuvres dans différents espaces du Palais de Tokyo. Elle les relie entre elles par des symboles empruntés à divers univers et facilement identifiables dans les titres des œuvres. *Bambi à Tchernobyl, La pièce de silence, Gorge du diable, 400 milliards de planètes* forment ainsi une seule pièce.

---

[154] Markul, *op. cit.*

Les Gorges du diable, le début de la vie, le commencement. La fin, *400 milliards de planètes* – nombre datant de 25 ans, depuis triplé – explique l'artiste, pose la dernière question sur l'univers. D'où vient-on et que va-t-il nous arriver ? *Terre de départ* est inspirée des indiens du Chili qui considèrent que la Terre est juste un départ.

Le lieu produit du sens. Suivant l'actualité ou l'histoire du patrimoine qui l'accueille, la même exposition n'aura pas la même interprétation, voire ne sera pas traduite ou diffusée de la même façon. Le nombre de structures d'art qui diffusent de l'art contemporain en France, FRAC, CRAC, MAC, galeries, Fondations, a largement augmenté. Tous les musées aux collections permanentes de la préhistoire à l'antiquité, en passant par les modernes, présentent des expositions temporaires d'art contemporain, avec effet susceptible de discours « écologisant » dépoussiérant et multiplicateur des publics.

L'art dit écologique peut-il se passer de commentaire ? Les expositions d'art écologique, nécessiteraient de se documenter pour appréhender les effets de leurs œuvres, sans espérer distinguer ce qui relève de l'écologie politique, scientifique ou sociétale, dont la clé est réservée aux initiés. La forme délaissée au profit d'une justesse de contenu, loin d'être claire, serait le défaut avéré de ces expositions [155]. Le contenu n'intriguerait pas suffisamment pour que le visiteur s'implique comme citoyen dans sa relation au monde. Certes, ce type de proposition existe. Toutefois, il ne reflète plus l'émergence d'autres formes totalement appropriées par l'institution muséale. Ces expositions portent des principes de l'écologie avec subtilité et sans faire l'économie de l'émotion esthétique de la forme.

La création artistique est un moyen de transmettre une idée, un récit et dans une temporalité qui dépasse le siècle. La forme et le commentaire s'appuient l'un sur l'autre. Les artistes et les commissaires d'exposition l'ont bien compris. Les commentaires des artistes ont nettement progressé sur les cartels des musées depuis la première introduction révolutionnaire de la fonction discursive de l'art en 1793 [156].

---

[155] Ramade. *« L'art de l'écologie aux limites de l'exposition. » op. cit.,* p. 19.

[156] Recht (Roland). *« De l'œuvre langage au trop de commentaire » L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* MAC VAL, p. 15-17.

Au 21e siècle, une grande place est désormais faite aux textes dans les narrations des œuvres entre elles, dont les catalogues d'exposition sont des versions publiées. La forme de l'œuvre devient le centre de connexion de la parole de l'artiste qui s'expose comme une œuvre à part entière [157].

Des sources d'interprétations accompagnent un travail d'artiste contemporain même dans son silence. L'importance des sources attachées à l'œuvre d'art vivant a été hiérarchisée par une équipe de restaurateurs, cellule scientifique du Mac/Val à Vitry-sur-Seine [158]. En premier lieu, les notes et commentaires de l'artiste prévalent dans le temps. Ensuite, viennent les traces audiovisuelles, puis les traces matérielles autour de la scénographie de l'œuvre. Ce qui témoigne des interactions de l'œuvre sur son environnement et de l'importance de l'objet.
Proches ou spectateurs peuvent également témoigner de leur rapport à l'œuvre et à l'artiste. En dernier lieu, arrive la critique d'art, suspectée d'un risque de formatage lié à la reproductibilité dans l'histoire de l'art.

À la lumière de cette hiérarchisation, les traces matérielles, objets du créateur et les témoignages visuels et oraux de l'expérience intime de l'œuvre sont privilégiés. De sorte que la répétition des formes comme celle des idées transmet un sens commun intelligible dont l'artiste est le premier « passeur de sens » universel au même titre que l'anthropologue [159]. Mais seulement s'il vise à dire le monde plutôt que dire l'art. Ce passage de sens est attribué au créateur et au producteur d'objets. Étant donné que l'objet est révélateur de structure et de « pensée sauvage ». Dans le champ de l'écologie, l'artiste est moins un postromantique qu'un explorateur de « l'humanité de l'humain ».

---

[157] Pagès (Estelle). « *L'artiste commentant son œuvre ou l'artiste donnant raison à son œuvre…* », *ibid.,* p. 36.
[158] Prexl (Laurent). *« Présentation de l'atelier Boronali, pour la conservation et la restauration de l'art action », ibid.,* p. 110-111.
[159] Hénaff, *op. cit.,* p. 13 et 122.

Par ailleurs, au-delà des systèmes discursifs, les images dans l'art constituent des ressources « en relation étroite avec la composition du monde [160] » rappelle l'anthropologue français Philippe Descola (1949) rencontré lors d'une conférence avec Gilles Bœuf [161] au muséum. D'autant qu'entourer l'œuvre de trop de commentaire pourrait finir par la dégrader au rang de documentaire [162]. La forme précède le récit, la forme prévaut.

Mais si l'œuvre se passe de commentaire dans la formule laconique, *sans titre,* ou une posture non discursive de l'accrocheur, elle en est rarement dépourvue. Puisqu'une forme d'art produit un récit en soi. *In fine,* sa répétition le signifie dans une symbolique. La critique d'art Catherine Millet rappelle que « *pour préserver la liberté acquise à l'âge moderne, l'art contemporain doit marquer une distance par rapport au monde : non pas bien sûr s'en détourner, mais ne pas s'y fondre non plus, assumer pleinement sa fonction de mise en perspective symbolique* [163]. »

Et si l'art est un système de signes, la signification des signes réside dans leur distinction [164]. Qu'est-ce qui distingue un artefact d'un autre ou qu'ont-ils en commun ? Quel est l'intérêt de le distinguer pour le catégoriser ? Précisément, l'analogie avec le travail de classification – de l'artiste américain Georges Gessert (1944) pour le *bioArt* ou des nuages de l'inventeur de la classification scientifique des nuages Luke Howard [165] – révèle la logique d'intelligibilité d'une multitude de formes catégorisées pour leur valeur constante récurrente.

---

[160] Descola, *op. cit.,* p. 265.

[161] *« Biodiversité et changements climatiques : quels enjeux pour les sociétés humaines ?* », débat animé par Gilles Boeuf, biologiste marin, ancien président du Muséum national d'histoire naturelle. Invités : Philippe Descola, anthropologue, spécialiste des Indiens d'Amazonie, Collège de France, Denis Couvet, écologue, Muséum national d'histoire naturelle et Catherine Aubertin, économiste de l'environnement, IRD-Muséum national d'histoire naturelle, Muséum, 4 novembre 2015.

[162] Recht, *op. cit.*

[163] Millet, *op. cit.,* p. 126.

[164] Gombrich (Ernst.H). *Prefacio a la sexte edicion/magenes y signos, 2000*, *Arte e ilusion,* p. XVIII.

[165] En 1803 Luke Howard dégage trois familles fondamentales de nuages, *cumulus, stratus, cirrus* (et *nimbus*) aux caractéristiques qui distinguent des ensembles et dont le nombre n'est pas infini. Hamblyn, p. 51.

Certes, des monographies d'artistes engagés, leurs manifestes réédités ou (ré)imaginarisés, des catalogues d'expositions thématiques [166] spécifiques abordent des domaines spécifiques de l'écologie dans l'art. Toutefois, le sens écologique de l'art reste multiple, évolutif et dilué. D'essence éco-systémique, *a priori* l'éloquence des formes fait sens. Étant donné que la forme fixe – *a fortiori* figurative – porte des discours variables suivant le contexte. Sa fixité dans le temps lui donne une valeur symbolique. Si le sens d'une œuvre est variable, sa forme nous apparaît stable et plus fiable comme hypothèse d'analyse [167]. Dans les pas de la *Vie des formes* d'Henri Focillon (1881-1943), l'historien d'art André Chastel (1912-1990) estime l'intérêt de la forme dans sa polyvalence de sens ou polysémie. L'iconographie est soit la variation des formes sur le même sens soit la variation des sens sur la même forme [168]. Alors un processus mythologique se poursuit sur les formes dans le temps contemporain. Ce qui suppose des glissements de sens symboliques dans l'histoire.

> *Mais le sens varie avec chaque contexte, qui peut être scientifique, cosmologique, religieux, moral, philosophique, par une série de glissements et de dérivations, dont l'histoire, bien entendu, nous échappe dans le pullulement du détail, mais que nous pouvons jalonner, si nous consentons à établir une série assez nourrie, si nous étalons notre curiosité dans la longue durée [169].*

Lorsque le sens change suivant les générations et le visiteur, où le regardeur est libre dans ses interprétations suivant sa propre culture, l'ethnologue suisse Jacques Hainard conclut à son *relativisme* [170] (1984). Ainsi, étudier l'écologie dans l'art par ses formes trouve une pertinence, mais observer les sens foisonnants dans leur glissement nous est apparu indissociable. Vu que l'*écologie mentale* semble imaginariser la violence et les excès de nature(s) en crise – dont celle de l'humain – tant par ses formes que par ses récits. S'il invente le pire, l'artiste libère l'énergie créative nécessaire à en contrer les effets et anime une force collective positive dans les objets des musées et muséums d'histoire naturelle. Ce nouvel envahissement des formes de nature(s) en crise annonce-t-il un sens du vivant ?

---

[166] Par exemple, les expositions *Airs de Paris* au Centre Pompidou en 2007, *Carbon12 Art et changement climatique* ou *Rébab l'art de re-faire* ou plus récemment sur le dérèglement climatique *Climats artificiels.*

[167] Koering, p. 107-122.

[168] Focillon, *op.cit.,* p. 8.

[169] Chastel (André), cité par Koering, *ibid.*

[170] Hainard (Jacques) cité par Desvallées et Mairesse, *op. cit.,* p. 387.

Nature(s) – poétique – en crise

> *Ce qui est en ce sens également en crise, dans la crise écologique que nous traversons, c'est le concept de nature lui-même, au sens où cette crise révèle l'absence d'un monde commun (la « nature ») que nous partagerions avec l'ensemble des populations humaines et non humaines* [171].

Pour le philosophe français René Descartes (1596-1650), les humains seraient les « maîtres et possesseurs de la nature [172] » aux corps de machine. Dès lors, l'idéal naturel est celui domestiqué, ordonné ou cultivé par l'Homme. « *Qu'elle est belle cette nature cultivée !* » s'exclamait le naturaliste Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788). S'il existe bien un « ordre de la nature », l'ordre effectué par l'Homme sur la nature lui est supérieur. L'*esprit des lois* est l'œuvre d'hommes civilisés – occidentaux – à la conquête du « Nouveau Monde » de ses espaces et de la « nature sauvage » vierge de civilisation selon la perception de Buffon.

Considéré comme une *invention,* le concept même de nature naît au 18e siècle à partir des voyages et études expérimentales en Amérique latine du naturaliste visionnaire Alexandre de Humboldt. Pour le scientifique, l'idée de la nature ne peut se former que par des *images mentales*. Les *Tableaux physiques* [173] de la nature d'Humboldt sont des formes visuelles de sa compréhension de la nature - et d'écologie - restituée au monde où les êtres et leur milieu sont interconnectés. Il s'agit d'une figuration éloquente du réseau complexe des phénomènes naturels tel un *réseau du vivant*. De surcroît, ses images sont poétiques et son style narratif souvent lyrique. Le scientifique est qualifié par Goethe « d'envoûtant » jusqu'à vouloir se perdre avec lui dans la profondeur des bois d'après l'écrivain romantique François-René de Chateaubriand. *L'imagination et la nature* sont étroitement liées, comme les idées et les sentiments, en écho avec la *Naturphilosopie* (1799) du romantique allemand, et ami de Goethe, Friedrich Schelling (1775-1854).

---

[171] Hache, *op. cit.,* p. 15.

[172] Wulf, *op. cit.* p. 65 et 96.

[173] Vue en coupe du Chimborazo, volcan des Andes équatoriennes, le *Naturgemälde*, en français « Tableau physique », esquisse publié plus tard sous forme de gravure de cent centimètres sur soixante. Wulf, *ibid.,* p. 137-138.

Goethe influence Humboldt au point de lui conférer de « nouveaux organes », selon les termes de ce dernier, afin de mieux percevoir le monde naturel. Il fera l'expérience des liens organiques entre l'homme et la nature de l'ordre d'une force vitale qui les relie ensemble lors de son voyage exploratoire en Amérique latine. La conscience de soi se fait au contact même de la nature [174].

> *Il disait que la Terre était un organisme vivant dans lequel tout était interconnecté. Et il a été le premier à avertir du changement climatique provoqué par l'homme* [175].

Le concept de nature précède et inspire fondamentalement celui de l'écologie d'Haeckel un demi-siècle plus tard. Humboldt invente le concept de nature dans l'esprit de l'interconnexion du vivant suivant le principe de l'écologie. Il perçoit la nature comme un *tout vivant* organisé [176]. De même, le philosophe, naturaliste et poète américain Henry David Thoreau (1817-1862) comparera son expérience de milieu de vie, durant deux ans dans les bois au bord de *l'étang de Walden,* avec celle plus exotique d'Humboldt. Au fond, ce qui réunit ces hommes penseurs, scientifiques et poètes, est le sentiment – capacité jusqu'à susciter « l'amour de la nature » [177] – d'émerveillement et de découverte d'un état de pleine conscience du vivant, quel que soit leur environnement.

> *Humboldt n'envisageait pas les questions d'écologie indépendamment des effets de la politique et du pouvoir impérial sur la nature* [178].

La nature montrait à Humboldt la voie de la liberté tant sur un plan physique que politique. En plein colonialisme, le naturaliste soutient qu'aucune race n'est supérieure à une autre. Il défend avant l'heure les lois de la diversité biologique – biodiversité – dans un même but de liberté du vivant.

---

[174] Wulf, *ibid.,* p. 66, 188 et 194.

[175] Wulf (Andrea). « *Humboldt et la redécouverte de la nature* » documentaire-fiction de Tilman Remme, Allemagne, 2018.

[176] Humboldt (1845-52) cité par Wulf, *ibid.,* p. 32 et 334.

[177] Humboldt cité par Wulf, *op. cit.,* p. 27.

[178] Wulf, *ibid.*, p. 157.

Grâce à ses images mentales et récits, la « nature sauvage » magnifiée reprend ses droits. Elle redonne sa force vitale et existentielle à l'homme via sa reliance à la Terre. La force symbolique originelle de la nature en Amérique du Sud, sublimée par Humboldt, guide - un temps - la force politique révolutionnaire de Simón Bolívar, et du peuple colombien colonisé par l'Espagne, vers la liberté [179].

Si l'humain a le pouvoir de détruire la nature, il peut également remettre en cause son concept. De sorte que la « nature » – et sa poétique – en crise est le signe d'une remise en cause conceptuelle et de notre perception, à l'échelle du monde, des liens qui nous unissent au vivant. « Lien réciproque de l'imagination et de la ressemblance [180] » le concept de « nature » en crise implique-t-il celui de nature humaine en crise, à moins que ce ne soit l'inverse ? L'imagination étant le propre de l'homme et la ressemblance son lien avec la nature. L'homme recherche aujourd'hui ce qui relie sa propre nature à la nature. Il trouve dans la ressemblance et l'imagination une reliance configurée dans le paradigme d'une *écologie mentale,* incubée par des scientifiques, philosophes et poètes au 18e siècle et adeptes d'une *Naturphilosophie* avant-gardiste. Au 20e siècle, Aldo Leopold interroge toujours la « valeur » philosophique de la nature au sens d'une conscience profonde. Une *éthique de la terre* dont nous restons encore éloignés au 21e siècle.

> *L'horizon. Pour moi, il est inconcevable qu'une relation éthique à la terre puisse exister sans respect, amour et admiration pour la nature, et sans une haute considération pour sa valeur - j'entends « valeur » au sens philosophique. Peut-être le plus sérieux obstacle à l'évolution d'une éthique de la terre est-il le fait que notre système économique et éducatif s'éloigne une conscience profonde de la nature, au lieu de s'en rapprocher. [...] Il - l'homme - n'a pas de relation vitale avec elle ; pour lui la terre n'est que l'espace entre les villes, ménagé aux cultures. [...] Bref, la terre est une chose qu'il a « dépassée »* [181]*.*

[179] Wulf, *ibid.* p. 161-162, 226 et 230.

[180] Foucault. « Nature et nature humaine permettent, dans la configuration générale de l'épistémè, l'ajustement de la ressemblance et de l'imagination, qui fonde et rend possibles toutes les sciences empiriques de l'ordre. » *op. cit*., p. 85.

[181] Léopold, *op. cit.,* p. 51.

Ressuscité à partir du concept de nature en crise, le principe écosystémique de l'écologie apporte aujourd'hui une réponse pragmatique. Sa prise en compte dans l'accord des nations à la conférence internationale pour le climat de Paris, en décembre 2015, témoigne d'une perspective d'évolution de paradigme appréhendé comme solution. Puisque la nature émane d'une construction imaginaire, elle pourrait glisser vers un concept d'écologie qui l'inclut en tant que problème à des fins de solution. Par extension, le glissement des artefacts de la nature – en crise – dans leur tendance à porter les messages de l'écologie ne reflète-il pas un mouvement conceptuel plus global ?

Des objets d'art que nous avons répertoriés – majoritairement d'origine européenne – ne seraient-ils pas le reflet d'un dessein social ? À la fois invisibles et silencieux, ils pourraient manifester un désir commun de devenir d'une société. De surcroît, si en France « le problème est la nature [182] », la nécessité d'une approche et d'un questionnement écosystémique – aux solutions pragmatiques efficientes encore insuffisamment appréhendées par les politiques publiques – nous semble apparaître via des artefacts symboles de « nature en crise » diffusés dans ses musées.

N'y aurait-il pas matière à expliquer – par un réflexe d'*écologie mentale* créative – l'accumulation des formes liées au catastrophisme de sorte à éviter sa réalité ? *L'écologie mentale* est un « processus primaire » au sens de Freud et de nature à générer de l'inventivité. Guattari soutient l'idée que la capacité – laissée aux individus d'« imaginariser » sans limitation – permettrait aux avatars de la violence, produits de la pensée de ne pas s'exprimer dans le réel [183]. Dans cette ligne, via l'objet d'art, *POF Prototype d'Objet en Fonctionnement*, Fabrice Hyber (1961, *fig. II-36*) active le processus d'*écologie mentale* de Guattari, comme alternative à la posture contemplative du visiteur (*chapitre 5. Section 1, Œuvre écologique, r)*.

[182] Lolive et Blanc, *Rapport final*, *op. cit.,* p. 11.
[183] Guattari, *op. cit.,* p. 56 et 72.

> *L'invention du terme Prototype d'Objet en Fonctionnement vient de la nécessité de proposer aux visiteurs des alternatives à la simple contemplation. L'objet active dans l'esprit du visiteur une écologie mentale : plus positive que l'écologie comportementale, celle-ci montre que notre action peut être induite en amont et que les POF nous permettent d'absorber de nouveaux systèmes, et surtout, d'en inventer* [184]*.*

Les *POF* – objets hybrides nés de l'imaginaire de l'artiste – sont à la fois en rupture et en lien avec la réalité. Ballon carré, poule vivante fluorescente ou mètre carré de rouge à lèvre interrogent la fonction de l'objet détourné et déclenchent une ré-action dans le circuit de la consommation. Vu que cette distorsion entre réalité et imaginaire est de nature à inventer de nouveaux systèmes.

En conséquence, l'objet est doublement le produit d'une *cosa mentale* puisqu'il permet de partager une pensée systémique dont l'image fictive n'a de réalité qu'en apparence. Hyber traduit souvent le mécanisme de sa pensée sous forme d'écosystèmes et de rhizome matérialisé en installation d'objets en relation.

Cette appréciation de l'art, processus exemplaire d'une *écologie mentale*, est considérée plus positive que l'*écologie comportementale* [185]. Effectivement, l'écologie comportementale vise délibérément le changement du regardeur et ne cherche pas le produit singulier de son imaginaire. Certes, Fabrice Hyber n'est pas un artiste écologique orthodoxe. En effet, tout ce qui est en mouvement évolutif et mutant est pour lui positif à l'opposé de la logique environnementaliste qui vise plutôt la restauration d'un équilibre perdu [186].

> *Après la prise de conscience du changement climatique sévère, j'appuie mes travaux sur une trame écologique. Ainsi, le projet Air en péril est-il inspiré par le risque de dégénérescence de l'écosystème forestier que pose la pollution atmosphérique* [187]*.*

---

[184] MAC/VAL*, Fabrice Hyber, L'évidence des POF,* p. 2.

[185] Hyber, *ibid.*

[186] *Art press,* « *Fabrice Hyber s'entretient avec Théo Mercier »,* p. 12.

[187] Shigeko Hirakawa, présentation du projet *Arbre à photosynthèse,* p. 1.

Dans la mesure où le *regardeur* produirait également l'œuvre – selon Duchamp – l'*écologie mentale* recherche avant tout à générer une pensée de nature à désorienter, à créer un désordre mental et susciter l'acte créateur du regardeur. Cette nouvelle invention singulière participerait à alimenter l'écologie globale. De sorte que des objets d'art seraient le support d'*écologie mentale* respectant la liberté de pensée des individus sans orientation préconçue. Elle contrebalance une vision classique de l'art « écologique » déterministe et orientée à un objectif. Illustration du processus de l'*écologie mentale*, les travaux de Shigeko Hirakawa témoignent des incidences et de l'assimilation d'un certain nombre d'évènements climatiques à partir de 2004. De fait, son engagement découle d'une prise de conscience, comparable à celle des artistes pionniers, liée à la destruction. De sorte que, l'artiste passe par un processus de création d'un scénario sombre, éveil de conscience destiné à générer une alternative.

Par ailleurs, si l'écologie dans l'art s'est diluée dans l'ensemble de l'écosystème artistique, « l'art écologique » est l'arbre qui cache la forêt. Vu que le terme d'écologie est peu usité dans l'art, substitué en partie par les concepts plus répandus de « nature » en crise, concept relevé par l'écologie politique [188]. Dès lors, faire de la « nature » – concept – un problème, devient une stratégie prônée par Émilie Hache, pour permettre d'appréhender l'écologie telle une solution pragmatique. De plus, des déclinaisons liées à sa fonction environnementaliste renvoient à une revendication engagée et fondatrice avec *Silent Spring* (1962), bestseller de la biologiste Rachel Carlson [189].

La popularité et l'accessibilité des propositions d'*art environnemental* – diffusées *in situ* dans l'espace public, patrimoines urbain et rural, et à l'extérieur des sites culturels – relève de cette tendance. Sans compter qu'il est souvent accessible gratuitement. L'*art environnemental* reste un marqueur pertinent pour observer le développement des pratiques et ses formes de diffusion. Il a d'autre part largement contribué, au-delà de ses aspirations, au déploiement des éléments de la nature *intra-muros* dans les centres d'art.

[188] Hache, *op. cit.,* p. 15 et 24.

[189] Chansigaud, *op. cit.*, p. 139 et 141.

La critique d'art américaine Eleanor Heartney n'échappe pas au développement d'un champ lexical de la nature anthropisé pour qualifier le champ disciplinaire de l'écologie dans l'histoire de l'art. Quand elle sélectionne parmi ses seize chapitres constituant un panorama de l'art contemporain, le chapitre sept soulève explicitement les questions écologiques. Elle l'intitule : *Art & nature et technologie, altération du corps et du paysage.* Ce chapitre aux accents anthropomorphiques « présente des artistes qui traitent des inquiétudes suscitées par la science et la technologie contemporaines, lesquelles menacent à la fois le corps et la nature [190] ». Hearthney justifie ce choix par deux phénomènes inquiétants, l'épidémie du Sida et le réchauffement climatique [191]. Cet intitulé rejoint en partie la sémantique des références bibliographiques qui prolifèrent sur le *land art* et associée à sa descendance, l'*art environnemental*.
Heartney dépasse néanmoins sur le fond la perception esthétique presque exclusive d'un art dans l'environnement qui évoluerait dans l'espace de la nature ou lié au paysage. La critique d'art annonce explicitement par le terme « altération » la transcription de travaux d'artistes sur le phénomène de nature en crise. Il est intéressant de noter également l'analogie de la technologie – concomitante ou opposée – au concept de nature. Ce qui induit autant l'idée de l'influence ambivalente des techniques – génératives d'altération et d'artificialité – comme des opportunités de diffusions artistiques engagées.

Le chapitre dressé par la critique est ainsi plus exhaustif et transversal que des présentations classiques. En effet, Heartney distance le *land art et l'art environnemental* [192] en ouvrant le champ de la science et de la génétique. Traditionnellement sectorisé, le *bio art* fascine effectivement les critiques dans des bibliographies spécifiques. Ce mouvement artistique a joui d'une notoriété liée au retentissement médiatique de l'invention et du progrès scientifique, notamment, le premier clonage d'animal par deux chercheurs écossais en 1996, la brebis Dolly.

[190] Heartney, p. 12.
[191] Heartney, *ibid.,* p. 169.
[192] Kastner et Wallis.

Appuyant son propos sur les fictions que sont les dérives scientifiques, technologiques et leurs apprentis sorciers, Heartney classe à cette rubrique des travaux aux accents moralistes qui préviendraient ceux qui « oseraient enfreindre les lois de la nature » dans le clonage d'animaux, la fécondation *in vitro*, les modifications génétiques de l'homme et des organismes, les robots [193]. Elle cite également le progrès comme responsable « de la bombe atomique, de la guerre bactériologique, du réchauffement climatique et de la menace de l'extension de l'homme. » Au final, la critique d'art utilise la nature au sens large de « lois de la nature » dans la mesure où elle inclut l'humain.

> *Mais ils comprennent également les risques associés à une imposition arrogante et destructrice de leur travail sur des espaces vulnérables. Hantés par la peur d'une dégradation catastrophique de notre planète, ils ont développé un respect plus profond à son égard avant qu'il ne soit trop tard* [194]*.*

Aujourd'hui, l'art cherche un sens dans l'écologie scientifique autant que des solutions dans la citoyenneté. N'est-ce pas une tendance d'évolution de société ? Parallèlement à ses objets, du manifeste au participatif, des formes de pacte(s) social, micromouvements renouant avec la fonction démocratique de l'art, semblent s'organiser.

[193] Heartney*, op. cit.,* p. 168.

[194] Cork, *op. cit.,* p. 4.

Participatif vs manifestes, pacte(s) citoyens

> *Ceci est mon dernier manifeste. Le Manifeste d'un être humain* [195].

La Révolution française confie à l'art la fonction démocratique d'instruction du peuple. Néanmoins, cette mission n'est pas assimilée à la transmission d'un contenu de savoir. Pour l'anatomiste Félix Vics d'Azyr (1748-1794), l'art, comme les sciences, forme les citoyens pour mieux perpétuer le pacte social [196]. L'accès à la connaissance de l'art donne sa place au citoyen et l'aide en retour à devenir citoyen. Le dessein révolutionnaire pour un pacte social avec les citoyens peut-il s'accomplir dans le champ croisé de l'art et de l'écologie ? Au 21e siècle, *l'exigence de la réconciliation* entre biodiversité et société distille l'idée d'un pacte social constitutionnellement établi entre une nature devenue sujet de droit [197] et les citoyens. Le pacte social incarnerait-il une nouvelle vision à trois dimensions entre la nature, l'art et les citoyens ?

Historiquement, le manifeste a vocation à faire évoluer le monde de l'art et le monde tout court. Il apporte une direction nouvelle et entend marquer son temps et faire date dans l'histoire de l'art. Le manifeste prend acte lors d'une manifestation, d'un « Happening » ou d'une exposition. Dans un article de 1958, Alan Kaprow, qui a suivi l'enseignement de John Cage (1933, *fig. II-22 et II-23*), crée une « forme d'art aléatoire et éphémère qu'il nomme *happening*, évènement en train d'avoir lieu qu'il relie à l'environnement [198] ».

> *J'ai nommé ce que je fais environnement, happening*, ou activité *avec des mots du langage commun* [199].

Le manifeste génère une publication dont les clés d'un nouveau pacte social à l'ambition transformatrice sont d'incarner une nouvelle ère dynamique en rupture avec le passé et que nul ne peut plus ignorer.

---

[195] Pistoletto. *Omnithéisme et démocratie,* p. 11.

[196] Aboudrar, *op. cit*., p. 100.

[197] En septembre 2008, l'Équateur est le premier État au monde à reconnaître la nature - Pacha Mama - comme sujet de droit dans sa nouvelle Constitution adoptée par référendum.

[198] Walther, *Vol II, op. cit.,* p. 583.

[199] Kaprow (Allan). Notice artiste « Allan Kaprow. Œuvres entrées dans la collection en 1996 et 1998 » MAC Lyon, 2010, p. 2.

Le manifeste artistique est à la fois un écrit et un mode d'expression public individuel. Par exemple, nous avons répertorié l'*auto-destructive art* de l'acide Gustav Meztger ou le *Troisième paradis* de Michelangelo Pistoletto avec l'écrivain Germano Celant concepteur de l'*arte povera,* le *Nouveau Réalisme*, le *Naturalisme intégral* de l'artiste Franz Karjcberg avec le critique d'art Pierre Restany (1930-2003).

> *L'idée de l'action, c'est l'idée de la transformation. Il s'agit de rompre avec la vision conventionnelle de l'art, c'est-à-dire de marquer les frontières entre un art canonique ou traditionnel et un art anthropologique* [200]*.*

Plus la rupture avec le passé est importante, plus les artistes dont les travaux illustrent le mouvement font figure de pionniers. Les artistes ont compris que visibilité et postérité riment avec évènement. Ils fondent des mouvements, ils invitent à des performances expérimentales, ils cassent des objets, ils théâtralisent l'action avec verve et militantisme ou bien ils installent des sculptures monumentales d'objets, amas de pneus circonscrits dans de nouveaux *environnements* (Kaprow) ou des voiles interminables sur de vastes étendues de roches, pour ne citer que les plus emblématiques.

Exceptionnel et médiatisé, le mouvement servait souvent de rampe de lancement à de nouveaux artistes et de nouvelles pratiques artistiques à l'exemple de la *sculpture sociale* [201]. Joseph Beuys s'inscrit dans un art mouvement, voire activiste, et inclut une dimension anthropologique. Le manifeste oscille entre l'expression d'une manifestation d'intérêts artistiques de son temps et la volonté de le changer.

Dès lors, les adeptes de la sculpture sociale ont cherché à étendre les vertus participatives d'un art réputé comme très médiocre instrument de communication [202]. Brandon Ballengée (1974, *fig. II-33*) – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques [203] – n'espère pas que son art soit un moyen de communiquer sa science, mais davantage d'exprimer des idées non tangibles dans l'histoire.

---

[200] Beuys, *op. cit.*

[201] Walther (dir.), *II, «101 meilleurs artistes contemporains en France.»,* p. 554.

[202] Aboudrar, *op. cit*., p. 63.

[203] Ballengée, *op. cit.*

Pour l'artiste, il est difficile entre l'illustration et la communication d'éviter d'indiquer au public ce qu'il doit croire. D'autant plus que les manifestations d'arts vivants les plus partagées le sont souvent hors les murs des institutions.

> *Il n'y a pas de manifeste. Pour moi, il faudrait un manifeste, c'est ce que je voudrais. Si un jour on me propose de faire une exposition qui serait justement de regrouper des artistes qui ont un travail en rapport avec l'écologie, je ferai un manifeste* [204]*.*

Les artistes ont-ils encore besoin du manifeste et pourquoi ? Les manifestes collectifs sont plus rares au 21e siècle. Une individualisation nette de la carrière d'un artiste se fait sentir dès la fin du 20e siècle. Elena Costelian aspire à participer à une exposition collective où l'objet serait celui d'un regroupement d'artistes liés par l'écologie et qui ferait mouvement. Il n'existe pas de mouvement à part entière pour elle, dans la mesure où il n'existe pas de manifeste *stricto sensu*. Son œuvre serait de réaliser un manifeste.

L'historien et critique Richard Cork estime qu'aujourd'hui, l'art n'est plus dominé par des mouvements avant-gardistes militants. Comme Angelika Markul, les artistes privilégient les expositions individuelles, même s'ils apprécient des expositions collectives qui les confrontent aux autres travaux.

> *Les manifestes collectifs tonitruants sont rares de nos jours et il est devenu difficile de faire une distinction entre les nombreux « -ismes* [205] *».*

Désormais, la *singularité* du groupe d'artistes, révélée par le manifeste, se focalise sur l'artiste seul. Principaux responsables, la vitesse des changements de société, l'organisation de la marchandisation de l'art et la diffusion des travaux des artistes via Internet. Du coup, le manifeste est à l'image de cette volonté de se singulariser au milieu d'une prolifération de pratiques inaudibles et invisibles. Le manque de manifeste contemporain est-il le signe d'une absence de volonté des artistes de faire évoluer l'art ou le monde ?

---

[204] Costelian, *op. cit.*

[205] Cork, Bonham-Carter et Hodge, *op. cit.,* p. 4.

Paradoxalement, un des artistes les plus cités dans la littérature de l'art contemporain est Joseph Beuys, un écologiste manifestement engagé politiquement. Il incarne un symbole de l'artiste engagé pour toute une génération, parce que sa pratique est formellement militante. Et ce, alors même que la majorité des artistes rechignent à l'être aujourd'hui.

> *La difficulté de l'art est le côté éthique de l'art. Est-ce que l'art est éthique ? Je me le demande, je ne pense pas. Je pense que l'art n'est pas éthique. L'art est un moyen de faire prendre conscience d'une éthique, mais avec des moyens qui sont parfois redoutables* [206]*.*

Par exemple, Shigeko Hirakawa assume parfaitement l'intégration de l'écologie dans ses travaux. Toutefois, elle ne se revendique pas d'un *art écologique,* ni même d'un *art environnemental*, mais l'affirmation et la formulation de son engagement évolueront dans le temps [207]. Le fait d'une non assimilation à un courant dit écologique dans la sémantique artistique interroge. Pour Thierry Vendé, c'est « tout le poids de l'histoire de l'art » que l'on peut croiser avec l'héritage d'une ambiguë *France vert clair.* Au sens de Bess, elle s'évalue dans l'écart tangible avec une posture rigoureusement éthique.

> *Je pense que l'art ne peut pas être un élément figé. Un artiste doit être non seulement acteur de son travail, mais il doit aussi être observateur de son travail. Le médium utilisé, que ce soit aussi bien de l'huile, l'eau et tous ces matériaux qui vont servir de passeur entre l'acte de reproduire ou d'interpréter quelque chose, vont diriger l'artiste vers des pistes qu'il ne connaît pas* [208]*.*

L'artiste Didier Mahieu ne croit pas à l'éthique de l'art. Il l'a considère impossible du fait de la liberté des moyens de la création utilisés par les artistes, souvent peu orthodoxes, mais justifiés par leur efficacité. Néanmoins, l'artiste doit rester ouvert à ce qu'il ne connaît pas, peut-être dans un esprit de « repentance » de l'art « écologique » développé depuis les années 1990.

---

[206] Mahieu, *op. cit.*

[207] Chauveau, *op. cit.,* p. 16.

[208] Mahieu, *op. cit.*

Tirerait-il alors son énergie d'une « conscience malheureuse [209] » de ses contemporains occidentaux ? Ces pratiques sont apparentées à la *sculpture sociale* dont la figure emblématique de Joseph Beuys est militante.

> *C'est difficile de parler d'un engagement direct, parce qu'on n'est pas non plus des militants. Je crois que c'est plutôt un engagement curieux, dans le sens où on utilise, on se sert de plusieurs savoirs pour développer des concepts, des préceptes, qui peuvent nous permettre de penser, d'imaginer des façons d'habiter le monde, de le voir, alternatives à ce que nous vivons maintenant. C'est une crise qui va au-delà de la crise écologique. Je crois que la crise écologique est un symptôme d'un problème beaucoup plus grave. La militance et l'engagement résident dans la possibilité d'imaginer à travers l'art, cet instrument que nous avons choisi pour apprendre surtout et savoir donner des idées, sur les alternatives possibles d'imaginer une cohabitation possible avec la nature et entre nous-mêmes aussi [210].*

Le discours de Victor Costales est assez représentatif du rejet de la posture militante de *l'art activiste* à vocation écologique. Les artistes, comme les institutions, semblent soucieux de s'affranchir du terme écologie, politiquement connoté au profit d'une nouvelle relation à la nature. Au nom de leur liberté, ils affirment plutôt un engagement cognitif, voire poétique. Un positionnement « vert clair » propre à la France ?
La question est posée. Mais dans la mesure où les artistes que nous avons répertoriés sont majoritairement de culture européenne, nous pouvons estimer que le phénomène s'étend à l'Europe. À moins que seuls les artistes aux propositions poétiques ne soient diffusés en France. Et ce, bien que Joseph Beuys, artiste engagé politiquement au parti des Verts allemand, soit largement plébiscité dans l'histoire de l'art.

Conséquence du non manifeste contemporain, une vague de rétrospectives ressuscite les travaux engagés et plaidoyers des pionniers dans les musées, même si en 2003, le discours reste mesuré. Pionnier offensif Gustav Metzger développe, dès 1959, dans un contexte de guerre froide, un art qui se détourne de la production d'objets pour « un engagement politique lié à la mémoire et à l'écologie ».

---

[209] Ardenne. *« L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir »*, p 135.

[210] Costales (Victor). Conférence FIAC Hors les murs, *« Engagement : quand la culture passe à l'action » Lutter contre la crise écologique,* Muséum national d'histoire naturelle, COAL, 25 octobre 2013.

Sa première exposition s'intitule « Cardboards » – Cartons – emballages de téléviseurs récupérés dans la rue qu'il lui restitue sciemment une fois l'exposition achevée. Comme d'autres artistes, jeunes rescapés d'une famille décimée par l'Holocauste, Metzger met en scène la destruction de son art.

Le MAC de Lyon, qui accueille la première rétrospective de l'artiste en 2013 *Gustav Metzger : Décennies 1959-2009,* relève peu le caractère écologique et engagé de ses travaux. Le guide interrogé *in situ* estime qu' « Une œuvre peut avoir un sens écologique et une autre non. Il ne faut pas réduire le travail d'un artiste à un seul engagement ou sens écologique [211]. » Le musée s'attache à l'œuvre technologique et « auto-créative » monumentale, récemment acquise pour sa collection, « *Liquid Crystal Environments ».* Si l'artiste est engagé par voie de manifeste et le traduit pour la première fois en français, le musée choisit un angle technologique pionnier pour présenter ses travaux. Même s'il admet l'épuisement programmé des ressources, l'histoire de l'art contemporaine intronise et rend aujourd'hui visibles les travaux de Gustav Metzger sous son angle écologique et anti-nucléaire [212].

En 1961, Metzger, muni d'un masque à gaz, détruit à l'acide des parties de ses toiles dans *Acid action painting*, performance vidéo présentée en 2006 à Londres, et plus récemment au MAC de Lyon. Il écrira, dans son troisième manifeste du 23 juin 1961, « L'art auto-destructif lance une attaque contre les valeurs capitalistes et la marche forcée de l'anéantissement nucléaire. » Son influence et analyse visionnaire avec les nouveaux réalistes sont précisées dans son quatrième manifeste du 7 octobre 1962.

Son cinquième manifeste est publié dans la *Revue Signals* du 30 juillet 1964 « Four Manifestos by Gustav Metzger ». La revue présente Metzger avec Jean Tinguely devant son « œuvre la plus spectaculaire et fondamentalement contestataire », *Study for an end of the World/*Étude pour une fin du monde, avec l'orchestration du « suicide d'une machine » par explosion dans le désert du Nevada en 1962.

---

[211] Propos du guide d'exposition recueillis lors de l'enquête muséographique 2013, *Gustav Metzger Auto-créative art,* musée d'Art contemporain MAC de Lyon.

[212] Metzger par Copeland, *op. cit.*

Jean Tinguely co-fondateur du mouvement des Nouveaux Réalistes en 1960, invente à la même époque le « happening mécanique [213] ». Renvoyé de son premier emploi pour avoir arraché la pointeuse du mur, Tinguely témoigne dans son art des rapports de l'homme à la machine. Il fabrique des constructions méthodiques avec des objets de rebut produits de l'industrialisation dont l'envahissement sonore incessant est hypnotique. De même, leur destruction est orchestrée en écho à la menace de la bombe atomique. L'exposition *Tinguely@Tinguely Un nouveau regard sur l'œuvre de Jean Tinguely,* visible au musée de Bâle en Suisse en 2013 présente le film tourné en 1962 lors du happening, *Étude pour une fin du monde,* avec Gustav Meztger. Après l'explosion, une poupée de plastique, à l'image d'un enfant, jonche le sol. Son corps démembré est une évocation critique à forte symbolique des victimes de l'arme nucléaire.

Gustav Metzger, activiste – et végétalien – précurseur de l'art « écologique » engagé, conçoit quelques années plus tard un happening visionnaire et provocateur dans le contexte de la Conférence des Nations unies sur l'environnement en 1972, premier Sommet de la Terre. *Model For Stockholm, June, Phase 1* une installation de 120 voitures en marche émettrices du gaz polluant émanant de leur pot d'échappement à l'intérieur d'un chapiteau gigantesque.

Une forme réduite cubique, avec quatre voitures qui devaient fonctionner pendant cent jours, a été envisagée pour la Documenta de 1972. Mais le projet n'a été réalisé que 35 ans plus tard, en 2007, à l'occasion de la 8ème Biennale de Sharjah – un des Émirats arabes unis – qui annonce un programme *Art, Ecology and the Politics of Change* ou *Art/Écologie et les Politiques du Changemen*t.

> *Metzger est engagé sur le chemin du nucléaire, de la conscience de prendre conscience. En allant là-bas (Tchernobyl), on expose la conscience de la pellicule témoin à rebours d'un évènement qu'on n'a pas vécu. Mais on l'a tous vécu in situ dans le sens où le nuage a circulé, nous a tous influencés. Faire face à l'histoire contemporaine, à cette digestion de l'histoire contemporaine, est un acte engagé [214].*

---

[213] Le Thorel, *op. cit.,* p. 314. Voir aussi Walther (dir.), *II, op. cit.,* p. 506-508.

[214] Costelian, *op. cit.*

> *On ne doit pas oublier le 20e siècle, le siècle le plus barbare qu'on a connu. Et on a aussi connu que le monde était passif de voir cette barbarie contre les hommes. On arrive au 21e, on voit la barbarie, contre la nature, contre la planète. […] Pour m'exprimer, je fais des sculptures, j'amasse tous les bois que le feu a laissés dans l'Amazone* [215].

Comme Gustav Metzger, Franz Krajcberg a perdu sa famille dans l'Holocauste. Aidé par Chagall, il s'exile au Brésil dès 1952, après quelques années miséreuses à Paris où il tombe malade du fait de l'usage toxique des peintures qu'il utilise. Fasciné par la beauté de la nature sauvage amazonienne, qu'il découvre au cours de son premier voyage, il est confronté très vite à sa destruction. Révolté par les campagnes de déforestation de la forêt amazonienne, il récupère inlassablement les débris d'arbres et les racines calcinés, détruits par le feu et leur redonne vie avec son art. Pierre Restany, ami de Krajcberg à partir de 1959, dira que la nature est l'atelier de l'artiste.

Précurseur prophétique engagé, associé au *land art,* Franz Krajcberg exprime un cri de révolte ou cri d'alarme qui fait œuvre, pour lui, de manifeste. En 1964, il obtient le *Prix de la Ville de Venise* à la Biennale pour ses « tableaux de terres et de pierres ». En 1975, son travail présenté au centre national d'Art moderne Georges Pompidou à Paris suscite débats et réactive son engagement pour la défense de la nature menacée par la technologie.

Le *Nouveau manifeste du Naturalisme intégral* est réédité en 2012. Initialement, Pierre Restany l'écrit en 1978, à l'occasion de son expédition avec Krajcberg, sur le Rio Negro affluent de l'Amazone en Amérique du Sud. Cette renaissance des travaux des pionniers de l'écologie dans l'art est symbolique.

La réédition sonne l'engagement et la volonté manifeste, absente au 21e siècle, d'entrainer un mouvement qui réaffirme le rôle essentiel de l'artiste et entend mobiliser les citoyens. Le manifeste est lancé le 1er janvier 2013, à l'instar d'une pétition, avec une publication et une exposition à Paris, à l'espace Krajcberg. « Télécharger et signer le manifeste » indique le site *espacekrajcberg.com* et le communiqué.

---

[215] Interview de Franz Krajcberg, émission *Pensées de terriens* par www.terre.tv, 1er juin 2007.

> *Le 21e siècle n'a pas toujours ouvert la voie à une création artistique résolument engagée au service de l'équilibre de la planète avec son environnement et ses habitants. […] Nous nous adressons aux artistes et aussi aux citoyens du monde qui ne veulent rester les spectateurs passifs de la destruction du monde* [216].

Ces artistes réagissent de façon manifeste aux mécanismes de pollution et destruction. Leurs travaux précurseurs témoignent de la violence à laquelle ils sont confrontés dans leur existence. Il semble qu'un évènement important de nature tragique, un choc tels que la destruction nucléaire, l'Holocauste et la maladie, soit des éléments déclencheurs de leur critique artistique. L'engagement des artistes se manifeste-t-il en fonction du degré de violence auquel ils sont confrontés dans leur vie et leur siècle ? *L'ensauvagement : Le retour de la barbarie au XXIe siècle* est annoncé par Thérèse Delpech en 2005.

La citation artistique de ces pionniers remet en perspective l'idée d'engagement manifeste. Dilué dans un mouvement de société d'attitudes participatives citoyennes, l'engagement manifeste artistique fait aujourd'hui défaut. Acte symbolique de sa disparition, le manifeste fait office de testament pour l'artiste Michelangelo Pistoletto. En 2013, son *Troisième paradis* incarne un futur possible au Louvre. Pour la première fois, le musée international donne « carte blanche » à un artiste d'art contemporain pour investir les lieux et offrir un nouveau regard aux visiteurs.

Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale chargée de l'art contemporain, choisit un artiste de *l'arte Povera* pour une exposition au nom évocateur et inspirant une suite probable : *Michelangelo Pistoletto Année 1 : Paradis sur Terre.* L'artiste peut diffuser ses œuvres comme ses idées et délivrer des messages pour les générations actuelles et futures. Le Louvre devient le reflet « un miroir de l'histoire » et ses « œuvres le miroir du Louvre ». Ses *Tableaux-miroirs* reflètent à la fois le passé et le présent, la collection et les visiteurs qui se projettent.

[216] Krajcberg et Mollard, *op. cit.,* p. 10 et 12.

Paradis, « jardin protégé » en persan, poursuit le but d'offrir une meilleure qualité de vie. Le signe de l'infini trône sur la pyramide de verre. Le premier paradis est celui des humains intégrés dans la nature. Le second, symbolise un paradis artificiel lorsque les humains se sont éloignés de la nature. Le troisième au centre est la jonction entre « l'artifice et s'en servir pour reprendre contact avec la nature ». Il prône une réconciliation entre art, culture, science et technique. Dans une approche complexe, il invite le monde entier à participer à une vie humaine durable sur Terre.

> *Comment le Troisième Paradis peut-il réellement influencer l'activité des musées, qui sont devenus aujourd'hui la proie du tourisme de masse et du consumérisme économique et culturel* [217] *?*

L'objectif du musée est avoué, vitrine du monde à travers les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto, il s'agit de questionner les pratiques culturelles de la société et plus généralement de l'économie de marché. Le récit de l'exposition détaille les activités de la Fondation *Pistoletto Cittadellarte*, ainsi qu'une série de conférences et performances aux noms évocateurs : *« Le Troisième Paradis : vision et anticipation, Regard sur un monde en devenir, Viens lire au Louvre. Un monde meilleur. »* Le musée soutient l'artiste engagé qui a voulu accompagner son exposition par une action territoriale à grande échelle.

Un projet d'éducation artistique est conçu pour l'occasion. Il vise à fédérer les publics autour du travail de Pistoletto et les réflexions liées. Le but est de réaliser des œuvres collectives par des participants de Paris, d'Ile de France et d'Italie. 1500 enfants et adultes ont présenté en juin 2013 leurs travaux, animés par une performance artistique collective, et partagée avec les passants du Jardins des Tuileries à Paris, invités à déployer le symbole de l'artiste par un immense ruban d'aluminium « matériel recyclable à l'infini ».

Quelle est la valeur de ce signe, sans partage ? « Si l'humanité ne réalise pas la transformation du *Troisième Paradis*, ce signe n'aura aucune valeur ! » clame Pistoletto. L'artiste serait-il au cœur d'un nouveau pacte social par l'entremise et la complicité des musées, incarnation du dessein citoyen de l'État ?

---

[217] Enquête muséographique 2013. Bernadac, p. 6.

À l'instar de Piero Gilardi, les deux artistes – qui ont participé à l'avènement du manifeste de l'*arte povera* – s'investissent dans la création de centres d'art et de savoirs.

> *Je vais créer une école, qui s'appellera les réalisateurs, destinée à la fois aux artistes, qui ont besoin de produire, et aux entreprises qui, au lieu d'une agence de communication ou de marketing, pourront bénéficier de l'intervention directe d'un créateur et sentir la présence d'une structure de pensée plus humaine. Pour moi actuellement, l'engagement de l'artiste est un engagement social fort* [218].

Parallèlement, un genre hybride d'artiste dont se revendique Fabrice Hyber prend des allures d'entrepreneur. Hyber – né d'un père agriculteur – constitue un soutien solidaire de savoir-faire pragmatiques destinés à la visibilité des artistes. L'intérêt collectif est étendu à l'entreprise en écho au paradigme d'enrichissement de l'ensemble de l'humanité de Guattari [219].
À tel point que, le développement du mécénat d'entreprises engendre une attitude « entrepreneuriale » des artistes et un passage – presque – obligé. Elle pose la question d'une « culture rentable [220] » dont l'écologie comme moyen ne fait pas l'économie. « C'est une culture qui évacue le politique, la dissension, l'imprévu. Une culture sans arts et sans humains » déplore l'artiste Édith Brunette.

Cette tendance est confirmée par Angelika Markul qui ne perçoit pas dans l'art un changement en faveur de l'écologie, mais davantage un développement de la motivation des artistes pour le gain économique. De même, les stagiaires des écoles d'art qu'elle accueille semblent davantage préoccupés par l'argent qu'ils vont gagner plutôt que par un quelconque engagement. Elle s'indigne du coût exorbitant – deux millions d'euros – pour le travail de l'artiste albanais Anri Sala (1974) choisi pour représenter le Pavillon Français à la Biennale de Venise en 2013. Une vidéo est notamment réalisée par un chef opérateur d'Hollywood payé cent mille euros pour deux semaines de travail.

---

[218] Hyber, CQFD *Ce qu'il faut découvrir,* p. 65.

[219] Guattari, *op. cit.,* p. 67.

[220] Brunette (Édith). « *Édith brunette : quand les politiques croisent les pratiques* » par Poirier. Revue Espace, *op. cit.,* p. 72.

Dès lors, les artistes en résistance manifestent davantage sous forme associative écocitoyenne, mouvement éclaté qui se développe depuis la fin des années 1990. Le *manifeste Coloco,* en 1999, en illustre la spécificité. Entre participation citoyenne et engagement militant pragmatique, l'idée est de s'associer pour créer une activité. La vocation de ces manifestes – marginaux et inaudibles – est moins de proposer un concept d'évolution de l'art qui ferait date qu'une ressource individuelle et collective pour coopérer dans l'action écologique et éthique avec les réseaux institutionnels. Serait-elle l'émanation d'une écologie pragmatique – prônée par Émilie Hache – incarnée par une multitude de pactes citoyens ?

En 2008, le *Rapport final du Programme paysage et développement durable 2005* concluait à une « réaffiliation de l'individu au social qui se traduit par l'engagement à l'égard de l'environnement local et global [221] ».
Sauf exception, ces associations diversifient leurs activités, sur le plan architectural, social, environnemental, notamment via le partage d'activités sur des friches urbaines investies ou des jardins familiaux, etc. Il est évident qu'ils participent, voire initient un mouvement de société, dont les pratiques sont étendues à des domaines d'activités socio-économiques.

Dans quelle mesure ces mouvements participatifs influencent-ils l'art ou ce qui le constitue ? Les micromouvements isolés restent de faible amplitude. Leur force résiderait sans doute dans leur unification. Encore faudrait-il en faire un inventaire exhaustif. À moins que le repérage de la structure à laquelle ils participent puisse leur rendre leur visibilité ?

Sans doute, la réminiscence d'une culture environnementaliste de décor et cadre de vie, héritée de l'esthétique romantique, empêche en France [222] d'assumer une posture activiste politique de l'art plutôt qu'un « art participatif ». De sorte qu'une « esthétique participative [223] » tend à se développer.

---

[221] Blanc et Lolive, p. 3.

[222] *«Les artistes français ont une forte défiance pour l'écologie (qu'ils assimilent à de l'instrumentalisation) : ce qui n'est nullement incompatible avec une grande richesse et diversité des approches françaises ».* Vendé, p. 53.

[223] Blanc et Lolive, *ibid.,* p 40.

Conditionnée au débat public, elle est proche des mouvements artistiques de l'*esthétique relationnelle* [224] ou encore de *l'art contextuel*. Ce dernier rejoint le paradigme de l'*écologie mentale* de Guattari, « ouverture praxique de l'éco » visant à « domestiquer les Territoires existentiels » de « grands ensembles contextuels » de l'humanité [225]. Ces pratiques diluées dans la participation citoyenne n'en restent pas moins symboliques si l'on se réfère à leur origine paléolithique qui dérive du rituel sacré. En somme, l'art contextuel est une tentative de regroupement de mouvements parcellisés, héritage d'un paradigme de singularité.

Le critique Paul Ardenne en propose la synthèse en agglomérant le *Happening public*, les « *manœuvres »,* le *Street Art Performance,* les *earthworks* [226] dans la lignée du *land art,* les créations en réseau et le *Net Art*, les créations participatives et *l'esthétique relationnelle*. Il étend le champ aux forums politiques animés par des artistes et les entreprises économiques créées au nom de l'art. La cohérence d'ensemble de l'*art contextuel* réside dans l'attachement au paradigme de réalité et de primauté donné au contexte. Il s'agit d'activer plus que d'inventer.

> *La nature processuelle de l'art contextuel vient contredire le primat de l'œuvre d'art objet symbolique. Elle met à mal la conception de l'art comme inscription d'une forme dans la durée* [227]*.*

L'art contextuel cherche à mettre à distance deux formes artistiques : la représentation héritée de l'art classique et le principe de détournement de l'art conceptuel. L'art contextuel présente plus qu'il ne représente. Face au silence et au refus de tout engagement de Duchamp, Beuys oppose une parole qui s'exprime par des attitudes [228] et révèle une forme symbolique d'expression politique de l'écologie artistique.

---

[224] Bourriaud (Nicolas) cité par Bertolino, p. 370.

[225] Guattari, *op. cit.,* p. 49.

[226] Earthwork, littéralement *terrassement*, œuvre d'art créée dans la nature avec, pour matériel de base, la terre.

[227] Ardenne. *Un art contextuel, op. cit.,* p. 13, 15 et 50.

[228] Dagen, *op. cit.,* p. 145-146.

> *Baignant dans l'écologie politique et l'esprit écosophique, notre début de XXIe siècle se singularise par son volontariste pro-Bios. La nature ? Il convient d'un même élan de la respecter, de la servir, de la soutenir. L'homme a endommagé le milieu naturel. Il lui incombe dorénavant d'assumer un devoir éthique, réparer l'environnement. Cette tâche citoyenne, d'envergure globale, concerne aussi l'artiste plasticien* [229].

De même que « l'art participatif » ne se limite pas à l'art engagé. Une posture dont l'image serait dépassée selon la responsable des publics et de l'action culturelle du MAC/VAL, Stéphanie Airaud.
Considéré dans une organisation éclatée, l'art participatif « construit un archipel de formes d'être ensemble, de commun, transformées en puissance d'agir [230] ». Mais comme pour une œuvre d'art, cette construction du « comme-un » serait une fiction. Puisque les projets artistiques et culturels participatifs conduisent à jouer à faire semblant dans le champ de l'imaginaire créatif. La participation est aussi une *activité symbolique* autant que politique et écosophique où le commun se compose du « un ».

S'il s'agit d'évaluer la portée critique d'un art dit participatif, quel est au fond le degré de contribution du regardeur dans sa réception de l'œuvre ? L'est-elle davantage que dans la réception des *POF* d'Hyber, par exemple ? Étant donné que, pour le philosophe français Jean-Pierre Cometti [231], il existe une dimension participative intrinsèque dans la relation esthétique de l'œuvre d'art, où l'expérience relationnelle de l'esthétique conduit à son caractère participatif. Si l'écologisme est la manifestation d'une appropriation de l'écologie dans le champ social, l'art contemporain devrait, dans sa fonction de parler de la vie de tous les jours, inévitablement en témoigner.

In fine, il ne s'agit pas pour nous d'explorer cette face attendue et manifeste de l'écologie dans l'art souvent commentée. Même si elle s'inscrit dans la morphogénéalogie de la symbolique de l'écologie. La symbolique du vert dans l'activisme politique de l'écologie dans l'art nous a amenés à nous interroger sur une symbolique liée à d'autres formes de ses objets.

---

[229] Ardenne. *« L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir », op. cit.,* p 134.

[230] Airaud (Stéphanie). *« Participa(c)tion »,* colloque MAC/VAL, *Participa(c)tion* , musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, 2014, p. 8 et 10.

[231] Cometti (Jean-Pierre). *« Participer « à » quoi et « pour » quoi ? » Participa(c)tion, ibid.,* p. 35.

Ainsi, la thèse pose l'hypothèse d'une invisible relation entre les objets observés dans leur accumulation et représentatifs d'un ensemble symbolique. D'autant plus que, selon le concepteur de l'art conceptuel Marcel Duchamp, l'objet donne à penser et constitue en soi un « geste manifeste [232] » telle une preuve laissée au regardeur du lien du geste à la parole.

Il s'agit d'explorer le champ précisément mis à distance par l'art contextuel : la représentation héritée de l'art classique et le principe de détournement de l'art conceptuel. Au-delà d'une esthétique, ils fondent un langage social. Ce langage est une émanation de la société, du pacte social décliné aujourd'hui au pluriel.

> *La fragilité tient de la grâce et c'est en ces moments de fragilité que les personnes deviennent conscientes. Définissons la grâce : c'est le moment souverain où vous surgissez, et vous n'étiez pas encore. […] Alors la fragilité rejoint la force, à l'endroit même où elle se transforme en reconnaissance de soi. Il en est de même des écologies lato sensu. À reconnaître nos fragilités, nous gagnerons en force. À reconnaître nos dépendances et solidarités, la nécessité de fragilité que signale la condition écologique, nous gagnerons en force* [233].

Si la « fragilité est une esthétique, celle, précaire, de nos liens et interdépendances [234] », leur *Manifeste pour la fragilité* devient une forme esthétique de « vivre être ». Les scientifiques et artistes Nathalie Blanc et Émeline Eudes invitent à reconnaître une culture de l'échange entre le milieu et soi, une politique de la fragilité, idée d'une nouvelle possibilité d'être. « L'abus d'être [235] », socle du *manifeste de la fragilité* et paradigme d'*écologie mentale*, semble partagé par une production artistique et ses objets, mémoire d'une société. À travers les symboles issus de la nature, l'homme pourrait bien se réinventer un état fragile. Un mimétisme d'un genre nouveau, né de sa culpabilité et de sa nature humaine assumée imparfaite. Est-ce pour cela qu'il tend à disparaître des représentations artistiques liées à l'écologie ?

---

[232] Walther (dir.), *II, op. cit.,* p. 578.

[233] Blanc (Nathalie) et Eudes (Émeline). *Manifeste pour la fragilité,* exposition *Ce qui fait fragilité,* galerie Vivo Equidem, Paris, 2014, cequifaitfragilite.com

[234] *Ibid.*

[235] Blanc et Eudes, *op. cit.*

L'artiste belge Caroline Léger (1963, *fig. II-21*) tisse des liens utiles inéluctablement entrelacés entre l'humanité et la nature. Les recherches végétales de l'artiste croisent les matériaux et la tapisserie. Ses germinations de plantes n'en finissent pas de pousser et d'éclore dans un terreau de fibres tissées à l'instar du processus vivant.

> *Germinations existentielles de Caroline Léger. Interroger la vie, l'essence de l'existence et ses renaissances, Caroline Léger tisse des liens utiles inéluctablement entrelacés, entre l'humanité et la nature. Ces germinations n'en finissent pas de pousser, d'éclore magnifiquement dans un terreau de fibres tissées et aérées pour pourrir de leur vivant puis renaître inexorablement. Ce cycle incessant, bal insolent de liberté et d'éternité, oblige à l'humilité. Observer ses compositions ou décompositions est fascinant, tant on a oublié la culture de la vie, la force d'une nature simplement sublimée qui reprend ses droits au milieu de n'importe où. Les recherches végétales de l'artiste croisent les matériaux et la tapisserie. Des graines s'élèvent, entre les mailles des textiles, linceuls maculés ou sombres, glissent sur les mots abîmés ou s'agrippent sur les pages des livres rongés par des prédateurs dissimulés. Adaptées, elles évoluent même enfermées dans des boîtes de verre méthodiquement rangées dans une Faculté. Un brin d'humidité, des systèmes d'irrigation autonomes inventés, alors vient le temps d'un recul nécessaire, d'un travail éphémère, essentiel poste d'observation existentiel. Les œuvres de Caroline Léger invitent à la méditation, installations uniques. L'artiste travaille en fonction du temps d'une exposition « pour moi c'est la vie qui m'intéresse », valeurs perdues, expérimentations, attente lente, fruit de la nature perdue ou défendue* [236] *?*

Connectés dans leur pluralité, ces micromouvements éco-citoyens-artistes forment une relation complexe globale dont la manifestation durable et exponentielle nous semble résider corrélativement dans l'accumulation d'objets dans les musées. À moins que le nouveau manifeste d'écologie ne soit la résultante de l'accumulation d'objet(s) d'une histoire naturelle ?

[236] Liégey (Édith). « *Germinations existentielles de Caroline Léger* » jardin-eco-culture.com, 29 juillet 2012 et Dossier de presse, exposition *En Nature. La Société libre des Beaux-Arts, D'Artan à Whistler*, musée Félicien Rops, Namur, Fédération Wallon-Bruxelles, 2013, p. 7. Voir aussi Exposition Atelier Galerie bleu du réseau d'art contemporain de la Ville de Lille, 2014 et Léger Caroline, site *wcc-bf.org,* World Crafts Council-Belgique Francophone.

Objet(s), histoire naturelle

L'histoire naturelle, ce n'est rien d'autre que la nomination du visible [237].

À l'aube d'une *science de la nature* en Grèce Antique, l'*Histoire naturelle* de Romain Pline l'Ancien (v. 23-79), suivant les recherches d'ordonnancement du vivant d'Aristote, inspirent déjà les bestiaires artistiques du moyen-âge et les figures symboliques de la nature [238]. Pour Kant, un objet devient une chose suivant comment elle nous apparaît. Comme l'arbre que nous percevons dans un jardin, ou « la chose en soi », est-il l'idée que nous nous faisons d'un arbre, ou bien un arbre réel ? Notre perception est liée à nos sens et notre raison, filtres à notre connaissance. Humboldt imprégnée des idées de Kant écrivait que le « monde externe » 239 n'existait que dans « nos représentations internes ». Même si des « images mentales » de la nature selon Humboldt se sont perpétuées et ont façonné notre perception du monde tel que le principe de classification. À partir du 18e siècle une « philosophie naturelle » branche des sciences naturelles se développe de manière à part entière et suivant une méthodologie spécifique. Un champ de sciences distinctes, mais néanmoins reliées, de la botanique, la zoologie, la géologie à la chimie, se constitue.

Préalable au raisonnement vis-à-vis de l'objet étudié, les classifications fondent le principe d'organisation des musées d'histoire naturelle. Les méthodes de classification universelles de la nature de Linné, Buffon ou Vicq-d'Azyr s'imposent à tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement [240]. Il s'agit de classifier les « productions de la Nature [241] ». De sorte que nous imposons, nous-même, un ordre à la nature selon Kant. Cette nécessité témoigne d'une volonté de péréniser et ordonner une nomenclature face au « chaos » du recensement alétoire de nouvelles formes vivantes. Une mémoire scientifique à travers le temps revendique un ordre de la nature au sens de Linné. En 1790, Lamarck distingue néanmoins les cabinets d'histoire naturelle des simples cabinets de curiosités.

---

[237] Foucault, *op. cit.,* p. 144.
[238] Deléage, *op. cit.* p. 23-24.
[239] Humboldt dans *Cosmos* (1845-1852) cité par Wulf, *op. cit.* p. 66.
[240] Aboudrar, *op. cit.,* p. 92-93.
[241] Van Praët, p. 145.

À la fin du 19e siècle, le musée se présente comme une « grande collection d'objets d'art ou de science [242] ». Dès lors, les musées d'histoire naturelle et les musées d'arts ont en commun l'organisation des réserves, des galeries, les conservateurs et une communauté artistique. Les collections conservent une culture matérielle de la nature dans le temps et les centres de recherche produisent une partie des connaissances *in situ*. Inventaire descriptif des découvertes des sciences naturelles, les cabinets de curiosité constituent le socle de la *mémoire matérielle* de la science européenne. Les objets dans leur diversité doivent se référer préalablement à une unité fondamentale, puis se répartir en catégories, genres ou espèces. Dans la lignée évolutionniste, l'analyse symbolique des objets des musées prend sa source en 1875 avec le principe de *culture matérielle* proposé par l'anthropologue britannique Auguste-Henri Pitt-Rivers [243]. La symbolique appartenant à l'histoire de l'art et de la nature est répertoriée dans des dictionnaires et s'inspire fortement de la classification de Buffon. Cette perception occidentale rappelle une histoire commune des cabinets de curiosité et des musées.

> *Les animaux sont ainsi épinglés comme de simples choses. On oublie cependant qu'on a supprimé l'essentiel, à savoir le sujet, celui qui se sert des moyens, perçoit avec eux et agit avec eux. […] Cet avis, qui paraît curieux aux yeux de tout connaisseur de ces mondes, s'explique par le fait que l'accès à ces mondes ne s'ouvre pas à chacun, que des convictions fermes sont propres à verrouiller la porte qui en forme l'entrée, si solidement qu'il ne peut pénétrer aucun rayon de lumière de tout l'éclat s'étendant sur ces mondes [244].*

Jacob von d'Uexküll (1864-1944), contemporain des recherches sur la physique quantique et des avant-gardes artistiques, parmi les pionniers de l'éthologie et de la biosémiotique [245] ou sémiotique du vivant, propose une « promenade dans des mondes inconnus [246] et invisibles.

---

[242] *Ibid.* p. 145 et 147.

[243] Bergeron (Yves). *« Les fondements de la collection. Regards & analyses. »,* Desvallées et Mairesse, *op. cit.,* p. 56.

[244] Uexküll, p. 25.

[245] L'éthologie est l'étude du comportement des espèces animales, incluant l'humain, dans leur milieu naturel. Et la biosémiotique ou sémiotique du vivant est une branche qui étudie les signes biologiques, leur production, codification, communication et signification.

[246] Uexküll, *op. cit.,* p. 25.

Il regrette que leur existence soit déniée par nombre de zoologistes et physiologistes. Pour l'éthologue, s'enfermer dans ses convictions à considérer les êtres vivants comme des machines revient à perdre tout espoir de percevoir leurs milieux.

Dans le prolongement interdisciplinaire britannique des *material culture studies* ou *cultural studies,* développés à partir des années 1960, Susan Pearce, directrice des *museum studies* de l'université de Leicester, travaille dans les années 1980 et 1990 à un nouveau programme d'étude à partir de l'évolution des sens. Inspirée par les travaux du linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) et Roland Barthes (1915-1980), son approche globale dans le temps vise l'étude du sens d'un objet, depuis sa première utilisation à son entrée en collection au musée [247]. Pearce établit également une distinction entre « collectionnement, accumulation et thésaurisation [248] ».

> *La force combinatoire de la science pré-encyclopédique charge la nature de significations symboliques si nombreuses et si denses qu'elles ne sont plus compréhensibles ni même perceptibles par l'homme d'aujourd'hui ; ce qui a l'air d'une simple nature morte peut être l'expression d'un langage extraordinairement riche, où chaque fleur, chaque fruit, chaque animal est porteur d'une valeur singulière et caractéristique*[249]*.*

Étant donné que les objets de la classification scientifique des espèces ont une valeur symbolique, associée à l'espèce, la classification des objets des musées prend également une valeur symbolique. Dans son ouvrage *Green Light* de 2010, Gessert propose un classement original d'organismes vivants inspiré des travaux sur l'*Origine des espèces* de Darwin. Les travaux des artistes contemporains du *bio art* sont répertoriés d'après leurs formes et caractéristiques esthétiques via une centaine d'organismes vivants – animal et végétal. Classées par ordre alphabétique, les figures du vivant permettent de répertorier près de 150 travaux et artistes.

---

[247] Mairesse et Deloche. *« Objet [de musée] ou muséalie. Regards & analyses. », ibid.,* p. 396-397.
[248] Bergeron, *ibid.,* p. 55.
[249] Impelluso, p 2 bis.

> *C'est difficile de ne pas être engagé, même si vous savez que vous devez poser des questions d'une certaine façon pour être neutre alors que vous pensez que quelque chose se produit. Quand j'ai commencé la recherche sur les grenouilles, j'étais plutôt convaincu. Je pensais que les produits chimiques causaient leurs déformations. Mais il m'a fallu plusieurs années pour réaliser que ce n'est pas directement lié aux produits chimiques, en tout cas sur la population que j'ai étudiée* [250]*.*

Liées à leur réputation d'annoncer le temps et leur langage du ciel, les grenouilles deviennent des symboles émergents de l'écologie sur la scène artistique contemporaine. À la classe « *frogs/grenouilles »,* Gessert présente le travail de l'artiste Brandon Ballengée – qui a fait l'objet d'une de nos enquêtes ethnographiques – *Species Reclamation Via a Non-linear Genetic Timeline/*chronologie génétique (1999-2006) et témoigne d'un nouveau rapport au vivant.

Les espèces d'amphibiens connues sont menacées, voire disparues dans le monde. Avec des variétés semi-domestiquées, une sélection de générations – réalisée d'après les traits physiques d'espèces sauvages – a permis au biologiste artiste de créer un « type sauvage [251] ».

Les travaux sur les hybridations de fleurs de Gessert l'amènent à associer les manipulations génétiques à la domestication des espèces animales. Comme Ballengée, Gessert détourne la sélection d'espèces des critères de domestication ou d'esthétique. Il interroge lui aussi les mécanismes de sélection – et le tri – du vivant par la société. À contre-courant, sa sélection porte sur la reproduction de variétés inesthétiques ou difformes. Par ailleurs, dans la classe « *amoebae*/amibes », *The Eighth Day/*Le huitième jour (2000-2001) de l'artiste brésilien Eduardo Kac (1962, *fig. II-28*) est un système écologique artificiel créateur d'espèces transgéniques via le clonage.

---

[250] Ballengée, *op. cit.*

[251] Gessert, p. 41 et 185-189.

Figure I-1. *Adaptation of an Instrument (Fragment) accelerando,* 2016, Dora Budor, enquête muséographique exposition « *Le Rêve des formes* » Palais de Tokyo, Paris, 2017 ; *Prelude to the Collapse of the North Atlantic*, 2013, Brandon Ballengée, enquête muséographique exposition « *Augures d'innocence* » Château de Chamarande, 2013.

La classe « *bedding plants*/livrée de plantes » présente notamment l'emblématique *Puppy* (1992) de Jeff Koons, chien Terrier composé de végétal gardien du Guggenheim à Bilbao. Son ossature monumentale de treize mètres de haut est munie d'un système d'irrigation de milliers d'espèces de plantes, bégonias, pétunias, renoncules, etc.

La classe « *butterflies*/papillons » répertorie le polémique *In and Out of Love* (1991) de Damien Hirst, pièce où les visiteurs entrent en contact avec des centaines de papillons dont 9000 d'entre eux périront au terme de leur exposition.

La classe « *coyote »* témoigne des liens qu'il établit avec la célèbre performance de *Joseph Beuys, Coyote : I like America and America Likes Me* (1974). Beuys s'enferme avec un coyote vivant dans un rapport ambigu entre domestication et revendication du sauvage.

L'intérêt de la classification de Gessert est l'appréhension immédiate des travaux par les formes des espèces de la nature – animal et végétal – qu'elles évoquent immédiatement. Gessert ne présente pas l'ensemble des espèces, mais une centaine d'entre elles appropriées par les artistes. En relevant une sélection des figures du monde vivant, Gessert participe à la visibilité de formes émergentes et à leur valeur symbolique.

Certaines espèces de la nature ont valeur de symbole dans l'histoire de l'art comme le coyote de Joseph Beuys. Dans les années 70, la génération des pionniers représente plus volontiers l'animalité et interroge davantage un rapport de prédation. En ce sens, la représentation du *Coyote* enfermé pendant trois jours avec un homme – Beuys lui-même – est symbolique dans la mesure où elle renvoie à un mouvement de toute une génération d'artistes. *A contrario*, la génération des artistes de moins de 55 ans s'intéresse davantage à la disparition des espèces. Préoccupation qui n'est pas du tout celle de ses ascendants. Le travail de Brandon Ballengée reflète cette génération d'artistes descendants à la fin des années 90, contemporains du clonage de la Brebis Dolly.

> *Plus vous allez en haut dans les bocaux, plus les bocaux sont vides. C'est ce qui se passe avec la surproduction de pêche, on détruit des espèces, cela ne fonctionne plus naturellement. Dans le Nord-Est atlantique, l'Union européenne a déclaré depuis plus de 15 ans que nous devrions réduire de 20 à 40 % la production de pêche, afin de ralentir le déclin. Mais personne ne peut se le permettre, aucun pays ne peut se le permettre. Le problème économique fait que la surproduction de pêche est plus abondante dans le Nord-Est atlantique parce que l'Islande, l'Espagne et le Portugal vendent des droits d'accès. L'Écosse a dû le faire aussi et l'Irlande en Asie, donc la pêche s'est intensifiée. J'étais en Angleterre la semaine dernière sur les marchés de poissons, il n'y a pratiquement aucun poisson local natif, ils proviennent du sud-est de l'Asie, parce que c'est trop cher pour eux de maintenir des bateaux de pêche dans le Nord-Est atlantique. Même pour l'Angleterre, qui est une île, vous penseriez qu'il y a des poissons natifs, mais non* [252].

Avec *Prelude to the Collapse of the North Atlantic* (2013, *fig. I-1*), Ballengée hiérarchise et met en scène des spécimens d'espèces du monde marin du nord-est de l'Atlantique collectés en Normandie, Bretagne ou Rungis. Une pyramide de bocaux représente la chaîne de la nourriture en lien avec la surproduction de la pêche. Il y a un sens particulier à sa classification pyramidale.

D'autre part, Brandon Ballengée a réalisé des aquarelles à la façon du 19e siècle. Commencée il y a dix ans, lorsqu'il a travaillé au Natural History Museum à Londres, sa série de pigeons compte trente-neuf portraits à l'instar d'une galerie. À mi-chemin entre l'observation et l'alerte, les oiseaux portent également un discours écologique, comme les *finches*/pinsons pour la bibliothèque pour oiseaux de Mark Dion *Library for the Birds of Antpwerp* (1993). Indicateurs pertinents de crise de la nature – dont les migrations sont mesurées et exploitées en écologie scientifique – les oiseaux jouent un rôle d'observateurs et d'éclaireurs dans l'art. Médiateurs astucieux, ils symbolisent aussi le recul nécessaire que l'espèce humaine n'aurait plus sur son environnement.

[252] Ballengée, *op. cit.*

En 2017, nous avons pu confirmer l'évolution et l'émergence des amphibiens comme objet d'art avec *Adaptation of an Instrument (Fragment) accelerando* [253], (2016, fig. I-1) de Dora Budor. L'exposition « *Le Rêve des formes* » au Palais de Tokyo allume une lampe parabolique d'alerte au-dessus de nos têtes. Elle montre en transparence son contenu, ordinairement empli de mouches, mais cette fois-ci la lampe est étrangement garnie d'amphibiens (factices). De même, en parallèle de cette plastique du vivant, des récits sur *« La Plasticité du vivant* » et des planches de dessins (1899-1904) d'Ernst Heinrich Phillip August Haeckel sont diffusées, dont *Batrachia* [254], dans le catalogue d'exposition du centre d'art contemporain.

Ainsi, nous observons via les objets qui entrent au musée un glissement symbolique par les formes. Pour le sémiologue Jean Davallon, les *musealia* sont des « êtres de langage » (1992). Ce « système des musealia » identifié par le sociologue français Jean Baudrillard, dès les années 1960, montre la fonction imaginaire autonome des objets de nature psychologique.
La limite de lecture des sens de ce langage a été entrevue précédemment dans la polysémie « historico-symbolique » des formes. Mais elle est également une opportunité d'observation de variation des sens d'une génération à l'autre.

> *C'est pourquoi, enfin, pour le musée, les objets sont toujours éléments de systèmes ou de catégories* [255].

Par ailleurs, naturalistes, ethnologues et muséologues sélectionnent des *objets de musée* ou *musealia* pour leur valeur de témoins irréfutables des développements de la nature et de la société. Au même titre que les artistes témoins, leur production acquiert de façon autonome un statut *d'objets-témoins* [256]. Dans une approche interdisciplinaire, le muséologue français Georges Henri Rivière parle *d'objet-symbole* (1989) pour caractériser certains objets-témoins qui résument toute une culture ou époque.

---

[253] *Le Rêve des formes/The Dream of Forms. PALAIS* # 25, Le magazine du Palais de Tokyo, Paris, p. 45-49.
[254] Moulène (Claire). « La Plasticité du vivant », *Le Rêve des formes, ibid.,* p. 30.
[255] Davallon « *Le musée est-il vraiment un média ?* » cité par Mairesse et Deloche, *op. cit.,* p. 408.
[256] Davallon, *ibid.,* p. 386.

Leur étude « dé-fonctionnalisée et dé-contextualisée » signifie qu'ils ne servent plus leur usage initial, mais « entrent dans un ordre symbolique qui leur confère une nouvelle signification ». Ces porteurs de significations ou « sémiophores », selon l'historien Krzysztof Pomian, deviennent des témoins sacrés de la culture.

Ainsi, l'objet « polyfonctionnel [257] » et polysémique selon Hainard prend son sens dans le contexte de l'exposition plutôt que dans sa singularité. Sur le principe de libre interprétation, et face à l'opportunité de leur diffusion, des œuvres d'art changent de paradigme avec la complicité de l'artiste.

Par ailleurs, le travail de vidéo de la plasticienne française Camille Henrot (1978), *Grosse fatigue* [258]*,* est emblématique de la mise en commun des objets des musées d'art contemporain et des muséums.

Dans le cadre d'un programme du *Smithsonian Artist and Research* [259] à Washington, elle réalise un relevé méthodique d'images statiques et dynamiques symbolique d'une histoire de l'univers à l'heure de la mondialisation. D'après la data base et les collections labyrinthiques du *Smithsonian* [260] – le plus grand musée du monde qui regroupe dix-neuf musées – l'artiste opère un tri sélectif d'images participant à un « projet globalisant ». L'intérêt de ses collections est de constituer un fond important de différentes cultures. À ce titre, elles acquièrent une valeur symbolique. Par voie de conséquence, les schémas de classification de l'évolution des espèces lui inspirent un « schéma de l'évolution de l'histoire de l'univers comme le *Manhattan project*, la bombe atomique [261] ».

---

[257] *Ibid.,* p. 387.

[258] Enquête muséographique, *Grosse fatigue,* 2013, Camille Henrot, exposition *Walter Benjamin, L'ange de l'histoire,* Centre d'art contemporain Walter Benjamin, Perpignan, 2014. Cf. Henrot (Camille). Entretien par Kamel Mennour galerie, exposition 5 février au 22 mars 2014, production Collectif Combo/Kamel Mennour, Silex Films and Kamel Mennour, Paris, 2014.

[259] Henrot (Camille). T*able ronde : le musée des choses, autour de "grosse fatigue*" avec Emanuelle Coccia, Camille Henrot et Donatien Grau, Amphithéâtre d'Honneur de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février 2014.

[260] Smithsonian Archives of American Art, le Smithsonian National Museum of Natural History et le Smithsonian National Air and Space Museum. Du nom du donateur anglais Smith, qui légua sa collection sur le principe de classification universelle non ethnique – organisation classique des muséums – mais aux thématiques globalisantes. En collaboration avec *Josuah Bell,* un des premiers chercheurs et curateur des collections sur la globalisation.

[261] *Ibid.*

Son film de treize minutes, très dense de centaines d'iconographies, est construit sur une succession de fenêtres *pop-up.* Celles-ci s'ouvrent en cascade dans un mouvement très rapide et généré par les mains de l'artiste visibles à l'écran. Le montage du film a été réalisé suivant un scénario – grille de lecture ordonnée et sélective – des différents âges de l'humanité, de l'univers, des formes géométriques, de l'histoire des technologies et de l'histoire des espèces. Des sons universels de tambours et la voix d'un performer retentissent dans un phrasé de *spoken word,* poésie parlée à l'origine du rap, mixage de récits culturels globalisants [262].

Les objets des musées des sciences naturelles sont également exploités dans la « Série » de l'artiste Chloé Tallot (1973, *fig. II-18*) *Sentimental*e (2003) de 36 photographies dont *Darwin made me* inspirée des travaux du naturaliste anglais Charles Robert Darwin et de son ouvrage *L'origine des espèces* (1859). L'artiste photographe vidéaste française mélange les planches scientifiques et les collages photographiques. Sa série explore une « Histoire Naturelle Sentimentale » et interroge les sentiments entre « science et intelligence, chimie organique et génétique [263] ». Exploratrice habituée des carnets de voyages [264], elle consigne notes et images.

> *Enfant, au Maroc, j'étiquetais toutes les fourmilières de notre jardin par taille et comportement. J'observais à la loupe tous les insectes. Une fascination pour le monde animal que je transporte avec moi* [265]*.*

Complémentaire, la Série *Animale* est une succession de photographies de corps humains nus en contact direct avec le monde vivant. Ses séries confrontent la violence du monde humain et sa part animale. Sous le vernis social, subsistent d'anciens insectes et animaux. *Organic* – diaporama sonore de deux minutes – présente la série *Animale* (2004-2007), succession accélérée de photographies.

---

[262] Camille Henrot, Conférence *Vers la conscience planétaire ?* Cycle *Engagement :* quand la culture passe à l'action, FIAC Hors les murs 2013, Muséum national d'histoire naturelle, COAL, 24 octobre 2013, avec Camille Henrot, Pierre-Henri Gouyon, Jean-Michel Valantin et Loïc Fel, 24 octobre 2013, Paris.

[263] Tallot. Site de l'artiste, Revue *Icon, Chloé Tallot*, Lefort (Marie), p. 277.

[264] L'artiste s'engage, avec « *Ego-éco* » (2011) en Indonésie, au Centre culturel français de Bandung, en Indonésie avec les étudiants de l'université de Maranatha. Elle y dénonce les dérives de la société de consommation et des pollutions des déchets. Par un effet domino, elle révèle la responsabilité individuelle du consommateur dans un jeu géant de marché global.

[265] Tallot (Cloé), Bourrus (Caroline). « *La part animale* » *Enville* magazine, n° 19, p. 45.

Dès lors, un jeu de tensions s'opère sur un son technologique à mesure que poissons, mollusques, insectes, oiseaux, reptiles, etc. collent aux visages et aux corps nus, blancs ou noirs, d'hommes, de femmes et d'enfants. La référence à l'arbre de la généalogie des espèces de Darwin est explicite. Dans ce rapport contrasté des couleurs et des matières, entre pulsions et émotion, rejet et fascination, la série veut interroger la part animale de l'homme, explorer les sensations d'un rapprochement avec la vie. En 2006, les deux séries *Animale* et *Sentimentale* sont présentées au CUBE, Centre de création numérique à Issy-les-Moulineaux.

> *Qu'est-ce qui est fort ? Faible ? Horrible ? Romantique ? Génétique ? Organique* [266] *?*

Les travaux de Chloé Tallot et Camille Henrot utilisent des procédés de création identiques via une succession de ressources photographiques. Leurs travaux sont représentatifs d'une collection d'images à forte valeur symbolique. Ils témoignent d'un rapport au monde et à la nature. Ils constituent de nouvelles banques d'images ethnographiques d'art contemporain qui accèdent temporairement au rang d'objet de musée. Le musée d'art contemporain et d'art moderne leur ouvre un espace temporel et mémoriel auquel ils n'accédaient pas auparavant.

Cet espace, créé depuis l'invention des expositions temporaires thématiques, a une influence sur la mémoire collective et impacte déjà sur les collections muséales. Une chance d'accéder au temple pour ces nouveaux objets, si l'on considère le processus pyramidal de reconnaissance ascensionnel d'un objet de musée, inéluctable à l'échelle du temps. Le lien qu'elle opère entre la mémoire et le geste de la technique rejoint le principe d'André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole* (1965). Ses travaux sur les collections au musée de l'Homme à Paris et au British Museum vont influencer considérablement le travail des muséologues [267].

---

[266] Tallot, *ibid.*

[267] Bergeron, *op. cit.,* p. 56.

L'intérêt de l'étude des objets d'expositions temporaires réside dans cette intersection *in situ* entre pratiques artistiques du présent et du passé, entre collections et nouvelles créations. La dé-contextualisation de l'objet est relativisée dans son approche symbolique. En effet, le regardeur ne peut s'empêcher de lui donner le relief de son quotidien intrinsèque à la fonction de l'art contemporain.

Ainsi, le musée d'art contemporain ou moderne concentre aujourd'hui des visions et constitue un terrain de recherche pertinent. La mise en relief des évolutions et des glissements de sens liés aux sociétés peut y être observée.
Nous chercherons à appréhender statistiquement le glissement de sens d'une même forme, comme celles des nuages par exemple. Si une collection cohérente témoigne d'un projet, pourquoi ne pas constituer celui des objets de l'écologie dans l'art ? N'est-ce pas au fond le rôle des expositions thématiques temporaires de figer ce sens passager ? Les catalogues d'exposition témoignent dans le temps de ce passage. Le glissement de sens d'objets issus de formes de la nature évolue, l'accumulation d'objets en témoigne. Si elle ne constitue pas une collection à l'heure actuelle, rien n'est moins sûr dans le futur.

Si l'histoire de l'art contemporain vit au rythme des accélérations et mutations des sociétés, elle continue de s'écrire. Elle fait l'objet de remises en question profondes rythmées par les avancées techniques. Il semble qu'à toutes les périodes, de surcroît dites de crise, sa fin correspond surtout à une remise en cause des valeurs auxquelles elle se réfère jusque-là [268]. Est-ce pour cela qu'elle se réinvente via des paradigmes interdisciplinaires de « *naturalisation* » ou de « *science de l'art* » vers des tentatives de théories ?

[268] Jimenez, p. 62.

Chapitre 2

Théories, in(ter)disciplines

> *Pourquoi ne sommes-nous pas de plus en plus nombreux à prendre part à l'histoire de l'art dans la mesure où nous prenons part déjà à l'histoire tout court* [269]*.*

L'histoire de l'art est-elle finie [270] ? La fin d'une histoire linéaire et partiale [271] ? 300 mouvements artistiques [272], Une autre histoire de l'art [273] questionnent sa capacité de se réinventer. Dès lors, il n'y aurait plus de théorie de l'art générale, mais une multitude de théories « rivales » qui discutent des fonctions de l'art. L'artiste français Martial Raysse (1936) répond sur l'art officiel « celui qu'on enseigne depuis quatre-vingts ans. Il faudra comprendre un jour, ajoute-t-il cinglant, que l'histoire de l'art est conçue par les marchands de tableaux, mais qu'il en existe une autre [274]. »

Il semble que les opinions et analyses convergent sur la nécessité d'un renouvellement, notamment via des connexions interdisciplinaires. Joseph Beuys défendait l'idée d'une action-*transformation en* rupture avec la vision conventionnelle de l'art, qui marque historiquement les frontières entre un art traditionnel et un *art anthropologique* [275]*.* À l'ère de la globalisation, une histoire de l'art occidental fait place à d'autres récits, au même titre que « sa vision exotique de la nature ».

---

[269] Millet, *op. cit.,* p. 49.
[270] Belting, *op. cit.,* p. 13.
[271] Manca, p. 36.
[272] Lovreglio et Roth, p. 9-18.
[273] Le Bon, Le Fur et de Loisy (dir.), p. 7. Voir aussi Jimenez, *op. cit.*
[274] Lavrador, p. 86.
[275] *Beuys sur un mur, op. cit.,* p 63.

Si l'idée même de l'art contemporain est d'évoquer le quotidien, son histoire s'écrit inévitablement dans la diversité des récits diffusés. Et l'*écologie mentale* ou l'*écologisme* qui procèdent du champ social, interfèrent obligatoirement dans le champ théorique de l'art. Des chefs d'œuvres « (re)découverts » – comme les grottes de Lascaux ou plus récemment de Chauvet – des oubliés du passé non élucidés changent les perceptions [276].

Par exemple, Gustav Metzger, pionnier engagé à partir de 1959 dans l'écologie est – seulement – intronisé dans l'histoire de l'art en 2013. Signe des temps, l'histoire de l'art, critiquée dans sa radicalisation des mouvements en *-isme* et occidentalo-centrés est aujourd'hui confrontée à la pluralité et à la mondialisation.

Du point de vue des théories, nous avons trouvé pertinent le cadre conceptuel et les enjeux de « naturalisation » au regard du développement des science(s) de l'art *(section 1).* Ensuite, nous avons confirmé les contours dilués d'une « esthétique de la complexité » *(section 2).* Par analogie, puisque l'art « dit écologique » est interrogé sur son qualificatif vertueux, nous questionnons le statut théorique d'*éco-artistes (section 3)*. Par extension, leurs productions – *écoventions* et *écoplasties* – retiennent notre attention comme objets d'art étudiés pour leurs effets spécifiques *(section 4)*. Puis, face à notre impératif d'observation d'une évolution, nous avons exploré et développé la nécessité d'une (éco)morphogénéalogie, moyen d'exister dans l'histoire de l'art. Dans ses limites, nous associons à notre hypothèse de recherche de l'*écomorphisme*, le même caractère transversal de transcourant – au sens où il traverse plusieurs courants artistiques – que son parent et ascendant du début du 20e siècle, le *biomorphisme (section 5).*

[276] Le Bon, Le Fur et de Loisy (dir.), *ibid.*

Naturalisation, science(s) de l'art

> *Pour un esthéticien classique, il est donc inévitable de percevoir le processus de naturalisation comme une manière de brouiller l'identité de la discipline* [277].

La clé de l'évolution et de la (ré)invention de l'histoire de l'art résiderait dans sa capacité à intégrer l'interdisciplinarité comme opportunité d'innovation, processus déjà engagé. Une « pluri-, inter-transdisciplinarité » où l'objet étudié à l'intersection est au cœur de plusieurs disciplines et permet d'en traverser les frontières [278]. Des répertoires parallèles d'artistes prolifèrent au nouveau millénaire via le commissariat d'expositions thématiques dans les musées [279]. La *Tate Modern* – musée construit dans une centrale électrique désaffectée à Londres – marque en l'an 2000 une rupture. Ses parcours d'art moderne et contemporain « transversal et anhistorique » basent les expositions sur des thématiques et problématiques, hors du champ classique chronologique de l'histoire de l'art. Un tel « processus de décloisonnement » est inhérent à celui de l'interdisciplinarité qui participe à la reconstruction et la transformation des disciplines non sans résistance [280]. Il en va de même pour les pratiques artistiques qui naviguent dans tous les champs de la création, du dessin à la peinture, à l'installation, en passant par la vidéo, les nouvelles technologies ou issues de la marche, etc.

Si les histoires de l'art s'écrivent à plusieurs mains, elles choisissent entre deux options d'écriture. La première option plus ordinaire est un fidèle reflet de l'histoire. La seconde, un défi à la première, aménage un espace de déductions de formes. Dans *Histoire de matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain,* la philosophe de l'art Florence de Méredieu titre la préface de sa nouvelle édition par « Ceci est une histoire de l'art. [281]»

---

[277] Morizot, p. 27.

[278] Cattelin (Sylvie) et Loty (Laurent). *« Sérendipité et indisciplinarité* », Besnier, Perriault, Valade et Wolton (dir.). *Interdisciplinarité : entre disciplines et indiscipline*, p. 35.

[279] Manca, *op. cit.,* p. 36.

[280] Wolton (Dominique). « *Conclusion Pour un manifeste de l'indiscipline »,* op. cit., p. 216.

[281] De Mèredieu, p. 11.

Son approche encyclopédique, d'après les matériaux nouveaux et les techniques, rappelle le sens originel des arts dits « plastiques ». L'auteur prône l'interdisciplinarité de l'historien d'art. À moins que les formes multiples de l'art contemporain trouvent avantage à l'étude anthropologique puisque l'art contemporain est prodigue dans l'utilisation et le détournement d'objet ? « Résolument multiforme, l'art contemporain est impossible à définir [282]. » Des parcours réinventent les collections en marge des grands mouvements encyclopédiques de l'histoire de l'art par de nouveaux accrochages transversaux inédits. Sous l'impulsion des musées anglo-saxons influencés par les *gender studies*/études du genre et *cultural studies*/études culturelles, l'apport d'artistes et d'esthétiques dépréciés est reconsidéré pour favoriser une vision plus globale et sociétale de l'art. Ces angles thématisés réveillent au 21e siècle des légions de « morts vivants » [283]. Des revenants ignorés par leurs contemporains hantent les généalogies et l'opportunité d'écrire une autre histoire de l'art. Des individualités qui peuvent cacher des communautés entières, des pans de l'évolution des arts restés jusque-là invisibles [284].

Thierry Raspail, Directeur du musée d'Art contemporain de Lyon présente en 2013, l'exposition *Gustav Metzger Auto-créative art.* Raspail s'interroge sur l'histoire de l'art pour avoir si longtemps ignoré et sous-estimé l'œuvre de Gustav Metzger que « l'épuisement programmé des ressources, l'histoire actuelle, étrange et tragique concordance des temps » rattrappe. La fronde de Thierry Raspail aura été entendue du fait que Gustav Metzger – jusque-là absent des narrations de l'histoire de l'art en France – vient d'entrer dans une sélection de 200 artistes d'art contemporain [285] parue en octobre 2013. Ce premier acte est manifestement symbolique d'une évolution.

Au fond, entre sciences, politique, technologie, économie, justice sociale et biologie, l'écologie nécessite une appropriation plus globale. L'art s'en réclame et permet d'appréhender cette complexité [286] par les formes.

---

[282] Cork, *op. cit.,* p. 4.
[283] Correard, p. 14.
[284] *Ibid.*
[285] Bonham-Carter et Hodge, *op. cit.,* p. 156.
[286] Loncol Daigneault, *op. cit.*

Deux univers de discours et de pratiques sont confrontés dans les objets et finalités en termes épistémiques ou de création. L'écologie dans l'art – au-delà de *l'art dit écologique* – au paradigme idéal se confronte à ses empreintes.

La « Science de l'Art », selon Sue Spaid, rappelle que les arts sont – autant que les sciences – des modes de découvertes, de création, d'élargissement de la connaissance et d'avancement de la compréhension. Si les artistes ont travaillé avec la nature comme des scientifiques de l'environnement depuis 1950, les collaborations entre eux sont récentes. Des musées américains ont consacré des expositions à ces expérimentations, dont le pionnier en 1951, le Massachussetts Institute of Technology (MIT) avec l'exposition « le Nouveau Paysage dans l'Art et la Science [287] ». Il recoupe une histoire des sciences et de l'art des années 1950, avec le mouvement de l'*Arte nucleare,* indignation de la destruction atomique de l'univers.

À la fin des années 1978, le *Naturalisme intégral* est proposé par le critique d'art Pierre Restany comme une discipline de pensée et l'écologie un esprit ou une *révolution culturelle* qui lutteraient contre la pollution des sens et des cerveaux (1978). Pour le critique d'art, il existe des *pollutions subjectives* plus fortes que les *pollutions objectives* [288] qui brouillent les pistes et les messages. En outre, il distingue deux sens de la nature et deux genèses distinctes : une nature originelle et une réalité urbaine, industrielle, créatrice d'une nature moderne. Leur synthèse pourrait constituer une nouvelle évolution pour l'homme, un *naturalisme planétaire.*

Si l'art est instructif – seulement – quand il devient une science [289], son désir d'instruire devrait-il réduire sa fonction esthétique ? Le professeur en théorie et esthétique Bruno-Nassim Aboudrar rappelle que « Ce que l'art a en propre, c'est de déterminer la relation esthétique [290]. *» De l'art comme science à la science comme art* caractérise un des trois pôles des pratiques artistiques de l'*art environnemental* et montre l'importance de cette évolution.

---

[287] Spaid, *« The Science of Art : Five Artists, Thousands of Experiments* », p. 1.
[288] Restany, p. 124.
[289] Aboudrar, *op. cit.*, p. 103.
[290] *Ibid.,* p. 107.

> *Le paradigme naturaliste représente un tournant de portée considérable pour une esthétique dominée jusque-là par des doctrines formalistes. Afin de mieux préserver la « pureté de l'expérience esthétique, celles-ci faisaient abstraction non seulement d'un contenu inhérent à une œuvre ou une situation donnée mais de la signification de l'art en tant que phénomène anthropologique* [291].

Les travaux dirigés par le professeur d'esthétique Jacques Morizot (2014) interrogent le projet de *naturalisation* qui implique de traiter les faits humains dans un cadre unique et méthodologique des sciences de la nature. Ce paradigme considère comme un tournant contemporain la question de *naturaliser l'esthétique* [292].

> *L'esthétique constituerait-elle une discipline à part où la naturalisation ne serait pas susceptible d'apporter un éclairage ou de stimuler de nouvelles approches ? Il serait présomptueux de le penser, et naïf de tout en attendre. Certes, la prévalence du subjectivisme – souvent conjuguée avec la peur du réductionnisme – ne semble pas la circonstance la plus favorable, mais c'est aussi une occasion de renouer avec les tentatives non abouties de bâtir une science de l'art* [293].

Le paradigme culturel environnemental cherche son esthétique. Une *science de l'environnement esthétique,* au-delà d'une production décorative se veut une invitation à la production d'une résistance, pouvoir donné aux formes et aux styles afin de valoriser des modes de vivre-ensemble. Elle prône également une résistance à soi-même quant à céder aux normes [294].

In fine, l'étude d'une *esthétique de la complexité* nous conduit à adopter une démarche hybride et pluridisciplinaire. *A priori,* nous avons intégré la démarche de *naturalisation de l'esthétique* sans le savoir en adoptant des méthodes de classifications cladistiques. Nous nous sommes inévitablement heurtés aux limites de démarches disciplinaires. En effet, nos classifications d'œuvres émanent d'un repérage des formes symboliques qui relèvent de l'anthropologie : arbres, nuages, etc.

---

[291] Morizot, *op. cit.*
[292] *Ibid.,* p. 27.
[293] *Ibid.,* p. 270.
[294] Blanc, *op. cit.,* p. 52.

L'analyse d'œuvres singulières emprunte bien aux mécanismes d'analyse de l'histoire de l'art et de la littérature. Au fil du temps, nous avons intégré les méthodologies de diverses disciplines les plus adaptées, afin d'appréhender deux complexités et leur systémiques, l'écologie et ses formes de figuration.

> *On peut considérer que la séparation conceptuelle entre la nature et la culture a conduit à ne pas concevoir le milieu environnant comme un enjeu véritablement social, autrement que comme un gisement de ressources à allouer, à s'approprier, à mettre en valeur. Mais il faut bien reconnaître aussi que, de l'intérieur des catégories naturalistes, la nature a souvent été conçue comme un enjeu politique. Il suffit en effet de penser que les choses extérieures à nous, les plantes, les animaux, les roches, le climat, etc., déterminent en partie nos conditions d'existence, et qu'à ce titre, il faut les prendre en compte dans la gestion des affaires humaines* [295]*.*

Philippe Descola nomme *les certitudes du naturalisme* « notre croyance en l'évidence de la nature [296] » à l'origine du découpage géopolitique – cartographique – opéré via les frontières, les fleuves, les lacs, les montagnes et les parcs, etc. Finalement, ces formes cloisonnent les espaces humains et non humains, la nature. Le naturalisme est une vision culturelle occidentale qui entraîne une dichotomie entre *nature* et *culture*. Étant donné que de nombreux humains n'ont pas ce rapport dualiste avec la nature.

De plus, si les humains partagent des caractéristiques communes avec les non-humains, ils se distinguent par leur *intériorité* [297]. Ils sont dotés d'une âme, d'un esprit et d'une conscience, une capacité à rêver. La conscience est définie comme « *intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver.* » Le *naturalisme* opère une classification de ces catégories.

---

[295] Descola, *op. cit.,* p. 321.

[296] Descola. *Par-delà nature et culture,* p. 241.

[297] « Par le terme vague « d'intériorité », il faut entendre une gamme de propriétés reconnues par tous les humains et recouvrant une partie de ce que nous appelons d'ordinaire l'esprit, l'âme ou la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver. » Descola, *ibid,* p. 168.

Descola donne corps au principe du structuralisme [298] des formes du fait de leurs continuités et discontinuités qui peuvent apparaître indépendamment et dans des lieux différents. Alors que les historiens d'art travaillent essentiellement à partir de l'influence directe des peintres les uns sur les autres et, plus généralement, en regard du contexte économique, politique, philosophique et esthétique de la production des œuvres. Cette approche des relations historiques et spatiales ne permet pas de relever des ressemblances et des différences pertinentes entre un peintre flamand et un masque des Indiens de la côte nord-ouest, par exemple.

> *L'exigence d'universalisme passe par la recherche d'une articulation entre l'ensemble des modes d'être-au-monde, par l'interopérabilité des concepts, c'est-à-dire par le fait de pouvoir nous voir nous-même comme nous voyons les autres sociétés, de façon à ce que la singularité de notre point de vue ne soit plus un biais dans l'analyse, mais un objet parmi d'autres de cette analyse* [299]*.*

Cette démarche anthropologique dans l'art relève de l'exception et a été entreprise par Aby Warburg et Aloïs Riegl. L'analyse d'un point de vue anthropologique permet de repérer la capacité d'anticipation d'une forme vis-à-vis d'un phénomène. Aloïs Riegl est un des premiers élaborateurs d'une pensée formaliste centrée sur l'étude des qualités spatiales et plastiques des œuvres, de leurs rapports entre elles dans un relativisme historiciste, en somme « un modèle non historique de l'histoire de l'art [300] ».

Notre perspective s'associe à une vision de l'art et de ses récits, tel un *entrelacement de poétiques* [301] ou plus précisément d'*écopoétiques*, *a priori* un objet d'étude complexe en mouvement et en perpétuelle réinvention. Considérant notre expérience esthétique et relationnelle des œuvres vécue *in situ* et la complexité de notre recherche, nous retiendrons une perspective *inter*– et *pluri*– disciplinaire.

---

[298] Courant majeur et transdisciplinaire du 20e siècle, le structuralisme se fonde sur la mise en évidence d'une structure à la fois irréelle – forme abstraite d'organisation – et réelle – forme concrète. Méthode scientifique expérimentée en linguistique, le structuralisme se définit davantage par ces praticiens que comme un mouvement à part entière. Parmi les fondateurs du structuralisme – Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan – Roland Barthes définit *l'activité structuraliste.* Barthes, p. 221-222.

[299] Descola. *La composition des mondes, op cit.,* p. 272.

[300] Bushart, *op. cit.*

[301] « *Par l'entrelacement de la poétique fictionnelle et semi-fictionnelle avec celle de la poétique de l'Histoire, les œuvres d'art historicisées et de style documentaire soulèvent les mêmes problématiques concernant les régimes de véridicité, bien que les finalités soient très différentes de la démarche historienne.* » Lageira, *op. cit.,* p. 114.

Nous présenterons nos travaux sous l'angle des « sciences de l'art contemporain et de l'écologie » impliquant les sciences de la nature, de l'homme et des sociétés au Muséum national d'histoire naturelle incluant l'anthropologie culturelle ou éco-anthropologie de l'art contemporain et l'écosophie.

> *Un autre aspect important des images d'un point de vue anthropologique, est leur capacité d'anticipation par rapport à des phénomènes qui peuvent n'apparaître que plus tard sur le plan discursif. Comme je l'ai déjà signalé, ce point est bien illustré par l'émergence du naturalisme, visible dans les images de façon assez évidente à partir du XVe siècle, alors qu'elle ne s'exprime pas de façon discursive avant le XVIIe* [302]*.*

L'écologie dans l'art à l'ombre des sentiers académiques est un « *bord des mondes* » au même titre que l'exposition au Palais de Tokyo. Entre risques et périls, nous avons expérimenté – au sens propre comme au sens figuré – par-delà les frontières dogmatiques, des mondes chargés de sens et de futurs possibles.

Ainsi, entre histoire(s) de l'art et écologie(s), les analyses convergent sur une « esthétique de la complexité ». Répertoires d'éco-artistes, classifications vivantes originales ou empruntées aux sciences naturelles, schémas d'interconnexions de dynamiques en développement et polarités thématiques entre formes et sens, cherchent principalement à identifier ses principales caractéristiques.

[302] Descola*, op. cit.,* p. 251.

Esthétique de la complexité, art anthropocène ?

> *Peut-être qu'Haeckel était fasciné par les macro-organismes pour observer comment ils étaient en interrelation. Et c'est une des raisons qui l'ont amené à penser à la complexité de l'environnement. Parce qu'il faisait des échantillons et c'était un très grand collectionneur de macro-organismes et phyto plantes. Il les illustrait et les dessinait* [303].

À l'aune d'une empreinte de couleur verte, l'esthétique – du grec *aisthetikos,* le sensible – proposée par le philosophe allemand des Lumières Alexander Gottlieb Baugmarten (1714-1762) comme « science du beau [304] » est ici réinterrogée. Elle relève de la faculté de sentir, du perceptible par les sens et l'intelligence. Si cet « art de penser en beauté » revêt un caractère sacré historique, cette acception est aujourd'hui dépassée. L'art contemporain a largement contribué à sa propre démystification. Celui-ci a permis l'introduction de champs d'expérimentation ouverts à la société et à ses progrès techniques. Dès la première moitié du 20e siècle, l'art devient *expérimentation*, voire performances. L'artiste recherche l'inédit.

L'Esthétique de la complexité ou *la pensée complexe des territoires* [305] croise le champ de la durabilité. Le *réseau de l'éco-esthétique* s'avère résolument interdisciplinaire et international [306]. Son développement dynamique est le produit d'expérimentations et de « bricolages locaux ». Les sciences humaines – histoire de l'art, psychologie, psychanalyse, sociologie, anthropologie, linguistique, sémiologie [307] – et plus récemment la biologie, l'écologie et les sciences de la nature alimentent les perceptions esthétiques de l'art.

---

[303] Ballengée, *op. cit.*

[304] Baugmarten cité par Fel, p.19.

[305] Bélanger (Gentiane). « World off Matter, ou la pensée complexe des territoires ». Revue Espace, *op.cit.,* 2015, p. 47.

[306] Blanc et Lolive*, op. cit.,* p. 11.

[307] Gombrich, *op. cit.,* p. 426.

La dénomination abrégée d'« art éco » ou « art écologique » continue de faire débat sur sa définition [308]. L'écart tient à sa capacité à générer le changement de comportement. En lien avec l'écologie, *l'art dit écologique* poursuit une intention, plus ou moins manifeste, plus ou moins politique, de transmission des principes de l'écologie au grand public. Et c'est dans le « plus ou moins » que réside la variété des pratiques et de leur vertu.

Dès lors, la confusion continue de régner avec des dénominations qui oscillent entre revendication d'hétérogénéité ou d'hégémonie du genre, tels que *l'art environnemental*, le *land art*, *l'art dans la nature*, le *bioart* ou plus récemment l'appellation *art du vivant*. D'autres dénominations jalonnent une généalogie dans le champ de ces pratiques que nous estimons utile d'explorer. De plus, la notion de « transcourant » lié au *biomorphisme* dans l'ouvrage de Guitemie Maldonado rejoint son caractère transversal.

Le concept « d'art écologique » – *eco-art* ou *ecological art* – est né dans les années 1990 [309]. Dès lors, conservateurs et critiques gravitent autour du rôle de l'art vis-à-vis de l'écologie comme de sa complexité. En 1992, l'exposition collective de Barbara Matilsky, *Fragile Ecologies* au Queens Museum à New York, fait figure d'éclaireuse. En 1999, l'exposition *Natural reality* d'Heike Strelow, à l'espace d'art international Ludwig Forum d'Aix-la-Chapelle en Allemagne, présente le concept d'art écologique et environnemental autour du corps humain, site d'investigation « naturel ». Unité de l'Homme et de la nature, entre naturel et culture, puis nature et contexte social sont développés par des artistes aux connexions ou compétences scientifiques. Il est intéressant de noter d'ores et déjà l'annonce de ces trois positionnements de l'art écologique qui seront largement repris par la suite.

Notons également une tardive appropriation par l'institution muséale comparée aux origines des pratiques artistiques entre art et écologie. Elle peut s'expliquer en partie par des modes d'expression artistiques choisis volontairement sur des terrains extérieurs et notamment des friches industrielles.

---

[308] Collins, p. 141.

[309] Kagan, *op. cit.*

Suivant la définition de l'*art écologique* de Kagan, la variété des pratiques qui lui ont succédé continue d'en faire un art plus composite qu'unitaire, contre le paradigme classique de courant artistique et ses caractéristiques historique, chronologique et esthétique. Ainsi, la complexité des pratiques génère une prolifération [310] des plateformes de recherches artistiques transdisciplinaires souvent citées en référence.

De sorte que Kagan caractérise les travaux des artistes suivant une logique de fonctions. Quel(s) but(s) poursuit l'art écologique ? Par exemple, éthiques et engagés, les artistes réunis sous le réseau « *Ecoartnetwork* » (1999) adhèrent à au moins l'un des principes suivants : l'attention aux réseaux d'interrelations dans l'environnement ; des œuvres aux supports naturels ou qui utilisent les éléments – vent, eau ou lumière solaire ; la régénération, restauration et réhabilitation de milieux dégradés ; l'information au public des enjeux environnementaux et écologiques ; des propositions en faveur de liens écologiques, coexistence, soutenabilité ou guérison.

> *Si dans Lieu d'écoute (1983) il ne s'agit pour lui que de symboliser la diffusion des sons par des stèles de granite à la ressemblance d'enceintes acoustiques, et que si les Asticots de 1985 placés dans un bas de métal sous une lumière verte et dont le bruissement est amplifié font figure d'expérience semi-scientifique, l'environnement Animal (1987) de Villeneuve-lès-Avignon, où des bruits d'insectes et d'oiseaux sont diffusés dans le jardin en fonction du vent, de l'humidité, de la température et de l'ensoleillement, ainsi que l'installation Animal en cage (1988), où le spectateur est amené, de par les mouvements de son corps enregistrés par un radar et un sonomètre, à déclencher des cris de primate qui font montre d'une volonté poétique certaine en même temps que se fait jour une réflexion plus complexe : s'y mêle une écologie de la perception autant qu'une forme de virtualisation de la nature* [311]*.*

[310] Bélanger, *op.cit.,* 2015, p. 51.

[311] Monvoisin et Coleno, *op. cit.*

La fonction de sauvegarde des milieux et d'écosystèmes partagés entre les espèces relevée comme bien commun n'apparaîtrait qu'à partir des travaux de Tim Collins en 2004, alors même que des artistes se sont d'ores et déjà intéressés à sa perception dès les années 1980, comme l'artiste acousticien des « milieux [312] », Erik Samakh, dans le mouvement généalogique d'*écologie sonore* ou *d'écologie de la perception* [313].

Kagan complète l'entreprise de spécification de milieux à l'échelle d'« écocosmopolite » lié à une appréhension des relations à l'échelle de la planète. Il ajoute une volonté de rééquilibrer « l'égo-... et l'éco-... » entre les individus et les différentes échelles de communautés humaines comme non humaines. Ce n'est pas sans rappeler le concept *d'égo-écologie, une approche naturaliste* comme étude de l'interaction de l'identité sociale des individus, démarche structurale proposée par Marisa Zavalloni dès 1984.

Enfin, suivant la thèse de Kagan, ces artistes explorent une *esthétique de la complexité* du vivant, pour certains en référence et expériences via des travaux scientifiques. Il souligne à juste titre que l'esthétique de la complexité implique une pensée à plusieurs dimensions, vers une dialectique de « dialogique » ou forme de dialogue en écho au paradigme transdisciplinaire et à la *pensée complexe* du sociologue Edgar Morin.

Modes participatifs destinés à encourager l'autocritique ; inspirés par la phénoménologie à des fins de perceptions sensorielles de nature à appréhender l'interrelation et la spatialisation des contextes ; au procédé « exploratoire et expérimental itératif » ; une nécessaire « critique écologique ancrée » et des relations critiques complexes avec la technoscience, ces caractéristiques cernent un profil dont on mesure l'étendue du champ. Comment échapper à l'énumération de pratiques sans envisager des caractéristiques communes aux travaux des artistes ?

> *Les praticien(ne)s de l'éco-art sont des interprètes de l'interdépendance (et pas des héros modernes fièrement indépendants). Ils et elles attachent une valeur à la régénération dans le vivant et soulignent les effets systémiques. Ils/elles agissent en tant que co-opérants de la créativité du vivant plutôt que juste comme individus créatifs* [314].

---

[312] Debailleux (Henri-François). *Arts. À l'abbaye de Maubuisson, six installations qui jouent avec leur environnement. « Erik Samakh en justes milieux »,* Libération, Paris, 11 août 2006.

[313] Monvoisin et Coleno, p. 469.

[314] Kagan, *op. cit.*

Kagan prend des précautions et prévient que, dans le cadre d'une pensée complexe, ces propositions de catégorisation des pratiques ne prétendent pas à l'exhaustivité. Il souligne davantage « des signes » liés à leurs qualités, contributives d'une « esthétique de la complexité et des cultures de soutenabilité. »

Au final, Kagan offre un résumé intéressant pour définir les éco-artistes, qu'il nomme « praticiens et praticiennes de l'éco-art ». Sans oublier le féminin fidèle aux pionnières écoféministes, l'évocation du champ lexical thérapeutique suggère un engagement désintéressé. Les paramètres du niveau d'engagement sont réaffirmés dans l'attachement à une valeur, celle du vivant. À l'instar de la formule du critique d'art britannique John Ruskin (1819-1900), qui voit chez les artistes paysagistes au 19e siècle un *service des nuages* [315], les éco-artistes contemporains sont au service du vivant.

> *Périssent toutes les œuvres d'art plutôt que les oiseaux qui chantent dans les arbres* [316].

Le service au vivant, supplanterait-il l'acte créatif au point d'en oublier la forme ? La question de l'esthétique des productions continue d'interroger dans l'art contemporain et *a fortiori* s'il est au service de principes écologiques. « *La gravité du contenu écologique exonérerait-elle les artistes d'un souci de la forme* [317] ? » questionne l'historienne d'art Bénédicte Ramade. La capacité d'un « art de l'écologie » – et non écologique – serait limité à son objectif d'informer et à choisir l'éthique plutôt que l'esthétique.

> *Nous partageons des formes et le souci de leur efficience, nous partageons aussi leurs évolutions, la manière dont celles-ci s'ancrent dans nos vies* [318].

---

[315] Voir l'analyse des formes des nuages développée dans la Troisième partie.

[316] Ruskin (John) cité par Magritte, *op. cit.,* p. 131.

[317] « *L'absence de définition précise des compétences attendues de l'interlocuteur-visiteur conduit ici à penser l'inefficience de la proposition.* » Ramade, *op. cit,* p. 19.

[318] Blanc, *Les formes de l'environnement,* 2016, *op. cit.,* p. 38.

Dès lors, s'attaquer à « l'inefficience » ou bien qualifier de « contre-productive » une œuvre, implique de mesurer un rapport d'optimisation, de comparer les objectifs attendus de l'émetteur-producteur, vis-à-vis des effets produits sur un panel de récepteurs-visiteurs. La question de l'efficience des pratiques artistiques introduit d'emblée une logique de coût. La notion d'efficience, outre la capacité à atteindre des objectifs – efficacité – introduit le paramètre du prix de la consommation optimale des ressources utilisées – personnel, matériel, finances.

> *Les formes de l'écologie seraient-elle donc vouées à rester incompétentes et impuissantes* [319] *?*

N'est-ce pas (dé)considérer l'art comme moyen ou instrument productiviste dévoué à l'écologie, ce à quoi précisément un grand nombre d'artistes rechignent ? La logique fonctionnelle – arbitrée par un cadrage épistémologique de l'art écologique à défaut d'être défini par l'artiste – ne devrait effectivement pas primer sur l'esthétique. Ce qui reviendrait à ignorer la source essentielle et autonome de l'art et son aura symbolique dans la société. Nathalie Blanc et Julie Ramos relèvent dans la tradition plus classique de l'art – peinture, photographie et vidéo – sa capacité essentielle à partager cet imaginaire.

> *Au fond, postuler que l'art environnemental véritablement soucieux d'écologie doit transformer concrètement des territoires, c'est précisément rester aveugle à la polysémie de l'écologie, à sa définition actuelle en termes de sensibilité et d'imaginaire – Guattari – et conforter l'idée qu'elle est affaire de solutions techniques* [320]*.*

[319] Ramade, *op. cit.,* p. 21.

[320] Blanc et Ramos, *op. cit.* p. 17.

Sur le champ de l'écologie, les artistes sont considérés comme efficaces là où d'autres les considèrent inefficients. Quels sont les critères de cette efficacité et comment est-elle évaluée ? Mais comment mesurer l'efficience d'une œuvre à l'échelle du temps ? L'entreprise semble risquée, *a fortiori* à court-terme, à moins qu'elle ne prenne en compte l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Comme la reconnaissance internationale d'un artiste, liée à un paramètre d'efficacité, ne peut être jugée qu'à l'aune du temps. *A fortiori* quand les paramètres de l'efficacité écologique évoluent selon les époques et suivant la recherche d'un pragmatisme comme dénominateur commun.

Par exemple, les travaux dans les années 1960 de Franz Krajcberg ou Gustav Metzger se trouvent en adéquation aujourd'hui avec les problématiques de dérèglement climatique, ce qui n'était pas le cas à l'époque de leur création. Leurs travaux sont-ils efficaces parce que visionnaires ou parce qu'ils répondent à un enjeu aujourd'hui ? La capacité d'un art visionnaire est d'anticiper les enjeux futurs, avant même que la communauté ne s'en empare. C'est sans doute dans cette faculté d'anticipation que l'art est le plus instructif.

> *Compte tenu de ces nombreux autres impacts majeurs et toujours croissants des activités de l'homme sur terre à l'échelle mondiale y compris sur l'atmosphère, il nous a semblé plus approprié de mettre l'accent sur le rôle central de l'humanité en géologie et écologie en proposant d'utiliser le terme « anthropocène » pour l'époque géologique actuelle* [321].

L'artiste est sans cesse confronté à l'efficacité de son œuvre suivant l'objectif qu'il cherche à atteindre. Si d'autres critères – que celui de l'artiste – interviennent, il s'agit dès lors d'une commande qui ouvre le champ à une « culture rentable [322] » et aux antipodes des principes de l'écologie politique. À partir de 2014, l'*Anthropocène* interroge l'art comme œuvre manifeste.

> *Anthropocène – La fin d'un monde. Nous voilà en effet entrés, et avec nous la Terre toute entière et chaque être qui la peuple, dans l'ère de l'humain, l'Anthropocène. Nous serions – enfin ! – partout chez nous* [323].

---

[321] Crutzen et Stoermer, p. 17-18.

[322] Brunette par Poirier, Revue Espace, *op. cit.*, p. 72.

[323] Maris. *La part sauvage du monde,* p. 85.

Au fondement d'une *esthétique de la complexité*, nous avons vu émerger les conséquences dans l'art contemporain de *L'évènement anthropocène* [324], effervescence manifeste au cours de nos recherches à partir de 2013. Le concept d'*Anthropocène*, du grec *anthropos*/être humain, démontre l'impact des activités humaines sur la croissance des phénomènes géologiques et écologiques (2000). Identifiée et appropriée par les artistes, l'*Anthropocène* apparaît tel un manifeste de la force coupable de l'activité humaine sur Terre.

> *On entendait des explosions dans la forêt, et une épaisse fumée montait avec la nuée d'oiseaux. […] La fumée était un nuage fait de poussière, de vapeur, d'eau projetée, et de matière du bois qui cède, fibre et éclats. De là où on était, sur la falaise, on pouvait suivre des yeux le trajet des scieurs clandestins. Et les arbres s'abattaient. Les trous seraient bientôt habitables. Le pays d'en bas s'était dépeuplé quand l'embouchure du fleuve avait été décidée là plutôt que là* [325]*.*

En 2014, Marie Darrieusseqcq, l'écrivaine de *Truismes* (1996), fable zoopoétique anthropomorphique dans les pas de *La métamorphose* de Franck Kafka (1915), illustre la couverture du livre de l'artiste Nicolas Guiraud, *Anthropocène*. L'écrivaine décrit des nuages tel un signal de pollution d'origine humaine impactant l'écologie d'un paysage. Son récit évoque des forêts aux arbres abattus, un cours du fleuve, une migration d'oiseaux déviée et une omnipotence de l'Homme manifeste. La série de photographies entre paysages de désolation et paradis perdus de Nicolas Guiraud témoigne de ce qui se joue, la survie de l'espèce humaine fragilisée. L'enjeu est *« la dissolution totale de la frontière qui sépare l'homme de la nature* [326]*. »*

---

[324] Bonneuil et Fressoz, p. 66.

[325] Darrieussecq et Guiraud.

[326] Guiraud, *ibid.* p. 37.

Figure I-2. *Anthropocène Monument,* enquête muséographique exposition Musée des *Abattoirs*, *La Novela*, Toulouse Métropole, 2014.

L'Anthropocène, on nous l'a pour la première fois raconté tel un « cri d'effroi ». Un cri venu de la géologie et des sciences naturelles, mais aussi un cri devenu récit par les sciences humaines et sociales ; un récit pour un nouvel imaginaire politique. […] Afin de compléter, voire contrebalancer, cette vision englobante et horizontale de l'Anthropocène, nous avons utilisé les outils de réflexions proposés par l'étude des « Zones Critiques [327] *».*

[327] Latour (Bruno). Cartel exposition, salle Ressources exposition *Anthropocène Monument,* CRAC Abattoirs Toulouse, 2014.

La même année, nous découvrons l'exposition monographique de Lucy + Jorge Orta « *Food/Water/Life* » à Paris avec la publication du catalogue manifeste pour un « *art anthropocène* ». Face à la gravité des conséquences du changement climatique, le positivisme artistique relève-t-il de l'utopie ? Inspirés par une *utopie fondatrice* [328]*,* les artistes manifestent leur volonté de participer et marquer leur empreinte dans une palette de postures artistiques, du sombre à la lumière, de la dénonciation à la solution alternative sociale participative à travers des banquets.

L'esthétique relationnelle [329] favorise une relation dynamique intense des interactions humaines, fêtes et rendez-vous dont la société semble dépourvue pour se re-trouver. À l'automne 2014, l'exposition organisée par Bruno Latour, le festival des sciences *La Novela* et le centre d'art des Abattoirs à Toulouse interroge un *Anthropocène monument.* Le professeur poursuit son paradigme d'expérimentation *programme d'expérimentation en arts politiques* [330] qui rassemble des chercheurs et des artistes. « *Dans quel monde voulons-nous vivre ?* » Les artistes exposés [331] proposent une trentaine de projets, esquisses, artefacts pour un « *Monument à l'Anthropocène* » vus comme des dispositifs de narration pour informer du changement. « *Rendre sensible* [332] » à la destruction ultime, imposée par l'activité de l'homme, nécessite une « *conscience collective* » vers un « *futur possible* » de « *co-création avec la nature* ».

> *Il y a 60 ans, le plastique représentait cette matière miraculeuse que Roland Barthes qualifiait de « substance alchimique ». Aujourd'hui, il est pointé du doigt et tenu comme menace pour l'environnement. […] Le plastique fera donc partie de notre future empreinte géologique* [333]*.*

---

[328] Enquête muséographique 2014, Sans-titre, exposition « Food/Water/Life » Lucy + Jorge Orta, La Villette, 2014, Paris.

[329] Bourriaud, *op. cit.*

[330] Le SPEAP *Programme d'Expérimentation en Arts Politiques* à SciencesPo Paris est un master de l'École d'affaires publiques pour des professionnels ayant au minimum 4 ou 5 années d'expérience, artistes, architectes, designers, universitaires, hauts fonctionnaires, cadres d'entreprise, chercheurs, administrateurs, acteurs de la vie publique, etc. afin d'enrichir leurs compétences, leur formation intellectuelle, ou réorienter leur carrière.

[331] Lara Almarcegui, Lise Autogena & Joshua Portway, Amy Balkin, Robert Barry, Iain Baxter, Etienne Chambaud, David Claerbout, Mark Dion, Jimmie Durham, Fabien Giraud, Sheela Gowda, Joao Maria Gusmão & Pedro Paiva, Adam Lowe, Nicholas Mangan, Fujiko Nakaya, Tomás Saraceno, Pascale Marthine Tayou et Yesenia Thibault-Picazo.

[332] *La Novela, fête connaissance,* programme, Toulouse Métropole, 2-19 octobre 2014, p. 34.

[333] Cartel, *op. cit.*

Iconique de l'écologie de la récupération et de l'exposition, l'*écoplastie* monumentale de Pascale Marthine-Tayou [334], montgolfière à terre, recompose un environnement de déchets de sacs plastiques dès l'entrée. Elle forme un monde, sorte de globe gonflé artificiellement où les enfants se plaisent à jouer dedans, mais qui nous donne la sensation d'un piège. Une évocation manifeste au 7e continent, spirale de déchets en mouvement polluant les océans.

L'univers proposé, très orienté sur une symbolique cartographique et des représentations scientifiques, des paysages géologiques, maquettes, miroirs grossissants de plaques terrestres ou de fonds marins, etc. est particulièrement conceptuel. Un « réinventaire » des « cabinets de curiosités », minéraux ou artefacts naturels, est interrogé dans sa tendance à « naturaliser » une culture occidentale de « vestiges » archéologiques et anthropologiques. Un espace géopolitique associe le « guerrier ».

> *Au sol, nous évoquons le conflit d'échelles associé à l'Anthropocène par un « Désorienteur temporel » ; une proposition inédite où s'entrecroisent la spirale des temps géologiques, celle du temps historique, et le cadran du temps quotidien de l'horloge, sans aiguilles* [335].

Le récit de l'exposition de Bruno Latour évoque un « *cri d'effroi* » semblable à celui de l'artiste Franz Kracberg à propos de la forêt amazonienne. Ce cri semble traduire la violence de la production d'un concept scientifique qui ne gère pas son appropriation, transposition et conséquences politiques et éthiques dans la vie publique.

Combiné à l'exposition, un colloque international de trois jours convoque des scientifiques et des artistes sous la direction de Bruno Latour et Bronislaw Szerszynski, sociologue à Lancaster. Nous avons participé au débat participatif mené par Bruno Latour avec ses étudiants, avec l'intervention d'Émilie Hache.

---

[334] Nous avions vu le *Plastic bags* de Marthine-Tayou à la *galeria Continua* de Michelangelo Pistoletto un an plus tôt dans le cadre de la FIAC, Foire Internationale pour l'art contemporain, cf. *Partie II. Morphogénéalogie, cinq branches, Arte povera/Art rebut.*

[335] Latour, *ibid.*

L'auteur de *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique* (2011) nous questionne sur un *Retour sur Terre.* Elle revisite une nouvelle de science-fiction de 1955 où un groupe d'astronautes, partis dans l'espace pour coloniser une autre planète, retourne sur Terre après une évolution de quatre générations. La philosophe suggère de se réapproprier l'idée de « penser/agir/connaître/imaginer ou encore habiter sur Terre ».

« Quelles sont les formes possibles d'un monument à l'Anthropocène [336] *? »* L'opportunité politique – et manifestement symbolique – de créer ou non un monument à l'*Anthropocène,* pose la question de le faire exister ou non matériellement. La forme envisagée du point de vue des matériaux et de la figure doit être vertueuse. Des récits prolixes, mots-clés et dessins ont été produits de façon interactive par les étudiants avec le public.

L'année suivante, en 2015, la FIAC *Hors les murs* et l'association COAL Coalition pour l'art et le développement durable organisent au Muséum un cycle de conférences « *Changement d'ère : les sciences et les arts de l'Anthropocène* ». La table-ronde « *Habiter la nature* » réunit Pascale Marthine-Tayou, le biologiste Patrick Blandin et Christophe Bonneuil, l'historien des sciences. « *La préciosité du banal* » est revalorisée dans la perspective de « *Garder les pieds sur terre* ». La notion d'anthropocène est discutée par Bruno Latour tel un enjeu majeur peu valorisé dans nos représentations.

Le caractère résolument instructif, informatif ou démonstratif, dévolu à un art qui veut porter les principes de l'écologie aux contours bordés par une fonctionnalité pose question dans un contexte politique et économique qui le favorise. Réduit à un rôle de médiateur ou d'animateur d'expériences utiles, il prend le risque de s'appauvrir. D'autant qu'à l'ère de sa reproductibilité, la *mystérieuse alchimie* [337] de la conception d'une œuvre, produite dans le secret d'un atelier, a fait place à un art transparent et pragmatique. Est-il plus efficace pour autant ? Difficile de se positionner dans le foisonnement des propositions scientifiques liées aux écologie(s) où les concepts et les communautés prolifèrent au sein d'une *France vert clair* et où la visibilité des « écoartistes » entre en jeu.

---

[336] *La Novela, op. cit*., p. 57.

[337] Millet, *op. cit.,* p. 45.

Eco-artistes ?

> *La peinture murale This is not Land Art (Ce n'est pas du Land Art) rejette sans ambiguïté possible toute affiliation de son travail avec le Land Art. Son travail ne résulte pas d'une intervention « matérielle » directe dans le paysage pour en modifier l'aspect. Il se réclame au contraire de l'éthique environnementale du « Leave no trace », ne pas laisser de traces, ou le moins possible, ne rien emmener, ne rien transformer* [338]*.*

Richard Cork retrace dans *Le grand livre de l'art contemporain. 200 artistes expliqués* les évolutions véloces générées par l'art contemporain tant sur les formes que sur la diversité des espaces investis dans le monde. Sa présentation s'achève sur une nouvelle considération liée à l'exploration des lieux – à l'empreinte limitée – jusque-là négligés par les artistes. Dans cette lignée, Cork cite l'artiste anglais Richard Long (1945), promeneur solitaire au *land art romantique* et révélateur de sites « oubliés » dans la nature.

Dans la généalogie que nous proposons, le *land art romantique* est une des lignées du *land art* écologique. Les artistes de ce mouvement marginal dans les années 1960 se préoccupaient particulièrement de l'environnement. Richard Long et l'artiste français Jean Clareboudt (1944-1997) prônaient le moins d'empreinte possible sur la nature de leur intervention artistique, démarche proche des artistes marcheurs « walkscapes » tel qu'Hamish Fulton.

Elena Costelian reconnaît dans la démarche de l'artiste qui marche/*Walking artist,* de l'anglais Hamish Fulton (1946), un caractère écologique exemplaire peu reconnu. Fulton produit à l'issue de ses marches des peintures murales grand format.

---

[338] *This is not Land Art*/Ce n'est pas du Land Art *2004*, Hamish Fulton, (USA) 898cm x 523,8cm x 1,5mm, Vinyle Peinture Production, CRAC LR, CRAC Sète, Dossier pédagogique, *op. cit.,* p. 8.

> *Au fond, il y a tous ces artistes marcheurs auxquels je me rattache aussi. Hamish Fulton que j'ai identifié récemment au MAC de Sète. C'est un mouvement à part entière – il y en a énormément. Je trouve que ce sont eux qui sont les plus proches de la nature. Je trouve que le plus proche de la nature est celui qui marche, comme Francis Alÿs. Ils sont beaucoup diffusés aux États-Unis. Je l'ai rencontré en plus. En fait, Laurent Buffet a beaucoup écrit à ce sujet, d'où est-ce que c'est parti, de Dada, etc.* [339].

Fulton utilise des couleurs primaires et une « *écriture graphique* » aux langages symboliques, mathématiques, par exemple le chiffre sept à la sacralité culturelle partagée, géométrique et des « *cartographies mentales* ». La marche fait œuvre, « le rythme de la marche : l'accès à une conscience accrue de la nature » quand l'artiste adapte son rythme de marche sur les cycles de la nature [340].

Paradoxe de l'artiste qui ne veut « pas laisser de trace », Fulton ne partage-t-il pas ses marches par l'objet ? La symbolique de l'empreinte murale dans un centre d'art ne s'apparente-t-elle pas au réflexe de transmission des hommes du Paléolithique dans les grottes, sanctuaires de mémoire collective ? « *Néo-pèlerin* ? » L'œuvre de Fulton est plus complexe que les apparences entre art minimal et conceptuel, *land art* et *protest art* dont la vocation est de participer au devenir du monde [341].

Parmi le panorama des artistes emblématiques de l'après-guerre à nos jours choisis à l'échelle internationale, Cork cite également – et cette singularité dans l'histoire de l'art mérite d'être soulignée – Gustav Metzger, emblématique des manifestes de « l'art autodestructeur » et inspiré par les « désastres politiques, sociaux et environnementaux [342] ».

---

[339] Francis Alÿs (1959) artiste belge, vit, travaille à Mexico depuis 1986. Costelian, *op. cit*. Voir aussi Buffet (dir.).

[340] Centre Régional Art Contemporain CRAC Sète Dossier pédagogique exposition *Hamish Fulton En marchant*/« walking », 2013-2014, p. 7.

[341] Joly. *« Hamish Fulton. En marchant* ».

[342] Bonham-Carter et Hodge, *op. cit.*

> *Au départ, je voulais reconstituer une photo de Robert Polidory, qui est le premier à avoir fait des photos de la chambre à Pripyat, avant que cela devienne une sorte de circuit. On m'avait dit, ce n'est pas ton image, ce n'est pas toi qui as pris la photo. Cela m'a fait réfléchir et déterminée à aller faire ma propre image et non pas une image qui a été ramenée par un autre. […] Travailler sur la question de la frontière, sur la transgression oui, mais la marge non. Ce sont les autres qui perçoivent comme une marge, tout est relatif. Le nom de Tchernobyl évoque en soi un souvenir personnel. « Ah oui à ce moment-là, j'étais à tel endroit, je faisais ci, je faisais ça* [343]*.*

Elena Costelian témoigne de l'indifférence du monde de l'art à aborder les sujets politiques, telles que les catastrophes écologiques. Considérant Tchernobyl sans aucun intérêt artistique, son entourage a tenté de la dissuader d'y travailler, en vain. Elena « artiste femme politique » a entrepris ce sujet « en marge » avec la conscience de transgresser un *a* priori. Ce fût un moteur pour elle.

Didier Mahieu parle d'une entrée malgré lui dans l'écologie avec un travail porté sur le milieu et l'appréhension d'un territoire. À l'instar de Thoreau, il passe d'un environnement urbain quotidien à un isolement à la campagne choisi. Son nouveau milieu de vie l'a amené à des expériences artistiques « en pleine nature ».

> *Je pense qu'il y a plusieurs types d'écologies à l'heure actuelle, donc il y a plusieurs façons d'aborder l'écologie. Il y a la mode écologique, il y a la politique écologique et il y a l'écologie partagée et non partagée. C'est vaste en fait. L'art et l'écologie, c'est quelque chose d'assez complexe parce que l'artiste, à partir du moment où il s'interroge sur le lieu dans lequel il habite, sur l'environnement, sur le comportement autour de lui et sur l'acte qui va poser, ce sont forcément des questions où on fait un acte engagé. Automatiquement, on crée une image en plus, on crée un geste en plus, donc on n'est pas dans l'écologie à la base, puisqu'on fabrique un procédé, un produit. Le tout est de savoir si le produit a une influence sur le comportement humain, une influence sur l'environnement dans lequel on est et une influence sur soi aussi* [344]*.*

---

[343] Robert Polidori, né en 1951, est un photographe québécois. Costelian, *op. cit.*

[344] Mahieu, *op. cit.*

Didier Mahieu estime qu'une « étiquette esthétisante d'un artiste écologique » n'est pas possible. Il parle plutôt d'un comportement philosophique, une pensée, une prise de conscience, puisque être un artiste est un conditionnement. Il s'agit d'être conscient d'un acte engagé et moins formel. Cet acte n'est pas simplement symbolique, mais engagé dans le déplacement, dans la façon de parler, de manger. Cela renferme pour l'artiste un univers énorme.

> *L'idée d'écologie artistique est une question intéressante que je me suis posée lorsque j'ai voulu savoir d'où viennent les gens comme moi. Il y a eu une vague d'artistes et de penseurs et de gens créatifs quand l'écologie a commencé à former ses esprits, pendant les années 60 et 70. Helen Mayer et Newton Harrison* [345]*, en sont des exemples, ils expérimentaient et ne se plaçaient pas comme des artistes ou scientifiques, mais juste comme des personnes créatives qui essayaient de résoudre des problèmes et se posaient des questions* [346]*.*

Sur le nombre des deux cents artistes internationaux les plus reconnus en 2013, la nécessité pour nous de répertorier un corpus représentatif s'est imposé avec la création d'une généalogie croisée art et écologie composée de 185 artistes majoritairement d'origine européenne. Si l'on ajoute la nouvelle génération d'artistes – qui figure moins dans ce panel d'artistes reconnus [347] – nous estimons la part des artistes travaillant sur le domaine de l'écologie dans l'art entre 15% et 20%.

---

[345] Helen Mayer et Newton Harrison sont des pionniers de l'art écologique. Ancienne professeure de littérature et responsable de recherche à l'Université du Nouveau Mexique, Helen Mayer, directrice des programmes éducatifs de l'Université de Californie s'associe à Newton Harrison. À la fin des années 1960, ils proposent l'exposition « *Fur and Feathers* » à New York avec une carte de l'ensemble des espèces menacées du monde entier. Newton Harrison, professeur, fonde en 1967 le nouveau Département des Arts Visuels à l'Université de Californie de San Diego. À partir de ce travail, Helen Mayer et Newton Harrison s'engagent pour l'environnement et la protection d'espèces menacées au service du développement durable. Ils collaborent avec des scientifiques, architectes, biologistes et artistes. Aujourd'hui, ils sont des artistes reconnus dans le monde entier.

[346] Ballengée, enquête ethnographique, *op. cit.*

[347] Marina Abramovic, Eija-Liisa Ahtila, Ai Weiwei, Joseph Beuys, Christoph Büchel, Maurizio Cattelan, Christo & Jeanne-Claude, Tony Cragg, Mark Dion, Olafur Eliason, Subodh Gupta, Hans Haacke, Keith Haring, (Damien Hirst influence polémique), Carsten Höller, Rebecca Horn, Yong Ping Huang, Pierre Huygues, Cristina Iglesias, (Jeff Koons influence polémique), Jannis Kounellis, Richard Long, Walter De Maria, Annette Messager, Gustav Metzger, Nam June Paik, Cornelia Parker, Philippe Parreno, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Robert Smithson. *Le grand livre de l'art contemporain 200 artistes expliqués,* Paris, Eyrolles, 2013.

Même si d'autres propositions liées à la cote marchande des artistes réduisent ce rapport [348]. Cette proportion s'observe sur un échantillon d'artistes reconnus et diffusés en France par les musées d'art contemporain nationaux et territoriaux publics. Un scénario assez représentatif qui éclaire une tendance en progression observée au 21e siècle.

Il serait illusoire de considérer toute portion classificatoire comme achevée, encore moins exhaustive, tant son processus est évolutif. Pour autant, entreprendre ce travail nous a permis un repérage préalable essentiel des formes représentatives et spécifiques aux mouvements.

Interrogée en 2013 sur l'évolution d'un mouvement de l'écologie dans l'art, Angelika Markul se sent plutôt isolée et ne voit pas de changement. Pour elle, l'art s'est industrialisé, usines et assistants de production dominent le marché.

> *L'art comme la nature pourrait exister de plein droit, sans être uniformisé par les codifications, les étiquettes et les traductions littérales qui nous privent de l'expérience directe. Il pourrait être instantanément saisi en tant qu'expérience et non plus à travers la traduction qu'en donne l'idéation* [349].

« Comment concevoir un panorama de l'art contemporain à cette époque de pluralisme apparemment anarchique ? » questionne Heartney. Si présenter un panel diversifié d'éco-artistes ou de bio artistes afin d'en appréhender les pratiques est une approche commune, il est plus difficile de définir un art en lien avec les principes de l'écologie. En effet, sa dilution est le signe principal de sa manifestation aux influences artistique, sociale et écologique. Le critique d'art américain John K. Grande prône finalement le droit à l'existence d'un art dilué de façon naturelle dans la vie sans qu'on cherche à l'identifier. Les principes d'organisation conventionnels ne s'adaptent plus, comme présenter l'art contemporain par une succession de mouvements sans lien ou faire perdurer une notion de style devenu anachronique face à la mondialisation de l'art [350].

---

[348] Enquête muséographique terrain FIAC Foire internationale d'Art Contemporain, 2012, Paris.
[349] Vendé, *op. cit.,* p. 53.
[350] Heartney, *op. cit.,* p. 11.

Cette prolifération dynamique paralyserait-elle l'écriture d'une nouvelle classification de l'histoire de l'art contemporain sous l'angle de l'écologie ? Il s'agit moins de confronter des réalités que des manières de les faire coexister dans les sociétés par l'écriture d'un récit original, mieux, par une généalogie innovante. D'autant que l'écologie et l'environnement semblent émerger comme des domaines neufs de la connaissance [351].

Eleanor Heartney publie en 2013 *Art & Aujourd'hui,* un volume de 450 pages où elle classe 400 artistes suivant seize thèmes, un par chapitre. Ce classement privilégie les relations entre art et vie contemporaine de 1980 à nos jours, par exemple : « *Art & culture populaire ; Art & objet quotidien ; Art & représentation ; Art & identité ; Art & nature et technologie ; Art & mondialisation ou Art & politique,* etc. [352]. Eleanor Heartney soulève bien la difficulté d'appréhender la complexité de l'art contemporain, entre individualités et micromouvements.

L'approche d'Andrew Brown, dans son récent ouvrage *Art and Ecology Now,* est spécifique de l'avancée épistémologique anglo-saxonne d'un ensemble plus vaste que l'art écologique. Si Brown tente de cerner une *esthétique de la complexité* – sans la nommer – il cherche dans son intitulé à redéfinir et s'affranchit d'un « art dit écologique » à l'appréciation ambiguë. Ce qui suppose une structure plus complexe qu'un mouvement au sens d'une formation d'artistes manifeste. Il rassemble 95 artistes et 300 illustrations dédiées à l'art et l'écologie.

Sur fond de changement climatique en antarctique, les couleurs lumineuses des éléments naturels contrastent avec la nostalgie figée des glaces au destin précaire. Des chutes d'eau *Archives - Endangered waters/Eaux en danger,* 2003, Rurí [353] en couverture de l'ouvrage symbolisent l'état instable des éléments, aussi paisibles qu'inquiétants, comme la maison inondée scénarisée par Tea Mäkipää très proche des travaux d'habitats et humains en partie submergés de Pedro Marzorati [354]. Le jeu des oppositions souligne les ruptures brutales entre les mondes de la nature et des éléments avec celui des humains. L'objectif de l'alerte urgente est sans ambiguïté.

---

[351] Wolton, *op. cit.,* p. 210.

[352] Heartney, *op. cit.,* p. 11-12.

[353] Brown, *op. cit.,* p. 50-51 et 54-55.

[354] Liégey. « Art, écologie et forêts : l'homme, un animal sensible ? » *op, cit.*

À travers un premier chapitre sur des *Views* [355] – vues réalistes et visions du monde – les artistes veulent pointer d'une étrange beauté des constats écologiques catastrophiques teintés d'indifférence, de déni et d'absurdité. Un sentiment d'impuissance s'installe face à l'ampleur du chaos au réalisme déconcertant. Des terres craquelées par la sécheresse en Chine où passe un *Berger à Wuwei* (2006, Benoît Haquin), la beauté éclatante du contraste des couleurs fauves de rejets de pollution chimique par un navire de pêche dans le bleu profond de l'océan (May 6, 2010, Daniel Beltrá), la pollution nuageuse de *Champ d'ozone* (2007) de HeHe sont chargés de symbolisme écologique.

Ces travaux présentent des ruines urbaines ou de productions humaines, l'artificialisation des sols minéralisés à perte de vue, la pollution des eaux par des pétroliers, les nuages de pollution des métropoles ou le brouillard d'une forêt réduite en cendres ou encore des espèces déconnectées de leur milieu, tel un papillon sur une chaîne enroulant une barrière rouillée sur fond de *cumulonimbus* (*Species/Espèces*, 2005, Suky Best [356]), etc.

Au chapitre second, *Form* ou la transformation et la conception de milieux intègre des œuvres d'artistes du champ de l'*art environnemental in situ*, mais également des installations *intra-muros* qui introduisent des éléments de la nature. Ces créations humaines ne se contentent pas de regarder le monde vivre, elles les reproduisent et interviennent sur la Terre. Elles n'échappent pas à la lignée contestable des artistes pionniers du *land art*.

Producteur d'objets, l'artiste façonne son environnement et paradoxalement marque également son empreinte, alors même qu'il en dénonce les effets. Par exemple, des inscriptions sur un glacier, *Ice Text* (2009, David Buckland) au jardinage d'un tronc découpé sur un trottoir [357].

---

[355] Brown, *ibid,* p. 17.

[356] Brown, *op. cit.,* p. 20-21, 28-30 et 34-35 et 45.

[357] *Ibid.,* p. 76-77.

Les arbres sont symboliquement présents dans cette section : planches découpées au milieu d'une pinède, *Tree Drawing* (2012, Tim Knowles) ou arbres déracinés droits comme des piquets, tranchés en deux dans leur longueur, *A forest divided* (2012, Henrik Hakansson).

Finalement, le chapitre *Form* présente un ensemble assez hétéroclite et représentatif des formes des diverses branches morphogénéalogiques que nous proposons de regrouper. Par exemple, une machine à peindre de l'herbe sur les plinthes des murs d'une salle d'exposition et la série des *Nimbus* (2010) nuages artificiels de Berndnaut Smilde ou encore les mutations génétiques de *Still life* (2007, Chiarra Leccia), un bouquet hybride savamment composé de fleurs et d'oreilles d'animaux coupées [358].

Le troisième chapitre *Research* est dédié aux artistes « chercheurs » dans la mesure où ils s'intéressent au fonctionnement des processus écologiques. Associés à des expéditions ou des programmes de laboratoires de recherches, ils coopèrent à des solutions et enrichissent le questionnement comme leur impact tant sur le fond que sur la forme.

Les glands des arbres mythiques ramassés sous les chênes plantés par Joseph Beuys, *Beuys Acorns* (2007), sont ressuscités et plantés par le couple Heather Ackroyd & Dan Harvey dans le cadre de programmes universitaires sur les relations entre l'homme et le changement climatique [359]. La valeur symbolique dans l'art de ces semences végétales est largement exploitée par les artistes.

> *Les galeries et les musées, je pense que c'est vraiment différent maintenant. L'art à New York a été très longtemps très conservateur et maintenant cela finalement s'ouvre un peu. Vous n'auriez pas vu il y a dix ans des scènes d'art vivant de la nature et l'écologie. J'espère que ce n'est pas juste une tendance, mais plutôt un précédent et qui semble se produire partout. […] Lorsque j'ai commencé, c'était beaucoup plus difficile d'exposer. J'avais des difficultés parce que les gens disaient que c'était de la science et pas de l'art, et maintenant cela est en train de changer* [360].

---

[358] *Ibid.,* p. 82-83, 86-87, 96-97, 98-101 et 104-105.

[359] Brown, *op. cit.,* p. 110-111.

[360] Ballengée, *op. cit.*

Brandon Ballengée, interrogé au cours de nos enquêtes ethnographiques d'artistes, témoigne d'une évolution significative de l'art lié à l'écologie dans le champ scientifique. En témoignent ses travaux exposés dans les patrimoines et musées sur les spécimens en voie de disparition ou de mutation.

Le travail artistique de classification d'Alison Trunbull est quant à lui particulièrement symbolique des séries d'étiquetages et des présentations de spécimens en sciences naturelles. Des coïncidences et emprunts de formes s'expliquent avec des recherches menées en résidence d'artistes au Natural History Museum de Londres (Galápagos Blue, 2009 et Specimen, 2012).

> *Ce qui est très intéressant à propos de la recherche scientifique, ce sont les écrits. Écrire un manuscrit scientifique est neutre, une description de ce que vous avez vu. Mais vous pouvez mettre les idées auxquelles vous pensez en discussion. Ce n'est pas si politique, mais au moins c'est une façon de diffuser des informations auprès d'une communauté qui devient complètement politique, donc une autre plate-forme pour exprimer des idées* [361]*.*

Il cite l'ouvrage de Graeme Sullivan (2006), *Art pratice as research*, parallèle entre les procédés scientifique et artistique, des expérimentations, à la création et aux analyses.

> *Quand j'ai commencé j'étais étudiant en art et lorsque j'ai terminé mes études les premiers articles sur les amphibiens déformés sont parus, je me suis senti vraiment concerné, préoccupé, j'ai donc commencé à voyager et faire le tour des laboratoires, à rencontrer des gens, travailler sur le terrain, je prenais mon sac à dos rempli de papier et je faisais des portraits tout le temps et cela a évolué vers le travail en laboratoire. J'ai appris à faire des expériences avec l'encre, de l'expérimentation, scanner différents types de photographies afin d'en faire un portrait. Il n'y a qu'un seul portrait par animal, je ne fais pas des séries, c'est un portrait d'un animal à un moment donné de l'histoire de sa vie. Je n'aime pas l'idée de la production de masse, je fais juste un exemplaire, quelque chose pour la mémoire d'un animal en particulier* [362]*.*

---

[361] Ballengée, *ibid.*

[362] *Ibid.*

De même, des recensements d'espèces végétales en Amazonie de Lucy & Jorge Orta sont menés avec divers laboratoires de recherches internationaux. La symbolique des représentations de planisphères se répète également : *Most blue Skies*, (2009) de Lise Autogena & Joshua Portway ; *Polar wandering,* (2005) de Layla Curtis ; et *Hight Artic is,* (2011) de United Visual Artists [363].

Le quatrième chapitre, *Use* de l'ouvrage de Brown, classe des travaux liés à l'utilisation des ressources de la Terre et aux excès de l'activité de l'homme, notamment pour les extraire et les exploiter. Certains points de vue réalistes sont manifestement critiques par leur violence, telles des explosions à répétition dans une carrière (Naoya Hatakeyama) ou le brûlage en Afrique de déchets toxiques et électroniques (Nyaba Leon Ouedraogo).

Par ailleurs, le travail sous-terrain de Lara Almárcegui est symbolique d'une comptabilité qui se retourne contre l'Homme. L'artiste envahit le pavillon espagnol à la Biennale de Venise 2013 via l'accumulation de pierre, sable, terre, etc. dont le tonnage équivalent à la construction d'un immeuble est mesuré et sérié par type de matériaux.

En vis-à-vis, des artistes qui travaillent avec des matériaux recyclables sont présentés comme solutions alternatives. Par ailleurs, les arbres et forêts découpés – ciselés comme de la dentelle dans du carton récupéré – par Eva Jospin valorisent la seule artiste française répertoriée dans l'ouvrage anglo-saxon de Brown [364].

Un cinquième chapitre, *Create,* s'inscrit dans le classement de démarches et propositions de solutions non dénuées d'humour et pas moins de sens critique. Les démarches ne sont pas soumises à l'optimisation de résultats comme pour l'ingénierie ou la science et permettent toutes les libertés créatives. *Futurefarmers* propose des *Photosynthesis Robot* – plantes vertes déracinées sur une motte de terre – se déplaçant sur roulettes. *Clean living* (2010) est un Abribus construit en palettes (Nils Norman) [365].

---

[363] Brown, *op. cit.,* p. 126-129, 134-135 et 136-137.
[364] Brown, *ibid.,* p. 146-149 et 164-165 et 168-171.
[365] *Ibid.,* p. 184-185 et 194-195

Emblématique, l'œuvre de Natalie Jeremijenko [366] offre un pont pour le passage d'espèces en ville, destiné à compenser la rupture des corridors écologiques ou imagine un nouveau panneau de signalétique routière de danger, *Caution Butterflies Crossing* (2012).

Présenté à l'exposition *Climats artificiels* à Paris en 2015, *Village green* [367] (2008) de Vaungh Bell invite de façon ludique à penser vert. Nous avons plongé la tête dans des maisonnettes de plastique transparentes suspendues par des fils à hauteur d'homme. La condensation de gaz carbonique qui s'y concentre sous l'effet de notre respiration rappelle *Condensation Cube* (1963) de l'artiste conceptuel américain Hans Haacke [368] (1936). Le CO_2 est néanmoins absorbé par les plantes vertes et fougères vivantes plantées dans la terre à l'intérieur du cube en plastique.

Enfin, le dernier chapitre, *Act* de l'ouvrage de Brown, témoigne du recul opéré en 2014 sur la fonction historique activiste de l'écologie dans l'art. L'engagement de l'artiste est envisagé moins comme une action manifeste – à l'exemple de l'emblématique Gustav Metzger répertorié dans cette rubrique – mais plus sous l'angle participatif via une stratégie d'action durable. Ces éco-artistes proposent singulièrement un modèle de vie pour le futur. Basia Irlan imagine un livre de glace, *Tome II*, où seraient conservées pour les générations futures des espèces végétales. Par ailleurs, les jardins partagés sont particulièrement présents dans ce chapitre. Avec *Artist as Family*, Fritz Haeg dessine et jardine des platebandes de *Planting Forest* (2010) en ville. *Tue Greenfort* imagine un réverbère relié à un interrupteur à hauteur d'homme pour en éteindre la lumière [369].

Le répertoire de Brown offre un nouveau regard sur « l'art et l'écologie » : un panorama inédit où l'écologie est assumée et sa complexité clarifiée. Certes, des travaux classés pourraient figurer dans plusieurs chapitres. L'intérêt de l'ouvrage est d'opérer une classification simple par famille de formes.

---

[366] Enquête muséographique et ethnographique, *Prix COAL art et environnement* 2014, thème *Paris*, musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 17 mars 2014.

[367] Brown, *op. cit.,* p. 196-197 et 202-205. Enquête muséographique exposition *Climats artificiels*, Fondation EDF, Paris 2015. Cf. Catalogue d'exposition *Climats artificiels* « L'état du ciel », p. 55.

[368] Walther (dir.), *op.cit.,* p. 500.

[369] Brown, *op. cit.,* p. 220-221 et 242-245.

D’une part, l’ouvrage appréhende une certaine représentativité de la diversité des pratiques artistiques liées aux principes de l’écologie scientifique. D’autre part, la sélection révèle des démarches actuelles plus participatives que militantes (chapitres *Research* et *Act*). De plus, il est en rupture avec des approches bibliographiques classiques sectorielles ou stéréotypées via les mouvements dans l’histoire de l’art (*land art, art du rebut, bio art).*

Le répertoire d’artistes de Brown croise deux types de classement des travaux, formels et de sens. Cependant, les interactions et porosité entre les deux montrent leurs limites. D’autres propositions intègrent une partie de ce cloisonnement lié aux classifications du vivant, en écho au chapitre *Research* de Brown comme *De l’art comme science à la science comme art* proposé par Nathalie Blanc.

La thèse vise à faire progresser la connaissance de la dynamique de l’art et l’écologie en France et en Europe. Puisque les artistes diffusés que nous avons classés sont à 70% d’origine européenne, il s’agit pour nous de compléter un référencement historiquement orienté par des références et des pratiques anglo-saxonnes. Par voie de conséquence, l’intérêt d’une morphogénéalogie vise à révéler des *branches,* racines de *lignées* significatives, qui se propagent et marquent une évolution. Ce récit collatéral de la complexité d’une histoire de l’art contemporain s’écrit aujourd’hui par ses formes, objets d’art spécifiques, *écoventions et écoplasties.*

Ecoventions, écoplasties

> *Si la cabine en plexiglas laisse visible l'attirail technique permettant la liquéfaction, l'expulsion du fluide vital par le robinet – au-delà de son effet comique – demeure un événement teinté de magie, aussi excitant que la découverte d'une source naturelle. Entre la sculpture, le générateur d'eau – la solution écologique – et la fontaine d'apparat, l'objet crée le trouble sur son statut, au point de nous montrer qu'une œuvre d'art peut aussi avoir une fonction désaltérante* [370].

En 2002, *« Ecovention : current art to transform ecologies »* est organisée par la philosophe Sue Spaid et Amy Lipton, commissaires de l'exposition au centre d'Arts contemporains de Cincinnati dans l'Ohio [371]. L'ouvrage du même nom est publié la même année. Sue Spaid différencie les pratiques scientifiques des *écoventions*. Le terme *écovention* créé en 1999 couple écologie et invention. Distinguées des pratiques qui reconstituent des écosystèmes conformes à la théorie écosystémique, les *écoventions* libèrent plus de créativité dans leurs liens entre art et recherche. Affranchies de méthode scientifique, les *écoventions* passent à l'action générative de pensée critique et « transforment physiquement les écologies locales [372] ».

Si la science élabore des hypothèses dans le but de concevoir des théories ou de résoudre des problèmes, les *écoventions*, motivées par des intuitions et la nouveauté, pressentent et tentent de résoudre une situation. Le succès scientifique est réduit à la production d'un article, de démarches et de règles codifiées. Le succès de l'*écovention* change des perspectives et le cours de l'histoire. Il serait plus durable que le travail scientifique (Blanc-Lolive). L'artiste et écologue américain Brandon Ballengée est représentatif de cette espèce hybride.

---

[370] Portier « *Les Talents contemporains 2011 s'exposent à Wattwiller* ».

[371] Collins, *op. cit.,* p. 139.

[372] Blanc. *Vers une esthétique environnementale ? Op. cit*., p. 16-17. Voir aussi Blanc et Lolive, *op. cit.,* p. 27.

> *Avec la recherche scientifique, vous faites des expériences. Vous devez suivre des méthodes strictes que vous reproduisez pour les expériences. C'est donc très rationnel et statique même si c'est créatif de penser aux expériences, comment les pièces sont articulées entre elles. Lorsque vous êtes un artiste, il y a la partie émotionnelle qui rentre en compte. Quand vous commencez une œuvre vous imaginez bien ce que vous créez, vous avez un modèle, un impact, c'est une hypothèse* [373].

D'autre part, pour Sue Spaid le processus d'*écovention* passe par le principe de liberté comme raison d'être du politique, dont l'expérience passe par l'action au sens d'Arendt [374] ou la pensée en actes de Foucault ; étant donné qu'il ne s'agit ni de transformer, ni même d'améliorer ou réparer, pièges de l'instrumentalisme. L'*écovention* réside plus dans la capacité de l'homme à tirer sa force du collectif pour « changer de cap ». Là encore, si l'action est nécessairement qualifiée de politique, elle se défend d'être activiste. En effet, l'*écovention* n'est pas soumise aux tests probatoires de la science. Néanmoins, elle jouit d'une liberté d'actions transformatrices dans le temps. Les artistes ont-ils plus de libertés que les scientifiques ?

> *Peut-être, cela dépend. Il est facile d'aller trop loin. Je me limite afin de ne pas assommer les gens avec mon message environnemental. Je crois qu'au début je le faisais plus et j'ai réalisé que c'était trop lourd. Les gens n'étaient pas intéressés parce qu'il y a tout le temps des messages environnementaux. Il faut trouver la façon de captiver avec un visuel, une image, une émotion ressentie et voir s'ils commencent à penser. Une des choses que l'art peut faire de mieux est de faire réfléchir, s'arrêter pendant une seconde et penser. Que se passe-t-il dans ce scénario, qu'est-ce que je ressens* [375] *?*

Reprenant l'étude de la durabilité d'Arendt, Sue Spaid souligne que les écoventions ne peuvent pas être détruites comme des objets, même si ceux-ci durent du fait de leur matérialité. Si les actions, contrairement aux objets, sont éphémères, leurs effets peuvent durer. La chose peut effectivement durer, mais non son sens, d'essence « liquide » selon Arendt.

---

[373] Ballengée, *op. cit.*

[374] Spaid. *Ecoventions, qua an Arendtian Account of Freedom, Action and Miracles.*

[375] Ballengée, *op. cit.*

Ce qui conforte le glissement polysémique des formes symboliques. Spaid estime que l'action individuelle d'artistes produit des effets inattendus dans le temps et les associe au concept de « miracles » d'Arendt, à l'exemple de l'artiste *chamane* Joseph Beuys [376].

À l'aube du 21e siècle, l'exposition *Ecovention* (2002) constitue un symbole, puisqu'elle fait date d'une volonté de transformation, contenue dans sa dénomination. Entendue non plus au sens *stricto sensu* de coopération scientifique créative, mais avec le désir de contribuer à l'évolution de la société en impliquant les « parties prenantes » : des artistes, des scientifiques, également des politiciens, des membres communautaires, des urbanistes, des architectes ou des paysagistes [377], etc. Le sens – fonctionnaliste – des *Parties prenantes* [378] est mis en œuvre dans un paradigme d'écologie pragmatique.

> *Avec la plupart des gens avec lesquels j'ai initialement travaillé dans les laboratoires, j'ai éprouvé beaucoup de plaisir de voir que les biologistes étaient vraiment créatifs. Quand ils sont inspirés, ils veulent faire plus de recherches. Vous élaborez une hypothèse, mais c'est votre imagination qui vous guide vers cette voie, analysant dans votre esprit des évidences et vous commencez à vous poser une question. À partir d'une question, se forme une expérimentation et vous suivez un procédé et ce procédé reste souvent le même. Je ne pense pas que ce soit différent de l'art. Quand vous réalisez un projet d'art en fonction du projet, vous vous posez des questions, vous analysez des informations du passé, des informations antérieures de votre travail par exemple, sur ce que vous avez vu et vous faites des essais. C'est une expérimentation et ensuite vous voyez si cela fonctionne ou pas* [379].

Dans la terminologie de *Parties prenantes,* les paradigmes des *écoventions* – écologie et invention – de la curator Sue Spaid (1999) et de *classe créative* [380] de l'économiste Richard Florida (2002) peuvent se croiser.

---

[376] Spaid, *op. cit*.

[377] Spaid, « *The Science of Art.* ».

[378] Blanc. *Book*. Expérimentation proposée par l'École des Arts Politiques, Sciences Po Paris, à Bétonsalon.

[379] Ballengée, *op. cit.*

[380] *Classe créative* selon Florida : *talents,* dont diplômés universitaires ; *bohème,* arts et création ; *diversité* ethnique et sociale ; *technologies*. Tremblay, p. 12.

Il s'agit de compter dans les deux cas sur un nombre d'acteurs associés du territoire urbain, réputés dynamiques et talentueux – le terme de « talents » est aussi partagé par Sue Spaid en référence à Hannah Arendt [381] – parmi lesquels les scientifiques, les étudiants, les ingénieurs, les architectes et les artistes, etc. et ce, afin d'inventer des projets citoyens viables. Corolaire de la « cité créative », la *classe créative* assure un modèle de planification urbaine centrée sur la créativité et l'innovation favorisant la qualité de vie. Selon l'hypothèse de Florida, le culturel est moteur du développement territorial et non le profit. Ce moteur culturel agit pour un « large public afin de revitaliser du contexte – récupération des édifices industriels ou espaces en plein air [382] ». Nous retrouvons la vocation extérieure du champ de l'*art environnemental* comme sa culture de performance participative héritée de la sculpture sociale de Beuys.

D'autre part, si les artistes sollicitent aujourd'hui plus facilement les scientifiques pour de l'aide professionnelle ou des partenariats de projets, les scientifiques se tournent vers des artistes curieux de tester des projets à la stratégie alternative. Rien d'étonnant à l'évolution d'une espèce hybride d'artistes-scientifiques et inversement. N'était-ce pas le cas de Léonard de Vinci ?

> *À Kerjean, le dialogue avec Jean-François Simon, ethnologue, a été important. À Trévarez, j'ai travaillé avec Pascal Vieu, botaniste et responsable des collections du parc, et Xavier Grémillet, président de l'association « Groupe Mammalogique Breton » qui étudie la colonie de rhinolophes. C'est à lui que je dois la découverte de la Batbox* [383]*.*

Les solutions qui émanent des projets hybridés sont des *écoventions* qui transforment physiquement les écologies locales. L'artiste Erik Samakh a collaboré avec plusieurs scientifiques et témoigne d'un enrichissement en matière d'écologie pragmatique. En 2011, il obtient le « Talent d'or » de la Fondation François Schneider à Wattwiller et parle d'engagement politique. Du prototype *Planter des sources* découle une série de travaux. Suite des *effets de serre*, la machine transforme l'humidité de l'air en eau potable. Elle a été imaginée pour fonctionner de façon autonome grâce à l'énergie produite par des panneaux solaires.

---

[381] Spaid. *Ecoventions, qua an Arendtian Account of Freedom, Action and Miracles, op. cit.*

[382] Tremblay, *op. cit.,* p. 13.

[383] EPCC Erik Samakh Regard d'artiste Batbox, *op. cit.,* p. 15-16.

L'historien et critique d'art contemporain Pierre Paliard parle d'une génération d'artistes qui travaillerait de plus en plus en équipe avec des scientifiques de manière pluridisciplinaire et se révélerait être une nouvelle opportunité du marché de l'art. Un « modèle pluridisciplinaire [384] » d'origine anglo-saxonne, où l'artiste travaille systématiquement avec une équipe de recherche. « Cela plaît, cela se vend beaucoup. » L'idée est de sortir l'artiste d'une vision étroitement romantique et solitaire, surtout quand il a vocation à « parler de nature.»

> *Au Chili, j'ai fait un autre travail et une autre rencontre avec des scientifiques qui parlaient de l'univers, un film que j'ai tourné l'année dernière. Et cela a complètement bouleversé ma vie depuis. Je ne suis plus attachée à ce qui nous entoure car cela ne va plus exister. Notre civilisation va de toute façon s'éteindre. Pas aujourd'hui, on doit survivre et essayer de vivre bien, il faut être raisonnable. Mais quand on pense que les scientifiques aujourd'hui connaissent 1% sur l'univers et ils y travaillent pourtant depuis plusieurs centaines d'années. J'ai fait deux films qui seront présentés au Palais de Tokyo, sous le commissariat de Daria de Beauvais, un travail qui s'appelle 400 milliards de planètes. On est au cœur d'une machine* [385].

Il semble que des pratiques en interrelations avec les scientifiques peuvent faire progresser la science et contrer les *a priori*. Par exemple, la prise de conscience de l'écosystème planétaire et de la perception de l'univers pour l'artiste Angelika Markul semble s'être opérée en contact avec des scientifiques.

De même, Brandon Ballengée évoque la question de la prise de position dans l'art. Il témoigne du différentiel entre conviction et réalité scientifique. Ses recherches l'on amené à vérifier des résultats et modifier son appréciation de citoyen et artiste engagé.

---

[384] Paliard (Pierre). Conférence « L'idée de nature dans l'art contemporain » Le centre culturel La Baume les Aix, 22 novembre 2012.

[385] Markul, *op. cit.,* Daria de Beauvais est curatrice au Palais de Tokyo depuis 2008 et commissaire indépendante.

Ainsi, trois pôles se proposent de circonscrire l'ensemble des pratiques des *écoplasties* [386] vues comme paradigme de *cosmogonies non-domestiques*. Les termes renvoient aux symboles de visions plurielles du monde et à leur représentation, à savoir tout ce qui ne serait pas domestiqué par l'humain, sous-entendu ce qui échappe à son contrôle. Au sens large, tout ce dont il pourrait faire l'expérience par une *écologie mentale* expérimentale. Le premier pôle, *Du paysage à l'aménagement* pour les interventions extérieures aux galeries et musées, avec une « nature naturelle » construite. Le second, *De l'art comme science à la science comme art,* alimente et s'appuie sur les connaissances scientifiques inspiratrices de machineries. Enfin le troisième, *Communautés et interactions* sociales s'étend du local au global.

La démarche intègre le constat d'un rapport plus prégnant entre l'art et d'autres champs d'activités. L'intérêt de cette approche est de clarifier et compléter un modèle d'appréciation historique d'extériorité (*Du paysage à l'aménagement*) ; celui lié à l'écologie politique avec engagement citoyen (*Communautés et interactions*) ; et de marquer l'évolution dans le champ de l'écologie scientifique (*De l'art comme science à la science comme art)*. Ce triptyque rejoint les trois orientations du rapport final de Nathalie Blanc et Jacques Lolive élaboré deux ans plus tôt (2008) sur *Art écologique et paysage durable* pour le ministère de l'Écologie. Dans sa première orientation, *l'artiste se rapproche du scientifique ;* concernant la seconde, *l'artiste se rapproche de l'habitant et travaille avec les communautés locales ;* et s'agissant de la troisième orientation, *l'artiste se rapproche des aménageurs* [387].

Cette organisation en polarité est originellement liée à la question fonctionnelle externe du « paysage durable » – rural et urbain – basée sur l'hypothèse *a priori* des attitudes et non des objets, et par extension des formes. Elle est corrélative de l'engagement citoyen qui, dans le sillage de la sculpture sociale, est historiquement situé à l'extérieur où il s'exprime plus volontiers. Elle peut s'expliquer par la motivation de la commande publique qui s'intéresse au changement de comportement et à la participation citoyenne dans le cadre d'un programme national de développement durable.

---

[386] Blanc et Ramos, *op. cit.,* p. 23.

[387] Blanc et Lolive, *op. cit.,* p. 26, 29-30 et 37.

Ainsi, la proposition poursuit un objectif environnemental, l'implication nécessaire – et difficile – des habitants dans les politiques d'aménagement. L'esthétique devient un recours, voire un secours de mise en œuvre des politiques publiques. Cette recommandation propose d'inclure l'émotion et le sensible, expérience esthétique participative nécessaire de l'habitant vis-à-vis de son environnement.

La polarité fonctionnelle s'attache aux solutions comportementales. L'approche continue d'alimenter l'idée d'un *art environnemental ou* « art et environnement » à l'extérieur avec deux pôles dédiés *a priori*. Cependant, notons une transition vers une appréciation d'*écoplasties*. Effectivement, si les trois pôles évoquent les mêmes fonctions entre 2008 et 2010, la dénomination a évolué en *écoplasties – art environnemental* – concept plus large, néanmoins ancré dans une histoire écocritique liée au paysage. Cette perspective nous amène à considérer les arts plastiques moins en termes de performance qu'en termes d'objets. Même si nombre de témoignages recueillis dans *Ecoplasties* confirment que sa part militante continue de marginaliser les pratiques d'un *art dit écologique* aux yeux de nombreux artistes, peu enclins à y participer par souci de liberté. Comme en témoignent Herman De Vries – parmi les artistes interrogés dans l'ouvrage – qui regrette les « étiquettes », ou Gilles Bruni [388] pour qui, son assimilation même – assumée – reste difficile à vivre. Des contradictions subsistent entre écologie et arts plastiques. Quand l'artiste déboise une clairière pour faire apparaître les racines d'arbres dénudés, l'art est-il encore environnemental au sens de décor ou « écologique » ?

Les conflits entre arguments esthétiques, plastiques et scientifiques de l'écologie ne sont pas virtuels. Et le chemin vers une décroissance plastique – apanage de l'*arte povera* – est minoritaire. Dans l'histoire de la sculpture, les travaux d'un art pauvre sont jugés symboliques. Le plus souvent, l'objectif plastique prime sur l'écologie. Aussi, l'art est dit écologique sans doute davantage pour annoncer une vocation politique à atteindre ensemble. L'artiste vise à rechercher de nouvelles voies plus vertueuses – postures héritées de la sculpture sociale – incarnées aujourd'hui par une médiation participative citoyenne. Face à l'enjeu carbone, ce sont davantage les mécanismes de compensation qui tendent à se développer.

[388] Bruni par Blanc et Ramos. *Ecoplasties, Art et environnement,* p. 99-100.

Les pôles *Communautés et interactions* et *Du paysage à l'aménagement* constituent la face visible de l'iceberg de l'écologie dans l'art. S'y déploie un art action dont la performance serait la médiation citoyenne. Le phénomène mérite un sujet en soi, étant donné qu'il est en train d'évoluer significativement dans la société avec l'*écologisme*. Nous l'observons et y travaillons par ailleurs sur le terrain des collectivités locales.

La terminologie des *écoplasties* fusionne la racine de l'écologie « ouverture praxique » avec toutes les formes d'arts plastiques. L'intérêt du paradigme d'*écoplasties* est d'élargir le champ restrictif du dogmatisme historique de la *sculpture sociale* et de l'*art écologique* ou même de l'*art environnemental.* Au-delà de l'*esthétique environnementale,* les *écoplasties* prennent la mesure du caractère résolument dilué des arts plastiques, et de ses objets en lien avec l'écologie comme de toutes ses formes.

En 2009, *Ecoplasties, cosmogonies non-domestiques* présente à Paris une série d'événements plastiques et verbaux et son ouvrage du même nom. L'activité créatrice de Nathalie Blanc sur l'*esthétique environnementale* « deux revers d'une même médaille » s'intéresse spécifiquement à l'angle du langage. *L'esthétique environnementale – créativité ordinaire et sociale* des rapports à l'environnement – est un champ de recherche peu connu en France, en prolongement d'un courant de recherche anglo-saxon prospectif et interdisciplinaire [389].

D'une part, *l'esthétique environnementale* – approche cognitive appliquée par l'expérience – se propose de se tourner vers les sciences comme l'écologie scientifique, la géologie, etc. Sur le principe de « guider une appréciation esthétique de la nature », elle vise à accorder une plus grande importance aux notions de vérité et d'objectivité. D'autre part, elle a pour objectif d'intégrer une appréciation par *l'expérience perpétuelle immédiate* [390].

[389] Blanc et Lolive. « *La restauration écologique : une nouvelle formation du monde.* », p. 2.
[390] Blanc et Lolive, *ibid.,* p. 3.

Comment les mots fabriquent un environnement public, l'enrichissent et permettent de le partager [391] ? *« Eden, Mobilités, Bancs publics, Parties prenantes, Nature limitée*, etc. *»* titrent des travaux sonores, scénographies et coopérations avec des éco-artistes ou collectifs. La « géographe poète » ou « poète électronique » coordonne la programmation et participe à une performance collective, produit des textes et des dessins aux côtés d'Amaury Bourget, musicien, acousticien pour l'intervention « Cérébro ».

Au-delà, l'expérience esthétique de *Parties prenantes* – exploration du quartier ZAC Rive gauche à Paris – combine paysage sonore et enquêtes individuelles *in situ*. Une « pensée sonore » favorise « un renouveau de la lecture écologique des lieux » au sens propre comme au figuré. Il s'agit de retrouver la vertu du langage parlé (ou chanté) à « voix haute ». L'avantage est de combiner le paysage avec le récit et l'ambiance ; d'échapper à l'emprise du visuel (dans le paysage) comme « au primat de l'écrit (dans le récit) » ; et enfin de privilégier la « performance sonore comme événement ou processus : plus qu'un objet soumis à notre admiration [392] ».

Ce produit de l'*art contextuel* adoubé à une réalité scientifique est parfaitement cohérent avec la proposition en polarité fonctionnaliste – déterminée à remplir une mission – développée dans les divers travaux de Nathalie Blanc. La scientifique l'applique d'ailleurs à elle-même et illustre parfaitement un courant récent qui développe des hybridités entre art et sciences. Pratique en voie de développement, il est néanmoins plus rare d'en faire l'expérience soi-même, comme c'est le cas pour Brandon Ballengée ou Joanne Clavel.

L'ensemble de ce présupposé a une forte valeur symbolique, liée au langage utilisé, puis poétisé. Comme si deux silences devaient se faire entendre corrélativement par une autre voie. La voix de l'humain qui se tait dans la société (politique), combinée à celle de l'humain qui apprend son milieu de vie (écologique).

---

[391] Blanc. *Book, op. cit.,* p. 6.
[392] Blanc. *Book, ibid.,* p. 29.

Nature limitée est présentée comme une série de voix, morceaux choisis de témoignages d'habitants sur un « paysage » aménagé dans la ville [393]. Leur regard se porte davantage sur les infrastructures et accès qui façonnent leur milieu de vie urbain où la nature n'a plus droit de cité.

Il apparaît manifeste que ces formes orales, apparentées à l'art contextuel écologique, rejettent explicitement – et historiquement – le versus objets d'art *a fortiori* au musée. Ce qui peut se comprendre, puisque leur action est justifiée sur leur terrain de prédilection, à savoir au cœur des paysages « vécus » le plus souvent urbains largement saturés d'objets. Le questionnement porte alors sur l'objet désiré ou pas. Paradoxalement, les *écoplasties* revendiquent un statut d'objet(s) d'art plastique.

L'évolution n'est-elle pas à penser en termes d'*écoventions* à visée prospective ? Dès lors, la polysémie des objets d'art et leur complexité nécessitent une approche d'étude par les formes et matériaux. Nous avons cherché à les rendre visibles par un travail de recherche morphogénéalogique de l'art et de l'écologie. Nous avons trouvé l'existence audacieuse d'un transcourant ascendant récemment identifié dans l'histoire de l'art, le *biomorphisme.*

[393] Blanc. *Book, ibid.,* p. 31-33.

Généalogie(s), *biomorphisme*

> *Est-il possible de créer un « arbre généalogique », sur le modèle du schéma de Barr, qui justifierait la nature artistique de ces expériences ? Des questions de première importance, alors que depuis quelques années s'observe une « crise de la critique* [394]*.*

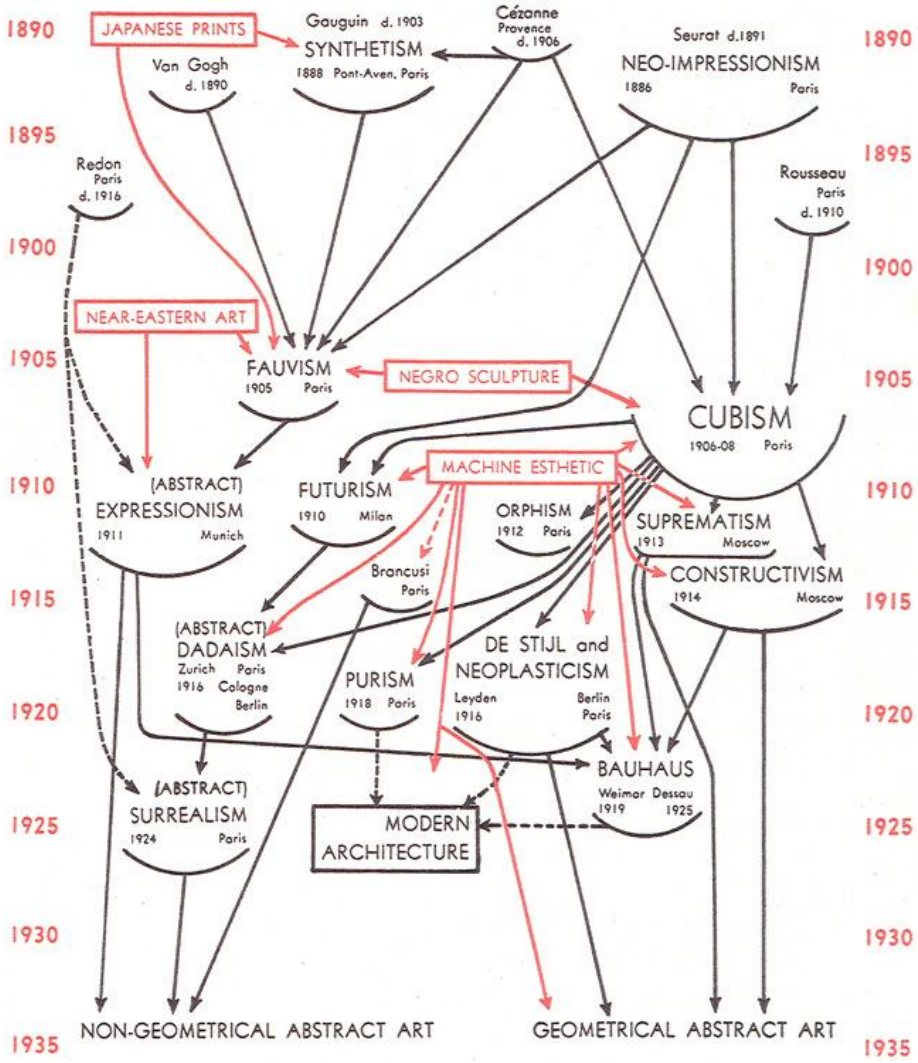
De l'histoire de l'art découle la nécessité de dresser un répertoire des artistes et de leurs styles [395]. En 2012, nous interrogions pourquoi l'histoire de l'art et de l'écologie ne découlerait pas du même principe. Notre hypothèse, face à une *esthétique de la complexité,* a résidé dans la détermination d'un ordre sur un modèle commun de l'histoire de l'art et des sciences naturelles, la classification des formes et une généalogie des artistes.

En 2017, l'appel à communication du Festival d'Histoire de l'art de Fontainebleau consacré à la *Nature* recherche des propositions sur le thème de « *La nature en ordre ».* Dans cet ordre résident**,** entre autres, les « lois scientifiques » et « la nature comme modèle explicatif (analogie, taxonomie, théorie de l'art sur le modèle des sciences naturelles) ».

L'ordonnancement de l'histoire de l'art passe par sa généalogie. La première classification historique – ou répertoire d'artistes – est opérée à partir de la Renaissance suivant l'appropriation d'une esthétique, d'un style, d'une technique et d'une période propre. L'émergence de l'histoire de l'art comme discipline intervient grâce à la première typologie historique réalisée par le peintre Giorgio Vasari [396]. Et la notion de mouvement artistique en résulte, apparentée à celle d'école, comme la nécessité de dresser un répertoire des artistes suivant leur style.

---

[394] Heartney, *op. cit.,* p. 7 et 9.
[395] Semmer, p. 11.
[395] Lévi-Strauss, *op. cit.,* p. 11.
[396] Semmer, *op. cit.*



Représentation graphique des modes de pratique des artistes
au sein d'un cadre social et environnemental
(Illustration de Goto et Collins)

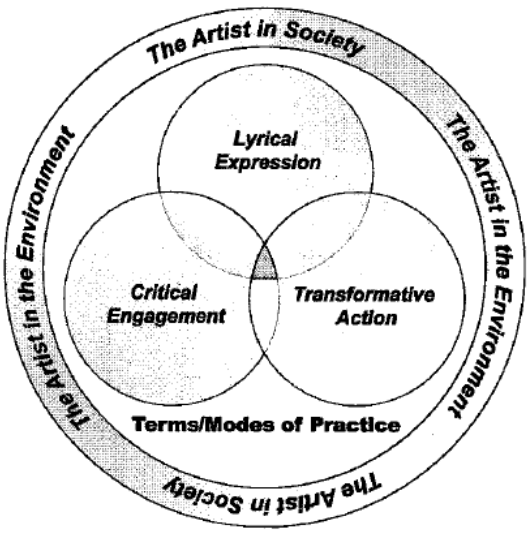


Figure I-3. Schéma d'Alfred Hamilton Barr, 1936 ; Schéma de Collins, système d'interactions, p. 133.

La notion de mouvement dans l'art qui comprend les *courants, écoles, genres, foyers, groupes, tendances* procède de classifications qui précèdent la notion d'appartenance selon un processus de distinction des formes. L'idée dynamique de mouvement artistique – à l'origine de notre recherche – constitue une stratégie de reconnaissance utilisée par les artistes modernes au 20e siècle. Elle est reliée historiquement aux styles et écoles.

La vertu du classement est de sauvegarder la richesse et la diversité de l'inventaire. Notre démarche de classification s'est inscrite comme préalable au raisonnement vis-à-vis de l'objet étudié. Inspirée par les classifications du vivant, il s'est agi pour nous d'établir un tri sur les similitudes de formes d'art observées d'autant plus qu'elles émanaient directement de la nature. Ainsi, notre classement a constitué un premier ordre utile à une identification. Nous l'avons établi sur notre *perception esthétique* [397] et des modèles existants.

Le mérite que nous avons trouvé au modèle de généalogie – ou *schéma de Barr*, 1936 – d'Alfred Hamilton Barr, Jr. (1902-1981*, fig. I-2*) – historien d'art américain et premier directeur du Museum of modern Art de New York – est l'enchevêtrement et l'influence des mouvements d'art entre eux [398]. Effectivement, « avant de s'éteindre, chaque style important engendre non pas un seul successeur, mais plusieurs [399] ». Ce qui constitue un ordonnancement adapté à une esthétique de la complexité.

De plus, Guitemie Maldonado, dans son ouvrage *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930,* montre que la conceptualisation originelle du courant avait été repérée à partir du travail généalogique d'Alfred Barr. Ensuite, la terminologie disparaît au profit du mouvement de l'*abstraction* et du *cubisme.* Le schéma de Barr est emblématique de l'historiographie moderne [400] et d'une présentation des interrelations entre les mouvements dans le temps aux dynamiques à la fois synchronique – révèle les évolutions – et diachronique – s'intéresse à un moment précis.

---

[397] Lévi-Strauss, *op. cit.*

[398] Farthing, p. 210-211, 274-275, 354-355, 450-451.

[399] Heartney, *op. cit.,* p. 7.

[400] Maldonado, p. 6.

Maldonado conclut, contre l'évidence et importance plasticienne du *biomorphisme*, que l'abandon de ce transcourant dans la généalogie de Barr révèle autant une hésitation face à une proposition en *–isme* aux consonances classiques rejetées par le post-modernisme que de ses dysfonctionnements [401].

Pourtant, le *biomorphisme* – du grec *bios*/vie et *morphé*/forme – continue d'exister dans l'évolution des formes plastiques communes, associées et répétitives. Jean Arp avec *Concrétion humaine* (1935) et Juan Miro en sont les représentants emblématiques [402]. De même, les peintures et dessins de René Magritte *L'espoir rapide* [403] (1928, *fig. I-3*), ou de Paul Klee avec *Fleurs et fruits* (1927) et *Croissance de plantes* (1921), ou encore les sculptures d'Alexander Calder telle que *Constellation avec cadran solaire* (1943) illustrent le biomorphisme. L*'Aspect des nouveaux objets « psycho-atmosphériques anamorphiques »* (1993), au sens de Dalí [404], nourrissent la genèse de notre (éco)morphogénéalogie de l'art en interrelations avec le vivant. Même si le biomorphisme s'attache davantage à l'unité de la forme microbiologique, comme en témoigne la remarquable *Coupe végétale ou Micrographie bleue* (1930) de Laure Albin-Guillot [405], forme révélée de buisson du vivant.

Aujourd'hui, les présentations des mouvements artistiques sont en panne de dénomination. Face à l'*éclatement* [406] des courants contemporains depuis les années 1980, des qualificatifs au contenu hétérogène tentent de les regrouper. Ils témoignent plutôt des rapports économiques et politiques de la société mondialisée ou de récupération de mouvements dans la formule « néo » d'une culture de l'objet d'art même dématérialisé. Le *Trans-avant-garde internationale,* le *Néo-conceptuel* ou la sculpture se dématérialisent*,* les *Neo-Geo et Commodity Sculpture* transforment des produits marchands en signes et en valeur d'échange symbolique [407]. La *Nouvelle sculpture et Modellbau* présentent l'objet dans son rapport au monde. Une *Photographie plasticienne ou narrative* voit le jour.

---

[401] Maldonado*, ibid.*
[402] Maldonado *ibid.,* p. 10 et 19.
[403] Maldonado *ibid.,* p. 248.
[404] Maldonado *ibid.,* p. 29, 239, 179 et 253.
[405] Maldonado*, ibid.,* p. 256.
[406] Lemoine, *op. cit.,* p. 259.
[407] Bertolino, *op. cit.,* p. 314.

L'art public – rapport entre art, société et politique – se distingue de *l'art activiste* où l'on assiste au retournement de l'usage de la propagande [408]. Dans les années 1990, *les installations* en portent définitivement le nom pour privilégier l'expérience d'une « *dimension relationnelle* [409] » au musée.

Par ailleurs, « L'emblématique » installation *The weather Projetc* (2003) d'Olafur Eliasson – immersion intra-muros dans un panorama météorologique au milieu d'un brouillard artificiel d'un coucher de soleil – est classée aux *environnements sensoriels.* Une recherche d'« efficacité phénoménale » proche du monumental veut explorer les « conditionnements des conduites humaines [410] ». Aujourd'hui, l'œuvre est pionnière et exemplaire de l'écosystémique écologique contemporaine dans les musées. De plus, les *installations sonores* [411] invitent à une expérience sensorielle des bruits captés, notamment dans les villes.

Le Post-Human Art [412] transforme le corps et joue avec les métamorphoses de sa morphologie. Alors que *Genre et identité* mélange les genres et les minorités sexuelles. Le *Living Unit Art* [413] propose des prototypes d'habitats ou Lucy Orta – aujourd'hui éco-artiste engagée – dessine des *Refuge-Wear* (1992). *Les 300 mouvements d'art* répertoriés en 2013 confirment leur profusion et les tentatives utiles de les répertorier. Certes, les « individualités plasticiennes revendiquent leur autonomie au 21e siècle [414] ». Les artistes préfèrent travailler seuls qu'au sein de collectifs. Ce défaut de regroupement d'artistes en mouvement entraîne *de facto* une hétérogénéité des propositions dans un microcosme où l'apologie est la singularité.

---

[408] Bertolino*,* p. 317, 321, 326, 329.
[409] Bourriaud (Nicolas) cité par Bertolino, *op. cit.,* p. 347.
[410] Lemoine, *ibid.,* p. 304.
[411] Bertolino, *op. cit.,* p. 372.
[412] Bertolino, *ibid.,* p. 354.
[413] Bertolino, *ibid.,* p. 365.
[414] Lovreglio et Roth, p. 3. Voir aussi Cork *op. cit.,* p. 4.

Un « avertissement [415] » prévient en préface pour se prémunir de la critique sur la classification des artistes et leur intégration théorique dans des mouvements spécifiques qui n'intégreraient pas l'évolution de leurs travaux. La divergence des avis agite théoriciens d'art, critiques spécialisés, analystes du commerce international, observateurs des marchés internationaux, galeristes ou collectionneurs et, paradoxalement, moins les principaux intéressés, les artistes.

Si elle a le mérite d'être plus exhaustive que les présentations classiques, l'énumération alphabétique des *300 mouvements d'art* est néanmoins dépourvue de liens au fondement d'une recherche plus complexe. Néanmoins, l'absence de proposition de classification interrelationnelle et intergénérationnelle ne peut être cependant légitimée face à l'argument de complexité. Plusieurs propositions peuvent coexister suivant les objectifs attendus et révéler un angle jusque-là non exploré nourricier d'une avancée dont la première étape est au moins la discussion.

Or, les analyses classiques dans l'histoire de l'art contemporain se spécialisent et se déclinent davantage par mouvements artistiques et période, démarche de type synchronique. De sorte que l'exposition constitue aujourd'hui un excellent moyen de repérage d'obédience de travaux et d'intérêts communs d'artistes. En effet, l'approche thématique – développée au 21e siècle dans les accrochages d'expositions – permet un repérage plus transversal. *De facto*, elle favorise une analyse diachronique complémentaire.

D'autre part, suivant un autre modèle de type interrelationnel, l'approche de l'artiste et chercheur britannique Tim Collins est particulièrement intéressante, dans sa capacité de clarifier un schéma entre art et société, art et environnement. L'environnement est entendu comme prolongement de l'être humain. Ses pratiques artistiques englobent l'art écologique et l'art biogénétique.

[415] Lovreglio et Roth, *ibid.*

Un schéma de *Représentation graphique des modes de pratique des artistes au sein d'un cadre social et environnementa l*[416] – comparable à celui des trois pôles connectés du développement durable, économique, environnemental et social – fonde les interactions en correspondance respective avec l'environnement ou la société. Collins distingue trois modes de pratiques artistiques : l'*expression lyrique*, l'*engagement pratique* et l'*action transformatrice*.

Collins prévient que son travail défie les idées reçues sur l'art communautaire. Effectivement, il présente des communautés humaines « douées de la parole » et des communautés naturelles « dépourvues de langage [417] ». D'autre part, s'il existe une variété d'expressions artistiques, l'idée qu'il en existerait une meilleure ou qui remplirait toutes les conditions, serait un *« modèle de pensée résiduel de la science de l'hypermodernité »,* autrement dit, un modèle dépassé. Collins préfère conserver comme ligne conductrice à l'art et l'environnement « l'intention morale et éthique de ne pas faire de mal ». Il s'agirait de rechercher le meilleur potentiel social et écologique de chacun.

Si notre présupposé rejoint l'idée que la question de l'efficience de l'art est difficilement appréhendable, le principe manichéen proposé par le théoricien redouble d'effets de complexité. Ce qui ne veut pas dire que l'art n'aurait pas d'impact. Dans la mesure où l'art écologique poursuit une intention, un objectif, il est juste que la question de l'atteinte de ce but soit interrogée. Collins précise qu'il faudra du temps avant d'en mesurer les impacts réels.

D'abondantes références discutent du rôle de l'artiste dans la société. Collins rappelle ses champs d'interventions aux dénominations variées [418]. Optant pour « l'art et la société », ses mouvements, on l'a vu, sont pluriels et semblent se confirmer dans le temps. Dès lors, l'art aurait une influence via ses trois modes de pratiques imbriqués entre eux.

---

[416] Collins, *op. cit.,* p. 133.

[417] Collins*, ibid.,* p. 130.

[418] « *L'art et son contexte, l'art et la politique, l'art et la société, l'art pour le changement social, l'art et Internet, l'art et l'intérêt public, l'art communautaire, l'art profondément engagé, l'art éco, l'art environnemental, le nouveau genre d'art public, le nouveau muralisme, l'art public, le postmodernisme reconstructeur, le RécupArt (ou art de récupération), l'art de restauration et la sculpture sociale.* » Collins, *op. cit.,* p. 131.

L'*expression lyrique* ou *lyrico-créative* est pour Collins la première forme d'art social, « la plus répandue et la plus durable ». Ce qui soutient notre hypothèse, dans la mesure où les objets d'art diffusés dans les musées et accumulés dans le temps sont descendants d'un *biomorphisme* plus figuratif de la nature. La seconde forme est associée à un monologue de l'artiste souvent idéaliste, voire moraliste et éthique. Elle recoupe les actions d'artistes aux manifestes comme Metzger ou Krajcberg. La troisième forme impliquerait un apport plus rationnel et discursif de l'art, en recherche de connaissance.

Elle recoupe l'approche par polarité fonctionnaliste « de l'art comme science à la science comme art » (Blanc). Collins s'appuie sur les œuvres emblématiques et légitimées pour illustrer l'appartenance à tel ou tel mode. Il s'attache également à donner quelques exemples de travaux d'artistes dont la forme est proche de la médiation scientifique.

Collins conclut sur les valeurs fondatrices de l'art écologique : éthique de la Terre ; approche systémique ; durabilité ; diversité sociale et biologique ; justice sociale et environnementale ; collaboration et intégrité [419]. Le champ est vaste et peut concerner une grande partie des artistes, autant que le développement durable regroupe aujourd'hui tous les domaines des politiques publiques.

Aujourd'hui, l'interdisciplinarité vaut pour les pratiques artistiques. L'art contemporain emprunte aux technologies et fait sens, plus qu'il ne se range dans un mode opératoire esthétique et codifié par une école. Ce foisonnement désordonné – induit par la montée des *individualités plasticiennes* et des modes de diffusion tous azimuts – nuit à la visibilité des artistes et à la mémorisation de leurs travaux dans le temps. Toute tentative de classement se heurte nécessairement à une évolution dans le temps.

Pour Claude Lévi-Strauss, « le classement même hétéroclite et arbitraire sauvegarde la richesse et la diversité de l'inventaire, en décidant qu'il faut tenir compte de tout, il facilite la constitution de la mémoire [420] ».

---

[419] Collins*, ibid.,* p. 144.

[420] Lévi-Strauss, *op. cit.,* p 29.

Le choix d'une classification suivant un changement de société favorise le respect de l'interdisciplinarité des pratiques artistiques. L'écologie dans l'art comme postulat de classification répond aux préoccupations d'un monde et d'un art contemporain qui interrogent son développement. Assembler est déjà une entreprise de distinction et sélection vis-à-vis d'une masse d'objets existante non ordonnée. Il s'agit moins d'identifier pour nous l'engagement d'un artiste plus rare dans la globalité de son œuvre. Notre recherche vise à observer chez un nombre croissant d'artistes, de toutes origines du monde, l'évolution de l'intégration de consonances écologiques dans les travaux diffusés.

Dès lors, renoncer à un grand nombre d'œuvres et procéder à des éliminations s'est imposé à nous. Dans ses analyses, Ernst Gombrich privilégie l'œuvre originale plutôt que sa reproduction. Le travail *in situ* des expositions tend à cette sélection sur le terrain muséal. Néanmoins, Gombrich admet volontiers que restreindre son travail à l'expérience de l'œuvre limite le champ de ses investigations et il intègre nécessairement des reproductions et iconographies [421].

Notre sélection répond à deux objectifs : conserver plutôt des œuvres qui cumulent esthétique formelle et efficacité éprouvée sur le terrain de l'exposition. Et en moindre mesure, nous avons choisi d'intégrer des travaux de femmes artistes, afin de rééquilibrer leur représentation minorée dans l'art. Malgré cela, 67% sont des hommes pour 33% de femmes sur un corpus statistique de 174 artistes. Nos classifications – artistes, travaux et mouvements – proposés sont loin d'être exhaustives. Leur vocation est d'être représentative suivant un groupe générationnel et de mouvements. Ainsi, la recherche s'est opérée sur des œuvres, formes originales et reproductions étant donné que ces dernières sont d'égales sources d'interprétations.

Un autre choix a consisté pour nous à éliminer des artistes non référencés par les dictionnaires d'art. La première raison à cela a été de démentir l'idée qu'un art sur le thème de l'écologie serait marginalisé ou manifestement militant, voire resté en dehors du champ institutionnel de l'histoire de l'art.

[421] Gombrich. *Histoire de l'art*, p. 9.

Cependant, si 50% des artistes sont bien référencés dans des dictionnaires d'art, ils sont très rarement « étiquetés » dans leur éthique écologique. La seconde raison a été de trouver dans les collections des musées, des œuvres conservées à ce titre. La troisième raison est qu'elles acquièrent dans la répétition de leur publication et exposition une aura symbolique renforcée par la mémoire collective dans le temps.

> *Dans ce livre, j'ai tenté de ranger les œuvres de Magritte selon la taxonomie plutôt que la chronologie, en classant les images par groupes qui, progressivement, nous donnent les thèmes principaux à mesure qu'ils se révèlent par de fréquentes répétitions et variations. De telles séquences forment tout naturellement et créent dès lors un réseau de répétitions graduellement modifiées, reconnaissables comme étant semblables et pourtant différentes. De toute façon, chaque œuvre séparée a en plus de sa valeur propre une valeur situationnelle par rapport à une séquence. L'éventail de ce qu'on peut dire d'un tableau donné se trouve ainsi élargi lorsqu'on le voit comme partie d'un effort concerté vers la solution d'un problème particulier plutôt que comme une entité isolée. Les thèmes-clés atteignent de ce fait une clarté plus grande parce qu'on les représente comme étant la somme de nombreuses variations et dérivations, chassés-croisés, de combinaisons, de transformations et de synthèses* [422].

Au-delà du contexte du mouvement du *surréalisme* – et du *pop art* – Suzi Gablik (1992) classe les œuvres de Magritte (1898-1967) en groupes d'images pour en repérer les thèmes majeurs. Elle distingue des thèmes-clés clairement perçus via un ensemble de nombreuses variations, références interconnectées, combinaisons, transformations et synthèses. Relever des œuvres qui témoignent d'une proposition en lien avec l'écologie procède d'un tri esthétique *a priori*. Ce paramètre est un des premiers leviers de constitution de nos classifications des formes d'écologie dans l'art. S'interroger sur les images de l'art liées à l'écologie suppose d'intégrer ses représentations dans la société. Des travaux artistiques peuvent emprunter des objets ou des formes symboliques issues des représentations de l'écologie. Après les formes et les théories, notre point de vue d'une symbolique de l'écologie dans l'art et son évolution repose sur nos observations dans les expositions et la littérature en lien.

---

[422] Gablik. *Magritte*, p. 15. Suzi Gablik, artiste américaine, professeure d'histoire de l'art, écrivain et critique d'art.

Chapitre 3

Symbolique, évolution

Le cosmos. Contemplation. Goya construit sa plastique comme expression de la sensation de la pensée et de l'esprit, avec un langage universel, dans l'ordre de caractères et de symboles qui se font verbe et poésie de natures, intégrant un alphabet et la langue de l'art [423].

Figure I-4. Coupole et fresque de San Antonio de Florida, Francisco de Goya, Madrid, 1798. Panthéon du peintre espagnol au presbytère de San Antonio de Florida (1746-1828).

[423] *« El cosmos. Contemplación. Goya construye su plástica como expresión de la sensación, del pensamiento y del espíritu, con lenguaje universal, en ordenación de caracteres y símbolos que se hacen verbo y poesía de naturalezas, integrando el alfabeto y el idioma del arte. »* De la Herran.

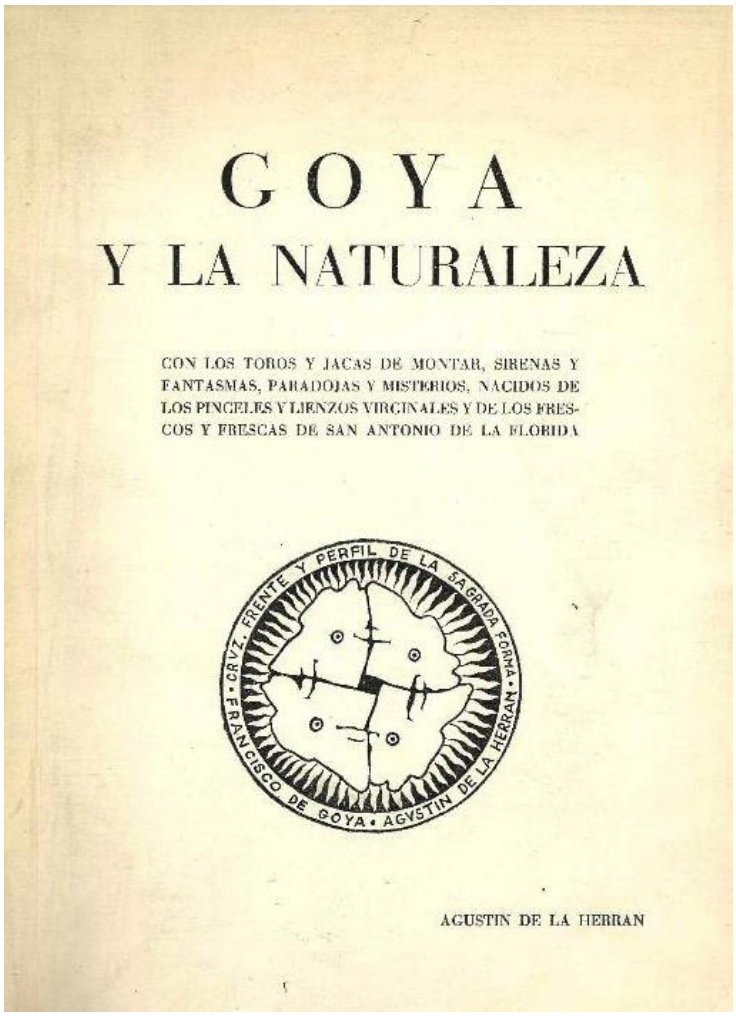


Figure I-5. « Goya et la nature avec les taureaux et les bidets à monter, sirènes et fantômes, paradoxes et mystères, nés des pinceaux et toiles vierges et des fresques et du frais de San Antonio de la Florida. Face et profil de la forme sacrée.» De la Herrán, Agustín de traduit par Liégey, Edith. *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya,* La Editorial Vizcaina, Bilbao, 1959.

Nos recherches sur la symbolique de l'écologie dans l'art contemporain croisent l'histoire de ma famille maternelle et l'émotion forte du souvenir profond d'une volonté de transmission d'enseignement artistique de mon grand-père maternel Joaquín Gutierrez de Rozas. Agustín de la Herrán (1898-1975) a dédié toute sa vie à l'œuvre de Francisco de Goya. La lecture fortuite de son livre dédicacé à mon père en 1966, *Por un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya/*Pour un art meilleur. Livre d'or et du message de Goya est, pour moi, l'avatar d'un trésor symbolique, chemin ou destinée éclairée vers une poétique énigmatique.

El simbolismo genuino está construídio sobre la popular español, conjugado con factores conocidos de valor universal, y con expresiones de textos sagrados, integrando el idioma, sobre un fondo permanente de casticismo hispánico [424].

Les travaux du critique d'art découvrent l'importance du symbolisme à travers les allégories fantastiques, thématiques et répétitives de Francisco de Goya. Selon de la Herrán, le *symbolisme authentique* est construit sur des formes populaires, liées à des valeurs universelles connues, des expressions de textes sacrés ou *sagrada forma*/forme sacrée [425] sur fond de pureté et qui intègrent la langue. La symbolique serait-elle la clé du sens de l'art ?

Transgressant la discipline académique des formes, entre le visible et l'invisible, Goya jouait avec la « *signification du point de vue* » et « *l'humanisation des symboles* [426] ». Les artistes aujourd'hui semblent jouer à une naturalisation des symboles. Le martyr n'est plus l'homme du peuple, mais des êtres de la nature qui tombent en nombre.

« *Yo lo ví* » – ou « *La preuve corporelle* » de Goya comme récit [427] – explore le sens et impose son propre point de vue dénonçant la condition tragique humaine. Si le jeu des relations symboliques évolue, l'engagement politique et la valeur des images de guerre de Francisco de Goya par le masque des symboles – façade qui épouvante et protège d'un ennemi – réinterroge celui des artistes au 21e siècle. Ils l'ont vu, nous l'avons vu. Les artistes contemporains ne dénoncent-ils pas la condition tragique de la nature par ses formes symboliques figuratives ?

La symbolique – substantif féminin – regroupe un ensemble de symboles propres à une culture et à une société. La symbolique permettrait de déchiffrer l'univers, dont la puissance et le regard s'incarnent classiquement dans une *écopoétique* de la figure de l'arbre et de la forêt (Baudelaire, Valéry, Uexküll). Par extension, les formes seraient des conducteurs, parties d'une symbolique qui permettent de comprendre le monde pour lui donner une signification.

---

[424] De la Herran, *ibid.*

[425] De la Herran, traduit par Liégey, *ibid.,* p. 103.

[426] Wolf, p. 227.

[427] « *Je l'ai vu* », 1810-1815, sanguine, dessin d'une scène de guerre par Goya. Lageira, *op. cit.* p. 160 et 181.

La symbolique devient le support d'une possible explication. Le monde est forme et non substance. Comme la culture est un ensemble d'activités humaines constitutives d'un monde et en distingue diverses symboliques (Cassirer).

L'étymologie du mot symbole – du grec, *sumballein* – signifie lier ensemble. Il renvoie à un objet coupé en deux, l'un est la moitié de l'autre et permet de reconnaître son identité. Une fois réuni, l'objet a du sens. Quant au *symbolum,* dérivé du latin, il induit la justification d'une identité, un signe de reconnaissance visible. En quelque sorte, le symbole est ce qui se dresse entre la chose et l'idée. Objet, image, signe ou comportement, le symbole manifeste, figure ou évoque un concept, une idée pour le rendre accessible. Il est un élément de liaison privilégié qui assemble les contraires et affaiblit les oppositions. Le symbole est une figure, un objet statique ou animé qui représente un concept, qui en devient l'image, l'attribut ou l'emblème. Il est un signe de reconnaissance culturelle. Il se construit par analogie, il est une *idée esthétique* au sens de Kant, au point qu'il assure *une liberté de la pensée* entre le sensible et l'intelligible [428].

Ce qui a un caractère symbolique – adjectif – utilise ou repose sur un symbole, tels que l'arbre ou le nuage, etc. Son paradoxe est de glisser d'un état significatif, voire théorique, ou chargé de sacré et d'universalité, à celui sans valeur et peu significatif, voire familier. Sa synonymie propose les caractères allégorique, spirituel, typique, métaphorique ou figuré et figuratif, analogique ou encore emblématique.

> *Plutôt que de voir là une superstition franche et ici une superstition clandestine, articulées de façon plus ou moins raisonnable à un système de connaissances positives, n'est-il pas préférable de traiter la dimension « symbolique » de nos actions dans le monde comme un moyen parmi d'autres de découper dans la trame des choses certains cheminements dont on verra bientôt qu'ils sont moins inconstants qu'il n'y paraît* [429] *?*

Liée au secret, à la poésie et à l'imagination, la fonction symbolique – ou sémiotique – est la capacité de l'homme à utiliser des signes et des symboles.

---

[428] Escoubas (Eliane). *« Le schématique et le symbolique à l'horizon de l'esthétique. Kant et Schelling »,* La part de l'Oeil, *L'art et la fonction symbolique*, p. 49.

[429] Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.,* p. 127.

L'art entier peut être considéré comme une représentation symbolique. Ce point de vue, familier des anthropologues – Leroi-Gourhan, Godelier, Descola – ou des philosophes – Deleuze, Guattari, Goodman, etc. – l'est beaucoup moins des historiens et critiques d'art. En effet, le *symbolisme*, *tendance diffuse* [430] a toujours été difficilement appréhendé dans l'histoire de l'art, comme le précise le conservateur général du patrimoine et directeur adjoint des musées de France, Rodolphe Rapetti.

Dans l'histoire de l'art, le *symbolisme* est un mouvement européen de la fin du 19e siècle, par essence hétérogène et polymorphe. Dès son premier manifeste à partir de 1880, le *symbolisme* se définit en opposition au *reportage naturalisme,* mais également *à la dictature de l'instant* [431] de la peinture de plein air. L'intensité des débats des symbolistes – particulièrement en France dans la littérature, puis dans les arts – portent sur le refus du réalisme dans la société moderne et de son traditionalisme pictural dominant.

En 1891, le critique et théoricien d'art français Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) publie dans l'hebdomadaire *Le Mercure de France* le premier manifeste sur *le symbolisme en peinture* [432]*.* Aurier y définit l'œuvre d'art symboliste à partir des travaux de Paul Gauguin (1848-1903), peintre postimpressionniste français. *Premièrement idéiste* – l'idéal est l'unique mode d'expression de l'idée *; symboliste* – l'idée s'exprime par la forme *; synthétique* – formes et signes offrent une compréhension générale ; *subjective* – l'objet est le signe perçu par le sujet et non objet pour lui-même ; et enfin *décorative* [433]. Chef de file de l'École de Pont-Aven, Paul Gauguin est une figure emblématique père du symbolisme, selon Aurier. Gauguin illustre le rejet de la société matérialiste dans sa volonté de quitter l'Europe pour accéder à un paradis terrestre, historiquement vierge de son influence [434]. Les artistes qui figurent le monde comme symbole croisent étrangement ceux qui préfigurent les principes d'une écologie artistique, Caspar David Friedrich (1774-1849), Gauguin ou Maurice Denis (1870-1943). Et pour cause, ils rejettent autant le *naturalisme* que le *réalisme* pour réinventer un nouveau *romantisme* [435].

---

[430] Rapetti. *Le symbolisme.*, p. 104.
[431] Rapetti, *ibid.,* p. 105 et 132-133.
[432] Lemoine, *op. cit.*, p. 16.
[433] Aurier, p. 162-163.
[434] Walther (dir.), *I. Op. cit.,* p. 15, 22, 24-25.
[435] Farthing, *op. cit.,* p. 338.

Pour l'artiste symboliste français du 19e siècle Eugène Carrière (1849-1906), la nature est une métamorphose perpétuelle dont le geste saisit les formes primordiales. En 1901 au cours d'une conférence au Muséum d'histoire naturelle, Carrière exprime la relation fusionnelle d'ordre anthropomorphique entre la nature et l'artiste. Sa mission est de révéler le principe vital de la nature à travers l'interprétation des formes. Structures minérales, animales et végétales ont une parenté avec l'humain, et son imagination lui donne la capacité de la percevoir. En somme, le paysage symboliste témoigne d'une vision de la totalité du cosmos en lien avec le psychisme. Au fond, l'artiste se sert de supports matériels pour symboliser et communiquer un sens au monde, orienté ou non, sans toutefois jamais atteindre la transparence. Chacun peut y trouver un sens propre à lui, produit de son esprit. Le projet de l'exposition offre une nouvelle possibilité de consommer l'œuvre dans le temps et une opportunité d'agir. *A fortiori,* la réunion des intentions des artistes et du commissaire favorise le passage de la conscience à l'acte.

Du point de vue de la symbolique et de son évolution, nous proposons d'évaluer les enjeux et fonctions des notions de *vision* et *composition de monde(s) (section 1),* langages discutés notamment par des anthropologues. Ensuite, à l'instar des objets communs de l'histoire naturelle et de l'art, il nous est apparu important de considérer les concepts communs. Le concept même d'*environnement*(s) artistiques pourrait influencer notre rapport symbolique au monde, comme le musée devenir l'avatar du monde des villes (*section 2*). Qui dit symbolique, dit symboles. Ici, la polysémie de l'écologie dans l'art prend tout son sens. Et notre étude spécifique des nuées justifie l'aphorisme de Magritte transposé en *Ceci n'est pas un nuage,* comme l'étude du lien des objets qui en disent plus long que leur signifiant (*section 3*). De plus, notre piste d'évolution historique de symbolique écologique s'est révélée dans les nuances de *vert(s)* jusqu'aux acides *nature(s) artificielle(s) (section 4).* Enfin, nous avons relié le concept d'écologie symbolique au développement de l'*écopoétique*, dans la littérature ou écriture de la nature et les arts plastiques *(section 5).* Le tout fabrique-t-il une vision ou une composition de monde(s) ?

Vision, composition de monde(s)

> *Depuis deux millions d'années, le propre de l'homme est de raconter des histoires, des récits. Il y a cette nécessité mythologique de l'homme, c'est une évidence d'après notre évolution, que nous sommes toujours dans cette nécessité de nous installer dans une médiation symbolique par rapport au monde* [436]*.*

À l'origine de l'évolution de la technique et du langage, le recoupement du geste et de la parole lie le cerveau et la main de l'homme du Paléolithique. Il y a 3 millions d'années, les premiers Hommes apparaissent et travaillent des pierres pour en faire des outils. Entre 100 000 et 12 000 ans, l'explosion des formes artistiques de l'*Homo sapiens* est qualifiée de « *révolution symbolique* [437] » par le paléoanthropologue Pascal Picq.

Par exemple, la peinture se généralise avec les pigments minéraux ou organiques ; et la sculpture, comme la gravure, grâce à des outils en pierre. Ainsi, les outils techniques relevés fondent l'universalité de l'art de la Préhistoire. Sans constituer l'unique source des préhistoriens, les représentations graphiques et plastiques restent toutefois les formes les plus lisibles de la pensée symbolique [438].

Parmi ses formes, le succès des figures animales tient à leur reconnaissance immédiate à travers les siècles du fait de leur réalisme académique préfigurant de l'approche naturaliste. Parce que l'art animalier est avant tout le produit de chasseurs-cueilleurs, fins observateurs [439] de la Préhistoire. Leur habilité technique les conduit à dessiner une succession de figures de l'imagerie animale. Certaines s'animent par la décomposition de leurs mouvements comparables aux techniques de la bande dessinée ou du cinéma [440].

---

[436] Picq (Pascal). Forum France Culture, *L'année 2013 vue par… les sciences, « Leçon de clôture »*, Paris Sorbonne, 22 février 2014.

[437] Picq. *De Darwin à Lévi-Strauss. L'homme et la diversité en danger*, p. 269.

[438] Paillet, p. 68 et 73.

[439] Paillet, *ibid.,* p. 74.

[440] Azéma (Marc). Film *Numérisation 3D d'une gravure rupestre* – bouquetin – *dans l'Abri du Colombier* (Ardèche) dans le cadre de l'exposition » Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé", 2008 au musée d'Orgnac, ATM3D.

Ces figures anthropomorphes ou signes géométriques développent la *dimension symbolique* de la perception humaine. À travers les âges, l'homme a su trouver dans son environnement pratique des formes d'expressions nouvelles. Silex, os, crânes, galets, cendres, bois morts, etc., ont servi son imagination, prolongé sa main pour servir un autre dessein tout aussi essentiel à sa survie, la création artistique. Les artistes du 20e siècle récupèrent tous types de matériaux de leur temps, parmi les plus classiques, journaux, papiers ou parties d'objets intégrées et forment des sculptures, comme une selle et un guidon de vélo, pour *Tête de Taureau* de Pablo Picasso. De même, l'artiste Erik Samakh revendique son statut de *chasseur-cueilleur*, mais il restitue le produit de ses « chasses » par des sons et des installations artistiques.

> *Mon travail est une manière de raconter ce que je vis dans le milieu naturel, et, tel un chasseur-cueilleur, je rapporte des histoires ou des sons de mes escapades, tout ce qui constitue le résultat de mes chasses. Ensuite je les donne à « manger », à écouter, à sentir et à voir aux autres* [441].

Les recherches sur l'art préhistorique ont permis de démontrer que le graphisme n'est pas une figuration du réel par des formes. Souvent géométrique, composé de ponctuations, de traits – bâtons – ou de cercles, le symbole dans l'art naît de juxtapositions de rythmes et d'associations de signes entre eux. De même que les figures humaines sont souvent représentées par des idéogrammes. Par exemple, de récentes interprétations considèrent le bâton – succession de longs traits parallèles obliques – comme symbole de pluie. En définitive, l'art de la Préhistoire est une transposition symbolique et non le calque d'une réalité pour André Leroi-Gourhan [442].

Si les mots sont des symboles, le langage est l'empreinte au quotidien du symbolisme [443]. Encore difficiles à décoder, les messages symboliques transmis revêtent autant de significations que de mystères. Et la beauté des fresques de l'art figuratif pariétal ne doit pas faire oublier le nombre plus important des signes, idéogrammes ou pictogrammes préfigurant une écriture symbolique [444]. Comment entrevoir leurs significations en rapport au monde ?

---

[441] Samakh. Lavin et Chevillot, *op. cit.,* p. 11 et 19.

[442] Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole I, op. cit.,* p. 263, 265 et 266.

[443] Benoist, *Signes, symboles et mythes*, p. 5.

[444] Paillet, *op. cit.,* p. 69 et 76.

Dans *Le geste et la parole*, André Leroi-Gourhan montre « que la répartition des signes, dans les cavernes ornées, répond à des fréquences statistiquement décelables [445] ». Dès lors, si classifier permet de rendre visible, nous estimons que notre masse statistique et l'ordonnancement chronologique de signes ou figures que nous avons relevés peut nous permettre de déchiffrer le sens de représentations symboliques liées à l'écologie et des mondes qu'elles composent.

> *L'art fait pleinement partie du processus de production et de reproduction de ces rapports qui englobent la vie de tout le monde et définissent la place de chacun dans ce cadre englobant commun. Mais l'art n'est pas la source profonde qui a inventé ces rapports quand ils se mettent à leur service. Il les rend présents et efficaces socialement selon les matériaux, les techniques et les symboles qu'il utilise pour le faire [446].*

« *Tout art est message* [447]. » Les capacités conceptuelles des humains apparaissent grâce aux signes qu'ils ont produits et leur volonté induite de communication [448]. Des symboles semblables sont relevés dans différentes grottes ou au sein d'une même grotte. Répétés dans divers lieux par différents humains, les symboles traduisent la volonté de partager un sens commun.

> *À chaque fois, une fraction de l'humanité a imaginé et créé de nouveaux rapports sociaux, de nouvelles manières de penser, d'agir, de sentir et les a incorporés dans les corps, dans les mots et dans les objets [449].*

Ainsi, la théorie de *l'art pour l'art* ou *la représentation pour la représentation,* qui suppose que les hommes du Paléolithique s'adonnent à un besoin inné d'expression et de plaisir purement esthétique, est révolue [450]. Comme l'hypothèse d'un *art magique* utilitaire marque également ses limites.

---

[445] Leroi-Gourhan (André). *Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique.* Bulletin de la Société préhistorique de France. 1958, tome 55, N. 7-8. p. 384-398.

[446] Godelier, *op. cit.,* p. 213-215.

[447] Clottes, *op. cit.,* p. 17.

[448] Paillet, *op. cit.,* p. 76.

[449] Godelier, *op. cit.,* p. 213-215.

[450] Clottes, *ibid.,* p. 23.

Même s'il trouve écho dans l'expression d'un rituel symbolique et shamanique, orchestré dans l'enceinte des cavernes et particulièrement autour des sépultures [451]. Notons que ce champ est totalement réinvesti, dans les années 70, par l'artiste Joseph Beuys.

> *Si nous allons plus loin, nous pénétrons des milieux dans lesquels se produisent des phénomènes très efficients mais seulement visibles du sujet et qui ne sont reliés à aucune expérience ou tout au plus à un événement unique. Nous qualifions de tels milieux de magiques* [452]*.*

Par ailleurs, Jacob von d'Uexküll propose une perspective des sciences de la vie à contrepied de l'anthropocentrisme. Le scientifique allemand œuvre pour une radicale déshumanisation de l'image de la nature.

> *Là où la science classique voyait un monde unique, qui comprenait à l'intérieur de lui-même toutes les espèces vivantes hiérarchiquement ordonnées, des formes les plus élémentaires jusqu'aux organismes supérieurs, Uexküll suppose au contraire une infinie variété de mondes perceptifs, tous également parfaits et liés entre eux comme sur une gigantesque partition de musique, quoique non communicants et réciproquement exclusifs, et au centre desquels se tiennent de petits êtres à la fois familiers et lointains* [453]*.*

Contrairement à l'idée commune scientifique d'un monde unique qui comprendrait toutes les espèces vivantes hiérarchiquement ordonnées, Uexküll considère des liens entre une variété illimitée de *signes perceptifs*. Le scientifique parle également de perception de *milieux magiques* sans évoquer de caractère symbolique. Les perceptions des animaux et des humains – décrites et dessinées – découlent d'expériences scientifiques. La biosémiotique tente de comprendre *a minima* de quelle façon les êtres vivants échangent et interprètent des signes et au plus, à caractériser le vivant comme un système formé à travers l'échange et l'interprétation des signes [454].

---

[451] Paillet, *ibid.*

[452] Uexküll, *op. cit.,* p. 145.

[453] Agamben (Giorgio). « *L'ouvert »,* Uexküll, *op. cit.,* p. 178.

[454] Lestel (Dominique). *« De Jacob van Uexkül à la biosémiotique* », Uexküll, *ibid.,* p. 10.

De son côté, André Leroi-Gourhan structure l'hypothèse d'un art médiateur d'une *vision du monde,* inspiré notamment par la théorie d'un *art visionnaire* de l'historien d'art structuraliste germano-américain Max Raphaël (1889-1952). Pionnier et critique de la modernité, Raphaël tente de fonder une « science empirique de l'art » par ses formes [455]. En effet, Raphaël observe l'acte artistique comme productif d'une vision « de toutes les forces humaines [456] ».

L'œuvre est regardée non pas comme un objet, mais comme une pratique ou un processus technique dont le déchiffrage conduirait au sens. De sorte que le travail de l'artiste est médiateur de l'individuel vers l'universel. *De facto*, pour Leroi-Gourhan les formes symboliques, *langage des formes* [457], transmettent *une vision du monde* fondée sur des imaginaires collectifs *fantastiques* ou *surréalistes,* fictions de dystopie ou d'utopie. Le *fil conducteur* [458] d'André Leroi-Gourhan détermine des caractéristiques communes des formes et des figures plastiques du symbolisme Paléolithique : une *figuration réaliste* ou des hybridations anthropomorphiques ; des figures *schématiques* (idéogrammes) ou *géométriques* (ponctuations, cercles, bâtons) ; des fonctions de *décoration* et un imaginaire *fantastique* ou un *surréalisme* ; la transmission d'une *vision du monde* et l'*inscription spatiale* dédiée à la conservation d'une mémoire collective. Le corpus est mis en évidence suivant un classement ou une logique formelle d'organisation [459].

> *Par rapport au mode d'identification, une cosmologie c'est simplement la forme de distribution dans l'espace des composants d'une ontologie et les genres de relation qui les unissent. [...] Si l'on fait une analogie avec les systèmes politiques, le mot d'identification serait la forme générale, le gouvernement – monarchie, démocratie, aristocratie, etc. L'ontologie serait le type de constitution qui spécifie dans chacun de ces régimes l'équilibre des pouvoirs, la nature des assemblées, les formes de représentation ; tandis que la cosmologie correspondrait à l'ensemble des textes juridiques et réglementaires qui régissent la vie commune* [460]*.*

---

[455] Raphaël (Max) cité par Clottes*, ibid.,* p. 31-32.
[456] Hornig, p. 172.
[457] Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II.,* p. 207-256.
[458] Leroi-Gourhan, *ibid.,* p. 222-223.
[459] Bonte et Izard, *op. cit.,* p. 690.
[460] Descola, *op. cit.,* p. 237.

Néanmoins, Descola préfère au paradigme de *vision du monde,* celui de *cosmologie* et *composition de mondes.* Inspiré par la philosophie de la nature d'Aristote, dans l'impossibilité de démontrer l'existence d'une multitude d'*êtres naturels* dont les humains, l'anthropologue propose une cosmologie autour d'une *« nature en trompe-l'œil* [461] ». En effet, dans la pensée grecque, les humains faisaient partie intégrante de la nature et leur destinée était associée au cosmos éternel. La connaissance de ses lois permettait aux humains de se situer. Les « lois divines » en extraient les humains pour un devenir extérieur et supérieur à la nature.

> *C'est au christianisme que l'on doit ce second bouleversement, avec sa double idée d'une transcendance de l'homme et d'un univers tiré du néant par la volonté divine. [...] De cette origine surnaturelle, l'homme tire le droit et la mission d'administrer la terre, Dieu l'ayant formé au dernier jour de la genèse pour qu'il exerce son contrôle sur la Création, pour qu'il l'organise et l'aménage selon ses besoins* [462]*.*

Maurice Godelier précise que l'imaginaire est au fondement des religions et est présent dans les systèmes politiques. Il se transforme systématiquement « en rapports sociaux réels, en paroles, en institutions, en rites, en monuments, en œuvres d'art ». Ils témoignent de façon matérielle, symbolique et sociale de la vérité et de l'efficacité de ce que la pensée dans les sociétés considère comme vrai et légitime [463].

De facto, toute vision du monde est pour Philippe Descola une ontologie. Elle interroge l'être et sa valeur visionnaire d'un seul monde possible *a fortiori* anthropocentré. Or, les artistes – et par extension les humains – composent, au sens de fabriquer ou bricoler, des combinaisons multiples de mondes provenant notamment de diverses cultures. Finalement, *c*es formes du monde conjuguées au pluriel, s'inscrivent dans *la diversité des natures*, des rapports possibles entre les êtres et leur milieu [464].

---

[461] Descola, *ibid.,* p. 17.
[462] Descola, *ibid.,* p. 103
[463] Godelier, *op. cit.,* p. 213-215.
[464] Godelier*, ibid.,* p. 238.

> *Ce rapport entre le microcosme et macrocosme est intéressant pour l'artiste qui jongle entre les deux aussi puisqu'on joue sur le trompe-l'œil. On essaie de réinterpréter le monde, la mythologie, le déplacement* [465].

L'œuvre ne dit pas, mais elle agit [466]. « Sans se confondre avec le réel ou la réalité, les fictions en parlent inévitablement, bien que de manière métaphorique. » Un *à-propos-du* monde [467] ou capacité artistique en « trompe-l'œil » de Didier Mahieu qui cherche à « réinterpréter le monde », entre microcosme et macrocosme. En ce sens, l'artiste – ou le commissaire d'exposition – (se) joue immanquablement de notre point de vue.

Est-ce à dire que des environnements aux visions dystopiques – qui nous apparaissent plus nombreux dans nos panoramas de formes – seraient susceptibles d'alternative d'utopie ? Ce à quoi engage Philippe Descola, précisément à reconsidérer notre positionnement historiquement supérieur et au-dessus de la nature – comme d'autres cosmogonies. L'anthropologue invite par-delà nature et culture à penser et mieux considérer « la composition des mondes » au pluriel.

> *Mais il y aurait maintenant plus à gagner en tentant de situer notre propre exotisme comme un cas particulier au sein d'une grammaire générale des cosmologies qu'en continuant à donner à notre vision du monde une valeur d'étalon afin de juger de la manière dont des milliers de civilisations ont pu s'en former comme un obscur pressentiment* [468].

Pour Maurice Godelier, les formes d'art utilisent des supports matériels symboliques pour signifier et agir. L'anthropologue français précise que notre pensée fabrique le sens du monde suivant quatre activités en lien et complémentaires.

---

[465] Mahieu, *op. cit.*

[466] Dautrey (Jehanne). « Le regard esthétique » Ryngaert, Coubetergues (Philippe (dir.) et Muriel). *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Colloque-Evénement. Vitry-sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2006, p. 37.

[467] Lageira, *op. cit.* p. 18-19.

[468] Dautrey, *ibid.,* p. 131.

Primo, par le fait de présenter une réalité effective imaginaire, visible ou invisible, matérielle ou idéelle, perçue ou qui provoque une émotion. *Secundo,* si comprendre nécessite d'imaginer, interpréter des faits produit des explications imaginées sans nécessairement être imaginaires. *Tertio,* inventer des formes de société via un certain nombre de moyens les font exister (par ex. normes et dogmes). Enfin, la production de jugements de valeurs positifs, négatifs ou neutres sur des réalités permet de légitimer ou non l'ordre d'une société, l'accepter ou la contester [469]. Par extension, l'art a le pouvoir de former les citoyens pour perpétuer le pacte social [470].

« *Qu'est-ce que l'art ?* » Le collectionneur d'art Nelson Goodman s'attaque à la question philosophique et conclut, entre frustration et confusion elle est une fausse question. Dans *Manières de faire des mondes,* le philosophe considère une étude sur la théorie des symboles utile pour clarifier l'angle controversé du rôle du symbolisme dans l'art ou le statut de l'objet dans *l'art conceptuel* [471].
Pour Goodman, un art sans symboles est sans sujet. Un processus de connaissances suit l'appréhension des formes et participe à la composition de mondes. Car le réel se mêle à l'imaginaire. Étant donné que les humains font exister des mondes imaginés par la pensée.

> *L'œuvre du fait de la matérialité de ses signifiants symboliques suggère, évoque et dérobe le sens dont elle est chargée plutôt qu'elle ne le livre explicitement* [472]*.*

Comme chaque individu, nous interrogeons une œuvre selon notre propre perception. Si l'écologie est la science des liens entre les êtres vivants dans leur milieu, difficile de ne pas songer à des compositions de mondes symboliques perçus et ce, même soumis à des projections subjectives. Comme prévient Jean-Loïc Le Quellec [473] – à tout observateur de signes de l'art rupestre – la perception est largement dépendante de ce que l'on s'attend à voir.

---

[469] Godelier, *op. cit.,* p. 10-13, 240-241.

[470] Aboudrar, *op. cit.,* p. 100.

[471] Aboudra, *ibid.,* p. 87.

[472] Godelier, *op. cit.,* p. 119.

[473] Le Quellec (Jean-Loïc). Directeur de recherche au CNRS, spécialisé en paléoécologie du quaternaire, docteur en anthropologie, ethnologie et préhistoire.

L'observation des milieux de l'expansion du symbolisme des sociétés préhistoriques révèle un déploiement au sein de lieux clos et sanctuarisés comme les grottes, des espaces souterrains ou des habitats [474]. Ce qui n'exclut pas l'art des gravures sur les roches à l'extérieur où se développe par ailleurs l'art schématique des signes géométriques. Néanmoins, l'art pariétal sur les parois intérieures des grottes est incomparablement mieux conservé [475]. Ce qui pourrait constituer une analogie avec le patrimoine muséal ou historique et à leur dimension sanctuarisée.

Leroi-Gourhan ajoute que l'homme est l'unique spécimen à alimenter par ses productions individuelles une *mémoire sociale* [476] collective en dehors de lui-même. Spécifique de l'espèce humaine, cette conservation est alimentée par le progrès et l'innovation puisque l'outil libère la parole qui libère l'homme.
Dès lors, l'humain devient l'unique spécimen capable de « placer sa mémoire en dehors de lui-même dans l'organisme social [477]. » Il alimente une *mémoire sociale* collective. Celle-ci est spatio-temporelle, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit autant dans l'espace que dans le temps.

Par ailleurs, l'usage de la fresque par les peintres symbolistes – Gauguin ou Maurice Denis – est associé à un *primitivisme* [478] aux valeurs sacrées. À noter que la fonction décorative, imaginaire et surréaliste de Leroi-Gourhan rejoint la définition de la peinture symbolique d'Aurier en 1891[479]. Le tableau de Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*... illustre l'évolution de l'homme et de l'humanité. En quête d'un état de nature dans l'art, Gauguin fait de cette composition symbolique, aux réminiscences bibliques de paradis perdu, son testament moral et artistique.

Dans un nuage sombre au fond de la peinture, deux personnages vêtus devisent près de l'arbre de la science aux couleurs automnales, symbole de la connaissance liée à l'expérience du mal. Les valeurs prophétique et utopique du symbolisme réactivent la recherche du sacré dans l'art, dont la vocation est moins religieuse que mystérieuse.

---

[474] Paillet, *op. cit.*, p. 74.
[475] Clottes, *op. cit.,* p 280.
[476] Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole II,* op. cit., p. 22 et 34.
[477] Leroi-Gourhan, *ibid.,* p. 34.
[478] Walther (dir.), *I, op. cit.,* p. 25.
[479] Aurier, *op. cit.*

Puisque désormais « cette sacralisation advenait dans un monde sans Dieu [480] ». Au-delà de l'art, *L'édifice symboliste* repose sur une volonté d'appréhender le monde dans sa totalité.

> *Je voyais les installations faites par les artistes qui y ont travaillé : on sentait parfaitement que la lumière des flambeaux devait porter les ombres des acteurs sur les peintures, que la tête d'ours posée sur une sorte d'autel naturel avait une fonction dramaturgique à l'instar d'une installation. Je me rends compte que ce dispositif pourrait être également mis en place par les artistes d'aujourd'hui* [481].

De plus, le principe des décors pariétaux du *symbolisme* du 19e siècle a été comparé à celui des décors préhistoriques [482]. De même, le Président du Palais de Tokyo centre contemporain à Paris, Jean de Loisy, évoque l'intérêt de relever aujourd'hui les analogies dans les pratiques de l'art contemporain et l'art du Paléolithique. En effet, la perméabilité entre les installations de l'art Paléolithique et celles des formes contemporaines permet de mieux comprendre les unes et les autres.

Les symbolistes sont perçus dès lors comme des visionnaires dont les productions artistiques visent la rêverie ou l'utopie. *L'énigmatisation* du monde [483] pose un regard critique du rapport de l'homme à la nature. L'artiste contemporaine Elena Costelian revendique sa descendance avec Gauguin et l'école de Pont-Aven où elle a travaillé en résidence d'artiste [484]. Une lignée où l'artiste revendique « d'aller chercher dans le voyage », telles des expéditions, partir en bateau « ramener des fragments de monde » à découvrir.

---

[480] Rapetti, *op. cit.,* p. 105, 112, 244-245 et 250, 301 et 303.

[481] De Loisy, *op. cit.,* p. 271.

[482] Rapetti, *op. cit.,* p. 193.

[483] Walther I (dir.), *I. op. cit.,* p. 22-23.

[484] École de Pont-Aven regroupe l'ensemble des artistes hétéroclites venus y peindre comme Elena Costelian. Elle a réalisé *Border*, vidéo de 3m43 pour Les Verrières Résidences-ateliers de Pont-Aven en 2011 en résidence de création. « *Les Verrières, ateliers-résidences de Pont-Aven, se situent dans l'enceinte de l'ancien hôtel Julia. Un lieu qui a vu passer des générations d'artistes, de l'école de Pont-Aven à l'école américaine, la tenancière, Madame Julia, amoureuse de l'art et des artistes décida d'agrandir son hôtel et fit aménager des ateliers. Ce sont ces mêmes ateliers qui continuent à accueillir aujourd'hui encore des artistes pour des périodes de résidence. »* Costelian, Elena. *Book*. p. 8.

De même, l'artiste Miguel Chevalier ne voit pas de séparation entre l'art pariétal et l'art digital. Son atelier est à la fois laboratoire, labyrinthe et grotte où s'exprime la virtualité pariétale – ou muraliste – de *L'Origine du monde*. L'artiste rêve d'un lieu idéal où il pourrait résider, travailler et présenter des œuvres de manière permanente et sans doute y laisser l'empreinte de ses objets [485]. Par exemple, l'artiste contemporain Miguel Chevalier est le témoin du développement de l'artificialité dans le monde. Il s'intéresse au concept historique et le relie aux origines de l'art pariétal.

> *Ce monde de l'artificialité inventé au 19e siècle par les serres, on peut le reconstruire. C'est un des aspects qui m'intéressent aujourd'hui, c'est que l'on peut investir des espaces comme les carrières. Les carrières sont des espaces à la fois naturels, car ils sont taillés à même la roche mais artificiels parce qu'ils ont été creusés par la main de l'homme. Un des aspects que je voudrais développer – qui n'est peut-être pas écologique – mais qui est dans cette idée, est de travailler sur un art qui pourrait s'appeler « Du pariétal au digital », c'est-à-dire un art qui réinvestirait la notion de la grotte de Platon. Un art pariétal par la lumière où l'on pourrait complètement déstabiliser le corps selon comment il se déplace, puisqu'on projette sur les sols, sur les murs et sur les plafonds. À partir de ce moment-là, on entre dans une forme d'art qui peut, peut-être, en tout cas momentanément, se substituer à une forme de nature, puisque l'on recompose un monde en soi dans lequel on pourrait être plongés, immergés* [486].

Conscient du piège de la subjectivité qui ne vaut pas universalité, nous disposons de l'avantage de l'étude d'un art contemporain sur l'art rupestre. Étant donné que nous avons à disposition la connaissance des sens d'après les mots qui circulent autour des objets d'art qui constituent pour nous un langage à part entière. D'où l'importance des récits et intention des messages autour des œuvres. Certes, ils composent des mondes – *environnement(s)* artistiques – et alimentent ou non pour un temps donné une symbolique d'ordre écologique au musée sanctuaire dans les villes.

---

[485] Chevalier, *Art actuel*, p. 58.

[486] Chevalier. Enquête ethnographique, *op. cit.*

À l'origine de notre hypothèse (2012), nous n'avions aucun *a priori* sur les lieux de diffusion des formes artistiques en lien avec l'écologie. Notre parcours d'expositions nous a conduits principalement dans le sillage des musées, c'est-à-dire là où s'exprimaient des mots et des choses à propos d'écologie. Notre champ de recherche vise à relever l'intérêt historique du musée toujours pointé comme exception entre art et écologie.

Or, ce lieu dans la ville est riche d'enseignements et mérite un champ d'investigation à part entière. Il se révèle à travers ses expositions comme une partie prenante pivot d'acculturation à l'écologie. Nous verrons au cours de nos recherches comment le musée, d'art contemporain et/ou d'art moderne, en passant par leurs expositions dans les patrimoines, participe spécifiquement à fonder une culture du vivant.

Environnement(s), musée-ville

> *En un premier sens, on appelle « musée » le lieu dans la ville où une société entrepose les artefacts qu'elle a sélectionnés parce qu'ils forment la trame de sa mémoire matérielle ; ils constituent une « collection » que le musée préserve et restaure, accroît (ex. les musées d'art, des techniques, etc.). Le deuxième sens du musée désigne le bâtiment dans lequel cette société expose à une population l'image d'elle-même qu'elle construit et rectifie au cours de son histoire (ex. les musées d'histoire culturelle et sociale, les éco-musées, etc.) En un troisième sens, un « musée » est tout un espace dans lequel une société interagit avec elle-même par la médiation des artefacts qui la caractérisent (ex. les musées cité, cités, maisons des sciences, les centres de culture scientifique et technique, etc.)* [487]

La valeur symbolique du musée *avatar du trésor* [488] – selon la formule du professeur en théorie de l'art Bruno Nassim Aboudrar – nous conduit à le considérer comme un terrain d'exploration précieux. Ce *lieu des Muses* [489] sacralisé, juché telle une colline au sens étymologique, implique une posture paradoxale entre immersion et distanciation, une volonté d'élévation. *Archétypes antiques*, les musées contemporains *figurent-ils les racines d'une anthropologie de la muséalité ?* [490] Le musée permet un point de vue - d'en haut - sur le monde, sur son environnement, sur la ville. *Entre culture et nature*, le musée représente *l'espace social* [491] désirable et une conscience de la singularité du patrimoine urbain. À partir de plus de 90 expositions expérimentées, nous considérons le musée tel un avatar urbain. D'autant plus que ce lieu dans la ville expose des artefacts qui interagissent avec la société. Dans le cadre de *villes-musée* notamment – riche en monuments de valeur et œuvres d'art par extension devient un avatar de la ville.

---

[487] Jacob et Auroux (dir.), p. 1704.

[488] Aboudrar, *op. cit.,* p. 20.

[489] Étymologie latine de museum. Poulot, p. 6.

[490] Poulot, *ibid.,* p. 7.

[491] Au sens de l'engagement de la dimension sociale des musées depuis 1972, Table ronde de l'UNESCO. Poulot, *idid,.* p. 8 et 33.

En effet, le patrimoine de la ville – étendu à l'esthétique de la nature – entre dans l'espace du musée. Celui-ci devient un environnement urbain artificiel, un avatar de la ville où entrent des formes de la nature. *A fortiori* quand l'art contemporain ajoute un ordre anthropologique et réflexif sur le quotidien de l'humain. Ainsi, notre recherche appréhende le musée comme métaphore du monde urbain par ses formes témoins de la relation au vivant des humains, champ d'étude quasi inexploré dans ce milieu avatar de la ville.

> *Et le sentiment esthétique fait partie de ce sens, d'autant plus qu'il est important de prendre pleinement conscience de son rôle prépondérant dans la production des formes de l'environnement. Certes, de nombreux écrits et travaux célèbrent la rationalité scientifique et ses valeurs, mais l'imaginaire, le symbolique, le perceptuel, le sensoriel sont dominants dans l'espace public lié à l'environnement. Les pratiques et représentations des formes de l'environnement proposent des manières d'être ensemble* [492]*.*

L'expérience esthétique s'intéresse à la vie courante ou « l'environnement ordinaire de ses formes », et non pas réservé à un art dans les musées. Rappelons que la notion d'« *environnement* » – installation dans l'art contemporain – est extraite volontairement du *langage commun* par l'artiste Alan Kaprow. Elle naît dans les années 1960, précisément de la volonté de l'art contemporain de parler du quotidien. Ainsi, nous pensons que les formes que le musée renferme sont symboliques de la vie courante à double titre. En effet, les formes d'art contemporain sont à la fois actuelles et témoignent des évolutions de sociétés en regard aux collections.

En effet, dans le cadre d'expositions d'art contemporain souvent temporaires, la porosité entre vie et musée est une réalité, notamment au travers de ses *environnement(s).* En tant que *mémoire sociale* au sens de Leroi-Gourhan, les formes d'art exposées – et sanctuarisées – dans les musées acquièrent un sens spécifique partagé, puis légitimé. De sorte que nous considérons que les musées constituent une réserve d'objets spécifique particulièrement représentative de nos liens au vivant en train de se tisser.

[492] Blanc. *Les formes de l'environnement, op. cit*., p. 16.

> *L'environnement doit ici être pris au pied de la lettre : il est ce qui relie et constitue les humains comme expressions multiples d'un ensemble qui les dépasse... Un tel holisme permet d'éclaircir le paradoxe du jardin japonais. Comble apparent de l'artifice, ce haut lieu de la culture nippone ne vise pourtant pas à témoigner d'une domestication obsessive de la nature, mais bien à offrir au plaisir de la contemplation une représentation épurée du cosmos* [493].

Le paradigme d'*environnement* de Descola est lié à un *ensemble,* un espace composé au-delà des humains. Tel le jardin japonais, paysage enclos, est une représentation du cosmos à contempler dans la culture japonaise. Ce qui illustre notamment le fait d'une perception culturelle de l'environnement qui lui donne sa valeur plurielle. Au fond, nous pouvons considérer l'environnement artistique, comme ce jardin japonais, une représentation culturelle d'un environnement à contempler et inspiré par un ou plusieurs autres environnement(s) rencontrés dans la vie courante. Dès lors, pourquoi ne pas considérer les *environnement(s)* artistiques comme des *compositions de mondes* ? Par extension, les expositions et le musée composent des mondes.

À partir de 2012 et les expositions des musées, nous avons observé, expérimenté et particulièrement étudié les formes et environnements artistiques composés de nuages, présentés au colloque international *Des formes pour vivre l'environnement* en 2015 [494]. Partie spécifique de notre recherche (*quatrième partie*), au-dessus des formes symboliques, nous verrons comment le nuage, depuis l'*arte nucleare* d'Enrico Baj (1950), constitue une forme capable d'ouvrir des futurs possibles et permettre *la composition des mondes*.

---

[493] Descola, *op. cit.,* p. 55.

[494] Liégey. Conférence « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique »,* colloque international *« Des formes pour vivre l'environnement... » Des Formes pour vivre l'environnement ,* 2015, *op. cit.*

> *Le nuage a changé de forme à partir de la prise de conscience du danger nucléaire, ou de la pollution atmosphérique. Ces dernières années, les nombreuses expositions sur le sujet démontrent l'importance symbolique de cet élément de l'environnement pour se figurer les peurs contemporaines. En somme, une critique riche des formes environnementales oblige à explorer tant les modalités de mise en relation des formes, de l'espace et du temps, des individus et des collectifs, que les processus d'émergence et les problèmes posés par ses formes et leur évolution* [495]*.*

Le nuage devient un enjeu d'évolution symbolique dans le récent ouvrage *Des Formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique* (Blanc, 2016) dans la ligne directrice des contributions du colloque international (2015) sous sa direction *Des Formes pour vivre l'environnement. Théorie, expérience, esthétique et critique politique*.
L'idée est de démontrer l'inclusion des formes ordinaires dans le tissu sociopolitique.

> *L'incorporation de la Terre sur les plans symbolique et concret concerne le jeu politique au sens métaphorique (soit l'endroit où se joue le politique), mais aussi au sens matériel : cet énoncé implique que l'écologique (les lieux et milieux, les échelles, la Terre et le monde…) est, aujourd'hui, devenu le lieu le plus pertinent pour le politique* [496]*.*

De plus, parmi les formes politiques distinguées, *la Terre* – ou globe terrestre – est mise en exergue comme représentation ultime de l'habitat humain. De même, le jardin dans l'espace urbain est relevé comme un enjeu de transformation sociale et un lieu sensible d'appropriation des liens de l'humain avec le monde végétal et animal. *Jardin* et *Terre* se rejoignent suivant le paradigme de *jardin planétaire* (1997) de Gilles Clément enjeu de nouvelle(s) gouvernance(s).

---

[495] Blanc., 2016, *op. cit.,* p. 15.
[496] Blanc, *ibid.,* p. 12.

Terre, jardin, nuages constituent des objets – ou *hyper-objets* – présents dans l'art contemporain et sa littérature comme formes d'écologie symbolique, des objets-symboles relevés via nos statistiques de fréquence des formes (*deuxième partie*). Ils témoignent de changements de perception des milieux humains, au sens d'Uëxkull. Ainsi, nous considérons les formes ainsi fabriquées comme des intermédiaires pour appréhender les changements de comportement. Nous les utilisons et expérimentons, notamment dans notre vie et pratique professionnelle en prospective avec le repérage de signaux faibles pour anticiper ces changements. En cela, nous considérons les formes telles des signes émanant de la société et de ses perceptions.

Ces formes témoignent toutes de leur lien comme espaces et *environnement(s).* Ainsi, la question de la spatialité anime l'observation des formes symboliques dans l'art contemporain : l'*expression de l'espace et des relations spatiales* dans la *philosophie des formes symboliques* pour Cassirer (1923) ou *Inscription spatiale* pour Leroi-Gourhan (1965) ou plus récemment *espace en formes* [497] par le linguiste Alain Rey. Le concept de *Spaziale* de l'artiste italien Lucio Fontana (1899-1968) est une expression spatiale et une projection futuriste dans l'art du milieu du 20e siècle lié au cosmos. Le premier *Manifeste du Spatialisme* en 1947 ouvre l'art à la relation avec la science et la technologie.

Précurseur, « *L'Ambiente spaziale* » ou environnement spatial à Milan en 1949 préfigure le développement de l'occupation de l'espace dans l'art contemporain. L'œuvre se veut le produit d'une capture du mouvement dans l'espace-temps. L'Homme pense et invente en conscience les forces naturelles dissimulées dans les particules élémentaires et la lumière. L'espace perçu, conçu et vécu, selon la formule du philosophe et géographe français Henri Lefebvre (1901-1991), est le produit de la société. Il n'en révèle pas moins les relations d'un système.

[497] Rey, *op. cit.,* p. 41.

> *Cependant, aujourd'hui, les paysages de la peur sont encore ceux qui nous définissent le plus. Il s'agira d'aller finement dans la matière des choses et de montrer les balancements, hésitations entre un soi construit, fermé, clos au monde et un soi ouvert s'agençant en dispositif pour autrui, c'est-à-dire qui invente une relation environnementale lato sensu. […] Il devient évident que les registres créatif et symbolique sont un point important des problématiques environnementales. Le changement culturel implique les pratiques écologiques au quotidien* [498]*.*

À partir de 2012, nous avons observé et identifié des panoramas symboliques de formes d'art et émis une hypothèse suivant le paradigme d'écologie de *nature en crise* au sens d'Émilie Hache. Une « politique des formes » socio-spatiale et connective qui gouvernerait dans la peur du risque environnemental est confirmée [499]. Le piège eût été de faire des formes récoltées des « servantes d'un modèle préexistant [500] ». Comme prévient Descola, il ne s'agit pas d'utiliser *les formes de la figuration* comme moyen de tester des hypothèses et chercher à les intégrer à un système figuratif typique de l'*animisme,* du *totémisme,* de *l'analogisme* ou du *naturalisme. Les formes de la figuration* [501] – objets réels ou imaginaires représentés en plusieurs dimensions – sont complémentaires des systèmes discursifs puisque socialement partagés.

> *Il faut donc imposer l'idée que les humains ne sont pas des démiurges ingénieux qui se réalisent par le travail et la transformation de la nature en ressources, mais que ce qui est premier, ce sont des environnements fragiles où coexistent des humains et des non-humains, et dans lesquels la vie épanouie des premiers est en très grande partie dépendante des interactions avec les seconds* [502]*.*

---

[498] Blanc, *op. cit.,* p. 29 et 31.
[499] Blanc, *ibid.,* p. 29.
[500] Descola, *La composition des mondes,* op.cit.
[501] Descola, *ibid.,* p. 265-266.
[502] Descola, *ibid*., p. 322.

L'enjeu est de considérer les formes telles des « configurations de signes et des agents de la vie sociale». Par extension, nous pouvons considérer l'environnement artistique et l'exposition comme des configurations de la vie sociale. L'anthropologue suggère que les contrastes mis en évidence entre différents types de formes sont plus faciles à transmettre. Nous tenterons de faire émerger les contrastes invisibles entre différents types de formes au milieu de *paysages de la peur* plus visibles.

> *Ce que je veux qu'ils retiennent de mon art ? Qu'ils étaient ailleurs un moment. Ma position philosophique et écologique est d'inviter les gens à pouvoir voir ailleurs. Je n'ai pas forcément envie d'avoir une œuvre qui va rester de façon pérenne dans un musée. Je n'y crois pas à la pérennité d'une œuvre. Je crois que tout est voué à disparaître un jour, mais par contre, le passage de choses est important* [503]*.*

Au-delà des formes d'art rencontrées dans les musées, nous avons constitué un corpus d'images classées souvent repérés dans la littérature, catalogues d'exposition et médias spécialisés. Par extension, nous considérons autour des formes d'art plastique, les images qui les illustrent et aux côtés des récits comme vecteur de sens et symbolique. *De facto,* les images prennent une place importante dans les catalogues des musées publiés presque systématiquement à l'occasion d'une exposition. L'ensemble combiné restitue un sens lié à l'environnement du musée et du milieu urbain. Et les images viennent renforcer le sens symbolique des objets exposés, une sélection opérée par le musée qui en constitue une *mémoire matérielle* [504] et *mémoire sociale* [505] dans la société. De ce point de vue-là, le musée constitue un lieu spécifique de composition de monde(s).

---

[503] Mahieu, *op. cit.*

[504] Jacob et Auroux, *op. cit.*

[505] Leroi-Gourhan, *op. cit.*

> *La meilleure façon de commencer une telle promenade est de la faire un jour de soleil à travers la prairie fleurie bourdonnante de coléoptères et parcourue de papillons voletant, puis de construire autour de chacune de ces bêtes qui peuplent la prairie, une bulle de savoir qui représente son milieu et est remplie de tous les signes perceptifs auxquels le sujet peut accéder. Aussitôt que nous pénétrons nous-mêmes dans une telle bulle de savon, l'environnement, qui jusque-là se déployait autour du sujet, se reconfigure totalement* [506].

Les notions d'environnement, milieux et mondes sont liées. Uexküll, considère que la perception du milieu produit un monde actanciel, c'est-à-dire qui fait agir. Ainsi, *monde perceptif* et *monde actanciel* sont unis et forment le milieu. Et il existe autant de milieux que d'animaux. Il propose une promenade tel un récit et compare ce lieu où nous entrons à une « bulle de savon ». Il observe les relations s'y créer et voit dans chaque bulle de savon naître un nouveau monde.

La notion d'environnement(s) artistiques déclinée au pluriel, et incarnée par la multiplicité des installations et d'appropriations, correspond davantage à une écologie de la perception symbolique. Pour éviter le piège d'une personnification duale de *l'environnement* située en dehors de l'humain comme le concept de nature, nous parlerons d'*environnements* afin de donner à penser nos interconnexions multiples.

Un effet que nous reconnaissons également dans un environnement artistique. Précisément, nous chercherons à repérer des environnement(s) singuliers qui expriment une symbolique de mise en lien aux effets rares orchestrés par des musées. Comment se décline le phénomène de *climatologie du musée* [507] ? Et quelles sont ses formes dans un musée avatar de la ville ? Pour en illustrer les effets, les objets-symboles arbres et nuage(s) seront explorés. Leur mise en perspective d'envahissement, multiple et tridimensionnelle semble ouvrir de nouveaux champs de perception humains. Nous leur dédierons notre troisième partie (*Vue des arbres)* et quatrième partie (*Au-dessus des nuages ?).*

---

[506] Uexküll, *op. cit.,* p. 27-28.

[507] Bonnet et Bousteau (dir.), p. 66.

Mais auparavant, il convient de se mettre en condition pour envisager la complexité de la *dimension symbolique*. Comme le suggère Descola, elle est un moyen à explorer – spécifique et non pas unique – en vue d'approfondir le sens des actions dans le monde, en l'occurrence pour notre recherche des objets fabriqués par des artistes, des expositions des musées et leurs effets sur la société. *In fine,* la dimension – ou *logique symbolique* – nous permettra le cheminement de pensée nécessaire pour appréhender le lien complexe qui unit *des mots et des choses,* à savoir l'objet d'art et les langages dans son sillage – *écopoétique(s)* – car *ceci n'est pas un nuage.*

Ceci n’est pas un nuage

> *Quoi qu’il en soit (mais la question devait être posée en ces termes, afin que l’on mesure bien ce qui est en jeu derrière certaines occurrences du nuage en peinture : le destin d’un ordre), le nuage et en général les phénomènes météorologiques n’en représentaient pas moins pour Aristote une façon de déviation, au moins le signe annonciateur d'un changement : le signe, l'indice d'une variation, sinon d'une perturbation dont ils sont l'annonce. Est-ce à dire que le /nuage/ ait même pertinence dans le champ pictural, et que son occurrence massive dans la peinture à partir du XVIe siècle ait également valeur d'indice, de symptôme* [508] *?*

Le mot nuage n’est pas l’élément naturel évoluant dans les airs, il est le symbole linguistique par lequel il est possible de désigner la réalité du nuage. Suivant les travaux du sémiologue Ferdinand de Saussure, le symbole réunit deux moitiés : *signifiant* et *signifié.* Le signifiant est la forme et le signifié est le concept auquel il renvoie. Le signifié n’est pas l’objet, mais ce qui le définit. Le signifiant est la part matérielle et perceptible du signe. Ensemble, ils forment un système de signes. Leur relation est un code à déchiffrer.

Même si sa différenciation scientifique dans la classification d’Howard n’est pas connue, la terminologie latine de *cumulus* s’est répandue. Les *cumulus* ont été désignés telle une catégorie de formes de nuages situés à faible altitude. Ce qui les rend visibles à nos yeux suivant leur forme compactée cotonneuse. Dans la mesure où l’acception s’est généralisée, le *cumulus* renvoie automatiquement au symbole du nuage.

En somme, le mot *nuage* est une forme plus simple de signification qui évoque immédiatement le symbole généralisé et schématique de l’élément qu’il représente. Ainsi, mots et signes unis font sens. Le signifié apparaît tel un signe complémentaire du signifiant, sa forme. Le signifié désigne, conforte ou oriente la signification du signifiant. La Table des symboles – type hiéroglyphe (*fig. I-3)* – de la classification de Luke Howard (1803) procède de cette composition (nous développerons ce point en quatrième partie). Néanmoins, sa codification est restée limitée au langage scientifique.

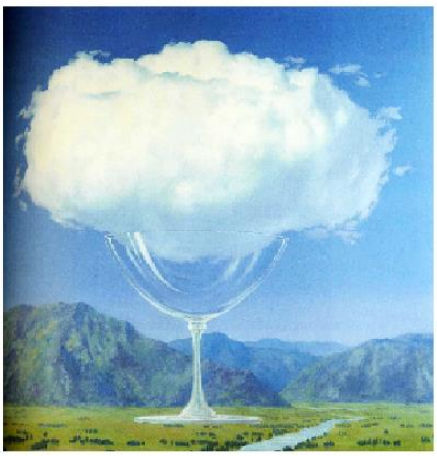
---

[508] Damisch, *op. cit.,* p. 57

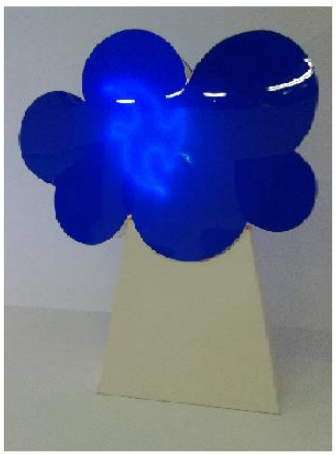
NUAGES BLANCS

BLUE CLOUDS

SZARE CHMURY



LA CORDE SENSIBLE



4 PAS DANS LES NUAGES

ATOME BURST

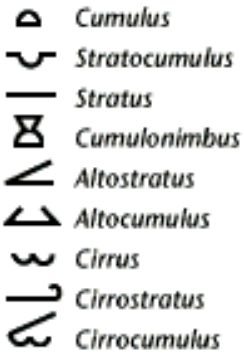


Figure I-6. Schéma *Signifiant, signifiés*, nuages ; *La corde sensible*, 1960, René Magritte, Kunsthalle Hambourg, Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais, Elke Walford, ADAGP ; *4 pas dans les nua*ges, 1966, Martial Raysse, exposition Centre d'art contemporain Pompidou, Paris, enquête muséographique 2014 ; *Atome Burst* 1965, Roy Lichtentein ; *L'Espoir rapide*, 1928, René Magritte, Kunsthalle Hambourg. Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford ADAGP ; Table des symboles de la classification de Luke Howard, 1803 ; *Performance, Paysage Ciel, Scribe, Formes Mouvantes Nuages, Vent*, 2012, Bernard Moninot, Texte, *Récit du Ciel, A la poursuite des nuages*.

> *Car tout symbole est susceptible d'au moins deux interprétations opposées qui doivent s'unir pour obtenir son sens complet* [509]*.*

Par exemple, *Blue clouds* (*fig. I-3*) en anglais – langue universelle – est facilement identifiable et renforce son signifiant, la forme. Le mot en anglais *cloud* évoque également le réseau internet, hyper objet de la globalisation. *A contrario*, *szare chmury* en polonais n'est compréhensible – pour qui ne connaît pas la langue – que via sa forme schématique.

D'autre part, *4 pas dans les nuages* (1966, *fig. I-3*) est une installation réalisée par Martial Raysse, en plexiglass, néon et métal sur une forme simplifiée et schématique et universelle du nuage. Dans le même esprit, *Atome Burst* (1965, *fig. I-3*), la peinture en acrylique du peintre *Pop art* américain Roy Lichtentein (1923-1997, *fig. I-3*), revendique un style hyper simplifié lié à la « conceptualisation de l'art plutôt qu'au visuel [510] ». Elle révèle l'*éclat/burst* du nuage atomique et joue avec la forme de l'objet-symbole suite aux essais nucléaires militaires répétés dans le désert du Nevada depuis les années 1950.

> *Assimiler ma peinture au symbolisme, de façon consciente et inconsciente, c'est ignorer sa vraie nature… Les gens sont prêts à utiliser des objets sans y chercher une intention symbolique, mais quand ils regardent des tableaux, ils ne trouvent aucune utilisation à ceux-ci. Alors ils se mettent à la recherche d'un sens pour en sortir et parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils sont censés penser en face du tableau. Ils veulent pouvoir s'appuyer sur quelque chose pour se sentir à l'aise. Ils veulent s'appuyer sur quelque chose de stable pour échapper au vide. Les gens qui cherchent un sens symbolique ne comprennent pas la poésie inhérente et les mystères de l'image. Sans doute ils ressentent ce mystère mais ils désirent s'en débarrasser. Ils ont peur. En demandant : Qu'est-ce que cela signifie ? » Ils expriment le vœu que tout soit compréhensible. Mais si on ne rejette pas le mystère, on a une tout autre réponse. On pose d'autres questions* [511]*.*

---

[509] Benoist, *op. cit.,* p. 5 et 21.

[510] Dossier de presse exposition *Roy Lichtenstein,* Centre Pompidou, 3 juillet-4 novembre 2013, p. 10.

[511] Magritte cité par Gablik, *op. cit.,* p. 11.

Magritte cultive le mystère. L'artiste critique réfute toute symbolique dans l'interprétation de ses tableaux qu'il considère comme une fermeture au mystère et à la poésie. *La corde sensible* (1960, *fig. I-3*) de René Magritte représente un nuage dans un verre à pied au milieu d'un paysage de montagnes où coule une rivière. Tout semble évoquer l'élément eau. Le titre du tableau est un jeu de mots inspiré – comme souvent – par les amis surréalistes du peintre. C'est moins la forme du nuage – signifiant – ou le contexte dans lequel il plonge ses nuages, que les éléments mis en relation ensemble, tel un rébus, qui fondent le sens du travail de Magritte. Dans la même veine, les surréalistes ont inventé le *cadavre exquis*, un jeu d'écriture à plusieurs mains et en série.

A contrario, le conservateur des musées Rodolphe Rapetti estime que le *symbolisme* irrigue au 20e siècle le *surréalisme,* mouvement auquel appartient Magritte [512]. Son chef de file est le poète et écrivain français André Breton. Dans le *surréalisme*, le titre d'une œuvre représentative d'une forme détourne le plus souvent le spectateur de son objet. En effet, l'expression verbale ou écrite doit émaner d'un *automatisme psychique* relié directement au *fonctionnement réel de la pensée*. Dès lors, les mots et les choses inspirent des idées inhabituelles, sur-réalistes. Moins influencé par les techniques et les innovations des artistes surréalistes, le travail de Magritte révèle néanmoins une ouverture sur l'avenir. Il convoque bien l'esprit surréaliste où changer la vie suppose de changer la vue. En ce sens, un double jeu se met en place, de mots et de perceptions.

> *Or, comparé à la traditionnelle fonction de la légende, le texte de Magritte est doublement paradoxal. Il entreprend de nommer ce qui, évidemment, n'a pas besoin de l'être (la forme est trop connue, le nom trop familier). Et voilà qu'au moment où il devrait donner le nom, il le donne mais en niant que c'est lui. D'où vient ce jeu étrange, sinon du calligramme* [513] *?*

L'analyse symbolique est un moyen d'approcher les sens multiples d'une œuvre qu'une société peut lui donner, dans un contexte donné, et lui permet d'évaluer son évolution dans le temps. Elle est complémentaire de l'analyse scientifique et écologique selon Luc Bigé.

---

[512] Rapetti, *op. cit.,* p. 145, 211, 236 et 240.

[513] Foucault. *Ceci n'est pas une pipe,* p. 18.

Après la lecture *Des mots et des choses*, Magritte entretient une correspondance philosophique avec Foucault, qui publie en 1973 *Ceci n'est pas une pipe*. Le philosophe reprend le jeu de mots de l'artiste et l'associe au calligramme. Transposé au dessin et par extension de façon expérimentale à l'art, le calligramme est un poème où l'écrit est agencé sous la forme symbolique de ce qu'il signifie. Aujourd'hui, le principe est décliné sous le nom de « nuage de mots » où signifiants et signifiés sont liés symboliquement.

> *Et en retour, la forme visible est creusée par l'écriture, labourée par les mots qui la travaillent de l'intérieur, et, conjurant la présence immobile, ambiguë, sans nom, font jaillir le réseau des significations qui la baptisent, la déterminent, la fixent dans l'univers des discours* [514].

Foucault souligne le lien complexe entre les mots et les choses, entre la forme et son discours ou récit(s). Le philosophe parle d'un ordre qui hiérarchise le signe de la forme, de la forme au discours ou du discours à la forme. Si ceci n'est pas un nuage, est-ce une pierre, un rocher ou un signe ? *Les mots et les images,* ouvrage récent qui rassemble l'essentiel des écrits de Magritte, démontre l'ambiguë relation du langage et de l'image représentation du réel. Une forme invite à s'interroger sur la signification des choses et leur place dans l'imaginaire collectif ou individuel. Au-delà de toute évidence représentative, le principe de *Ceci n'est pas une pipe, in extenso,* invite à penser *Ceci n'est pas un nuage*. Ainsi, nous transposons le célèbre jeu de mots *Ceci n'est pas une pipe* – qualifié de plus juste critique d'art [515] – à *Ceci n'est pas un nuage*.

> *Le mystère nous saisit. Il n'est pas à « saisir » comme quelque chose que l'on pourrait étudier plus ou moins tranquillement. Les images peintes qui évoquent le mystère ressemblent au monde non compris comme « spectacle » […] affirment la beauté de ce qui n'est ni un sens, ni un non-sens* [516].

Le mystère de Magritte se fonde sur l'énigme et la curiosité moteurs de connaissance. L'expérience dans la communication de Magritte renforce l'impact de son travail et son efficacité conclut l'exposition « *Magritte. La trahison des images* [517] » en 2016.

---

[514] Foucault, *ibid.,* p. 16.

[515] Rey, *op. cit.,* p. 277.

[516] Magritte, *Les mots et les images*, *op. cit.,* p. 222.

[517] Cartel, enquête muséographique Centre Pompidou, Paris, 2016.

L'artiste ré-concilie les mots et les images à partir de son tableau *Les affinités électives* (1932), un œuf enfermé dans une cage. En 1938, Magritte présente, dans sa conférence « La Ligne de Vie » à Anvers, le sens de la mutation de son art. Il explique qu'il cherche à poser et résoudre des « problèmes » via la décomposition des formes. « Magritte, un des artistes les plus intelligents du XXe siècle [518] » est cité en exemple par Gombrich pour avoir compris, créé et joué avec les conditions de l'illusion. Mais l'illusion n'est qu'un moyen d'inviter à se poser la question des signes dans la société. Magritte joue sur l'association des mots et des *formes biomorphiques* – formes de vie – relevées dans l'art du début du 20e siècle par Maldonado (*L'espoir rapide* 1928, *fig. I- 3*) [519]. Tels des signes, ces formes primitives en lien avec la nature favorisent l'efficacité de leur reconnaissance immédiate.

Aussi, les installations peuvent constituer des rébus à lire et interpréter, au même titre que les images de l'art pariétal ou les tableaux de Magritte. Des éléments formant l'œuvre et liés ensemble génèrent toujours un sens.

> *Les études portant sur Magritte et Cocteau se veulent une exploration de l'esthétique de l'équivoque […]. Dans l'un et l'autre cas, elle prend la consistance de l'énigme : l'analyse consiste donc essentiellement à « dévoiler » des sens que la facture de l'œuvre dissimule. La juxtaposition des analyses suffit à suggérer la parenté entre ce que le peintre crée avec des images et le poète avec des mots. On n'a pas, pour autant, cherché à donner un statut à cette analogie* [520]*.*

Le professeur de linguistique générale, Maurice Pergnier souligne la qualité poétique intrinsèquement liée à la polysémie et à l'ambivalence de l'homonymie. Le caractère énigmatique d'une œuvre pousse à sa connaissance. Les mots sont intimement liés aux choses. Par extension, les jeux de mots génèrent des jeux de choses et vice-versa. Ainsi, les objets d'art et les discours ou langages qui les accompagnent sont particulièrement liés. À tel point que nous aurions pu les confondre dans notre analyse.

---

[518] Gombrich, *Art et illusion, op. cit.*

[519] Maldonado, *op. cit.,* p. 247-248.

[520] Pergnier, *op. cit.,* p. 10.

Car si les choses collectionnées peuvent perdurer en l'état dans notre mémoire collective, les mots et les langages qui s'y rattachent évoluent selon les sociétés. Et le musée, plus qu'hier – et davantage que les galeries – se préoccupe d'en garder une trace écrite telle une production culturelle. De même, d'autres choses peuvent naître de cette évolution des discours.

> *[…] la polysémie relève de la langue, et l'homonymie ou l'équivoque du discours (de la parole). La fonction ludique du langage est alors en place. L'homonymie, fondements de l'équivoque, passe pour un défaut aux yeux des logiciens, mais c'est un bonheur pour les poètes et l'inconscient* [521] *!*

Au 21e siècle, le travail de l'artiste français Bernard Moninot (1949) témoigne particulièrement des liens symboliques entre la forme et le signe. *À la poursuite des nuages* [522] (2012*, fig. I-3)* est une écriture au sens littéral du terme, illustration démonstrative du rapport linguistique entre la succession de phonèmes qui composent une phrase et la composition artistique. Sa performance de scribe se déroule sur un plateau du Jura à 500 mètres d'altitude. Les formes des nuages s'écrivent sur une page blanche, de gauche à droite, telle une succession de signes en ligne.

Profusément conceptuel et polysémique, l'art contemporain est particulièrement symbolique tant par ses objets que par les mots qu'ils véhiculent. Collins remarque également que la métaphore est un élément clé de l'art écologique. Une autre façon de qualifier la polysémie du symbolique, à savoir permettre de rendre apparents les modèles de relations existants et imaginer de nouvelles interactions [523]. Par extension, l'art contemporain en lien avec l'écologie serait-il particulièrement symbolique jusqu'à envisager une évolution théorique en ce sens ?

---

[521] Pergnier, *op. cit.,* p. 7.

[522] *« Chaque retour du regard posé sur un point de l'horizon, correspond sur le papier au passage à la ligne suivante, où avant de tracer j'inscris les minutes des moments où le dessin recommence. »* Moninot, Bernard. Travaux, site de l'artiste *« À la poursuite des nuages »,* bernardmoninot.com 2012.

[523] Collins, *op. cit.,* p. 145.

> *Un chat n'est pas un chat. Rien ne sert de gloser sur la nature du symbole car son rôle, sa fonction essentielle consiste justement à court-circuiter le mental analytique afin que les forces signifiantes qui se lovent derrière ses apparences soient directement perçues par l'individu-acteur. N'oublions pas que le symbole a pour fonction première de réunir : réunir l'individu avec lui-même, avec les autres, avec le Divin, et avec les différents règnes de la nature. Or cette réunion suppose une participation, un engagement, une transformation de l'être qui cesse enfin de se protéger derrière la muraille de son savoir* [524]*.*

In fine, le signifié énigmatique – sans titre – ou explicite – titre – donné à une œuvre suscite toujours la réflexion sur une forme commune et conduit à une interprétation orientée ou non. Somme toute, le symbole est un signe qui facilite le passage du visible à l'invisible. Le philosophe Luc Bigé estime qu'un symbole doit être facilement perçu. L'intuition et la prise de conscience devant être stimulées par un *effet de fulgurance* propre à donner au symbole un sens vivant dynamique comme une forte présence. S'il doit faire l'objet d'une analyse, il rentre dans le rang des signes. Ceux notamment que nous captons à des fins professionnelles de prospective.

> *Mais à côté de ces récits de la recherche du beau, il existe aussi une tradition, moins familière, pour laquelle le beau se cherche moins qu'il ne se rencontre. Selon cette tradition, l'expérience de la beauté – au sens propre : l'expérience esthétique, puisque le mot lui-même d'esthétique renvoie par son étymologie à la sensibilité – est de l'ordre de l'immédiateté, de la fulgurance, du saisissement. Le beau ne fait pas alors l'objet d'une recherche, mais d'une rencontre* [525]*.*

Beauté et symbolique seraient-elles liées entre elles par leurs effets de fulgurance et d'immédiateté ? Étant donné que ces effets qualifient la rencontre avec le beau pour Bruno-Nassim Aboudrar. La recherche du beau serait à la fois l'objet d'une attente par sa quête et d'immédiateté dans la rencontre.

---

[524] Bigé, *op. cit.,* p. 103.

[525] Aboudrar. *La recherche du beau*, p. 13-14.

Un objet peut être un signe avant de devenir un symbole. Sa force symbolique s'acquiert avec le temps dans l'évolution des sociétés comme pour le nuage. Même si le sens des nuages diffère, il conserve son effet d'immédiateté et de reconnaissance dans la rencontre. Si ce sens est contrarié avec celui que nous connaissons, il va nécessairement heurter notre compréhension et à partir du sens symbolique familier, nous obliger à le dépasser, puis le faire évoluer. Cette évolution de sens et symbolique nous relie au *destin d'un ordre* [526] des nuages dans l'art selon la formule d'Hubert Damisch pour présenter « les deux dimensions de sa théorie » publiée en 1972.

> *Théorie devant s'entendre ici en un double sens, et pour autoriser d'abord quelques sondages historiques, avant que d'introduire, moyennant l'approfondissement et l'extension du champ analytique, une construction raisonnée qui soit propre à rendre compte de la procession équivoque des nuages dans la peinture d'Occident* [527].

Damisch théoricien du nuage – au singulier et non des nuages au pluriel – précise que son ouvrage répondait à un but précis en sous-titre « pour une histoire de la peinture ». Celui de créer un nouveau matériel conceptuel pour traiter ce genre d'objet afin de permettre de regarder la peinture d'une façon totalement inédite. Parce que le nuage – au sens de Damisch – est considéré comme un objet en soi, qui peut être vu comme un signe ou sur une toile. Au fond, l'objet nuage agit comme un révélateur. Ses fonctions peuvent aller à l'encontre « de la dissolution de toute figure dans une espèce de vapeur. Le nuage avait son rôle à jouer [528] ».

Il s'agit d'une rupture profonde dans la façon de pratiquer l'histoire de l'art. En effet, Damisch se concentre sur un objet conceptuel, le nuage, durant une époque précise de l'histoire de l'art du Moyen Âge à Cézanne. Hubert Damisch puise dans la sémiotique et le post-structuralisme et explore l'au-delà du « signe » nuage dont la fonction évolue avec le temps. Il révèle l'utilisation de l'objet nuage pour introduire le sacré dans le réel et son rôle lié avec l'infini à la Renaissance. Dans le sillage de la perspective, le théoricien du nuage montre que l'objet d'art est traversé par le contexte, la science et le politique.

---

[526] Damisch, *op. cit.,* p. 57.

[527] Damisch, *ibid.,* p. 58

[528] Damisch (Hubert) par Alain Veinstein *Du jour au lendemain* 3 juillet 2017 et Florent Latrive *« Mort du philosophe et historien de l'art Hubert Damisch »,* France culture, 16 décembre 2017.

Selon le philosophe et mathématicien Jean Petitot l'intérêt de la forme réside dans son autonomie à l'égard de l'évolution historique des discours et elle ouvre à ce titre, de larges perspectives scientifiques [529]. Autrement dit, les formes, sans cesse l'objet de relectures, seraient des *avatars de l'Histoire* [530].

La structure symbolique de l'écologie est liée à sa polysémie et par extension à une poétique singulière. Face émergée, nous avons trouvé une polysémie visible et complexe d'une *esthétique verte* [531]. En trompe-l'œil, nous avons suivi, du milieu du 20e siècle à aujourd'hui, ses graduations symboliques de *vert(s) paradis artificiel(s).*

[529] Petitot (Jean). « *Morphologie et esthétique structurale : de Goethe à Lévi-Strauss*», *La part de l'Oeil, L'art et la fonction symbolique,* p. 235.

[530] Laborde, *Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker*, p. 49.

[531] Fel.

Vert(s) paradis artificiel(s), alertes ?

> *Mais « vert », ici, désigne-t-il bien une couleur ? […] C'est l'ensemble de la polysémie de « vert » qui est ici convoquée pour qualifier le nom « paradis », polysémie accompagnée, bien sûr de tout ce que – faute d'un mot plus satisfaisant – on continuera d'appeler les « connotations » de chacune des acceptions.*
> *L'un des secrets de la force poétique de l'adjectif « vert » dans ce... vers, est qu'il ne choisit pas entre ces différentes acceptions et nous les présente au contraire tout en même temps. La polysémie n'est pas, ici ambiguïté, mais polyphonie et saturation de sens* [532] *.*

Michel Pastoureau – historien médiéviste français spécialiste de la symbolique des couleurs – consacre un ouvrage au « *Vert. Histoire d'une couleur* » et précise son ambivalence et ambiguïté. Symbole de vie, de sève, de chance et d'espérance, la couleur verte est aussi liée au poison, au malheur, au Diable et à ses créatures. *Incertaine* – des origines à l'an mille à *courtoise* (11 e-14 e siècles), elle devient une *couleur dangereuse* (14 e-16e), puis *secondaire* (16e-19e) et enfin une *couleur apaisante* (19e -21e siècles) [533].

Maurice Pergnier analyse la polysémie de « vert paradis [534] » dans le poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire « *Moesta et* errabunda », en latin « *Affligée et errante* ». Ce poème oscille entre la symbolique du spleen et de l'idéal, entre terre et ciel, de l'enfance passée, entre horizontalité et verticalité, entre ici et ailleurs, etc. Le discours commun cherche à éviter invariablement l'ambiguïté et invoquer le contexte. Or, il s'agit également de voir que le contexte résulte d'une combinaison de signes. Depuis le cubisme, le surréalisme et les travaux de Magritte, l'art contemporain ruse copieusement avec les formes de l'équivoque.

---

[532] Pergnier, *op. cit.,* p. 17 et 19.

[533] Pastoureau, *Vert, Histoire d'une couleur*, p. 3.

[534] *« Mais le vert paradis des amours enfantines, Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, Les violons vibrant derrière les collines, Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets, - Mais le vert paradis des amours enfantines, L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ? Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs, Et l'animer encore d'une voix argentine, L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ? »* Extrait de « Moesta et *errabunda* » des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, p. 160-161.

Pergnier démontre que la polysémie est une figure poétique. Et à travers cette polysémie se trouve la clé de certaines énigmes. En ce sens, l'éclairage du linguiste sur les créations artistiques dévoile des constructions originales qui donnent « à penser que l'ambivalence sémantique est un des ressorts essentiels du poétique [535] ». Par extension, le linguiste parle de *polyphonie et saturation de sens.* La même impression que nous avons ressentie à travers les choses ou objets d'art. Mais au fond, les formes produites et leur polysémie s'entremêlent dans la même polyphonie.

Dans *Penser comme un montagne*, Aldo Leopold évoque la vision d'« une farouche lueur verte mourir [536] » dans les yeux d'une louve et sa meute qu'il vient d'exterminer à coups de fusil. Confus d'avoir pris ces vies au profit d'un « paradis » supposé pour les chasseurs, le forestier amorce à partir de cette lueur verte une conscience profonde de la nature en lien, sentiment d'alerte vu(e) de la montagne et du loup.

> *Ainsi la société vert clair de l'an 2000, née de cette demi-révolution, est-elle pleine de paradoxes et d'ambiguïtés qui brouillent les vieilles frontières conceptuelles. […] Un nouvel « ordre social vert clair » redéfinirait « la place de l'humanité dans le monde naturel » ou « le statut de la nature dans un monde de plus en plus technologique […] l'avènement de l'artifice* [537]*.*

Pour l'historien Michael Bess, une nuance « vert clair » oscille « entre le social et le naturel [538] », incarnée par la France, *société vert clair* et lieu commun des démocraties modernes. Coloration hybride, elle constitue un positionnement ambigu entre modération, compromis et ambivalence. Ce flottement existentiel s'opère entre deux courants de développement d'après 1945, modernisation technologique et critique écologique de l'industrialisme [539].

> *Ce n'est qu'à l'époque romantique qu'il est définitivement devenu la couleur de la nature, puis celle de la santé, de l'hygiène et enfin de l'écologie. Aujourd'hui, l'Occident lui confie l'impossible mission de sauver la planète* [540]*.*

---

[535] Pergnier, *op. cit.*

[536] Léopold, *op. cit.*, p. 59-60.

[537] Bess, o*p. cit.*, p. 11 et 16, « *La double nature du vert clair* » p. 209 et 321.

[538] Bess, *ibid.,* p. 209-210.

[539] *Ibid.,* p. 9-10, 12, 15.

[540] Pastoureau, *op. cit.,* 4e de couv.

La deuxième couleur préférée des Français – après le bleu – est devenue au 21e siècle la couleur qui sauve la planète « la couleur nécessaire à l'espoir de notre civilisation [541] ». Des variations témoignent du passage d'un vert chlorophylle – suspecté de *greenwashing* [542] – à un vert jaune fluorescent. Si la palette de vert définit une symbolique, sa version phosphorescente ou fluorescente est aujourd'hui nettement exploitée par les artistes pour signifier l'alerte écologique.

Suivant ce fil conducteur, nous avons repéré un certain nombre de travaux singuliers et symboliques de l'usage du vert depuis les années 1960. Ainsi, le vert sert d'exemple, de signal dans nos recherches, marqueur d'évolution dans le temps. Sa fréquence est repérée dans les choses – œuvres – et les mots ou récits à travers des décennies et permet un repérage transversal et transcourants dans la généalogie que nous proposons de 1950 à nos jours.

Parmi les nombreux exemples symboliques et manifestement écocritiques, relevons la première organisation engagée *Greenpeace* qui fait de la couleur une idéologie, puis le mouvement écologiste des *Verts* de la fin des années 1960, l'*or vert* de l'Amazonie ou les espaces verts. Précurseur dès 1963, l'artiste français Martial – influencé par le *Pop art* américain [543] – participe au mouvement hippie dans les années 1970 [544]. L'artiste joue déjà avec une ambiguë *France verte* qui s'abandonne à la consommation et illustre la tonalité décrite par Bess. Raysse s'empare du panier de la ménagère et compare les Prisunic aux musées d'art moderne. Son épouse, France, est aussi son modèle attitré. Ses portraits sont révélateurs d'une société française à l'aune de la consommation de masse. Visages peints en vert, ses *martialcolor* [545] populaires sont régulièrement diffusés dans la presse.

---

[541] Barrois Blin, p. 12 et 50.

[542] *Comité 21* , p. 145.

[543] Lavrador, *op. cit.,* p. 80-82, 84 et 86.

[544] Martial Raysse s'installe à New York en 1963 et rentre à Paris pour participer aux évènements de mai 1968. Ami d'Arman, il prend néanmoins ses distances avec les Nouveaux Réalistes. Car ses matériaux sont neufs contrairement à d'autres qui privilégient les objets trouvés et usagés et qui s'intéressent à la société de consommation à « ses ruines, à ses déchets, aux restes du banquet. Grenier (Catherine). Communiqué de presse, *Martial Raysse, rétrospective 1960-2014,* 14 mai-22 septembre 2014, Centre Pompidou, Paris, 6 mai 2014, p. 8.

[545] Silhouettes kaléidoscopes baptisées « martialcolor » par Martial Raysse. Lavrador, *op. cit.,* p. 84. Bétard *« En vert et contre tous »* p.102-103 et Lavrador, *ibid.,* p. 80. Enquête muséographique 2014, exposition *Martial Raysse, rétrospective 1960-2014,* Centre Pompidou, Paris.

L'article *« En vert et contre tous »* consacré à la sortie du récent livre de l'historien Michel Pastoureau présente pour l'illustrer, la *Grande Odalisque* de Martial Raysse (1964).

Pour l'édition 2012, la FIAC de Paris diffuse l'œuvre de Nicola L (1930, Maroc), en dyptique, *Grass/Herbe* de 1969, via la galerie new-yorkaise Broadway 1602 [546], son unique et première version de pénétrable en vert. L'artiste française présente en 1969 à Paris (Galerie Daniel Templon) des sculptures « Penetrables » ou *Pénétrables,* selon la formule de Pierre Restany.

Le visiteur est invité à entrer dans des sortes de housse-vêtements verts. Plus ou moins à sa taille – voire dans l'impossibilité d'y pénétrer – l'occupant découvre l'objet comme une seconde peau. À partir de 2002, Nicola L crée des *Pénétrables de l'Univers.* Grandeur nature à géants ou en formule collective, avec du tissu ou plastique aux couleurs monochromes, comme le *Soleil* en jaune, l'*Océan* en bleu, la *Terre* en marron ou l'*Atmosphère*. Mix d'objets d'art fonctionnels et de performances, l'artiste décline la série suivant les éléments de l'écosystème, *Atmosphère*, gonflée dans un plastique ou un voile transparent*, Océan et Terre* – ou *Soleil et Lune* – sont présentés (2003) à la Galerie Patricia Dorfmann à Paris.

Le travail de Nicola L témoigne de l'esprit *Green* des années 70, en coïncidence avec l'œuvre manifeste de l'artiste argentin Nicolás García Uriburu [547] (1937) – *Green sex* (1971) – et en écho aux mouvements de libération de la femme ou plus tard des *POF* de Fabrice Hyber. Son œuvre conserve toute son acuité et influence écoplastique au 21e siècle. Le croisement étymologique latin de *viridis/verdoyant, jeune, frais vigoureux* et de *vivere/être vert* avec l'éventuel *vir/homme viril* [548], résonne avec *Green sex*, photographie des organes sexuels d'Uriburu peints en vert.

---

[546] Catalogue Fiac, Foire Internationale d'Art Contemporain, Grand Palais et Hors les murs, Reed expositions, Paris, 18-21 octobre 2012, p. 124-125.

[547] Uriburu est lauréat du prix français Lefranc, qui distingue les jeunes artistes les plus prometteurs. Il rencontre Salvador Dalí et Andy Warhol.

[548] Barrois Blin, *op. cit.* p. 14.

Avec la naissance de l'écologie politique à la fin des années 1960, l'artiste pionnier Nicolás García Uriburu réalise des colorations en vert de cours d'eau mythiques. L'objectif de l'artiste est de conscientiser sur l'urgence des problèmes écologiques et la pollution de l'eau. Lors de la Biennale de Venise en 1968, il colore le Grand Canal en vert fluorescent. Son colorant n'est pas toxique et ne tache pas les pierres.

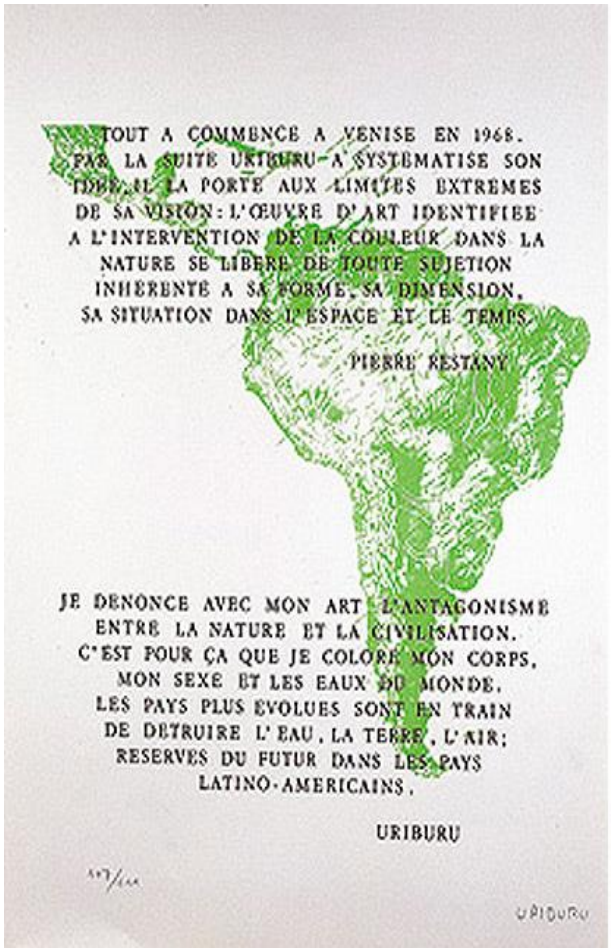
Au Trocadéro au pied de la tour Eiffel à Paris en 1972, en combinaison verte fluo, Uriburu commence une campagne de coloration à l'échelle internationale, message d'espoir de l'écologie [549]. L'artiste argentin explique son engagement par « l'antagonisme entre la nature et la civilisation [550] ». Son manifeste est édité en deux couleurs, noir et vert. Dans la lignée du happening, il participe à la plantation des *7000 chênes* de Joseph Beuys de la Documenta de 1982 en Allemagne. À cette occasion avec Beuys, il colore en vert le Rhin à Düsseldorf, *Green Rhein.* Uriburu affiche des pancartes où apparaissent dix mille substances toxiques d'origine industrielle contenues dans l'eau.

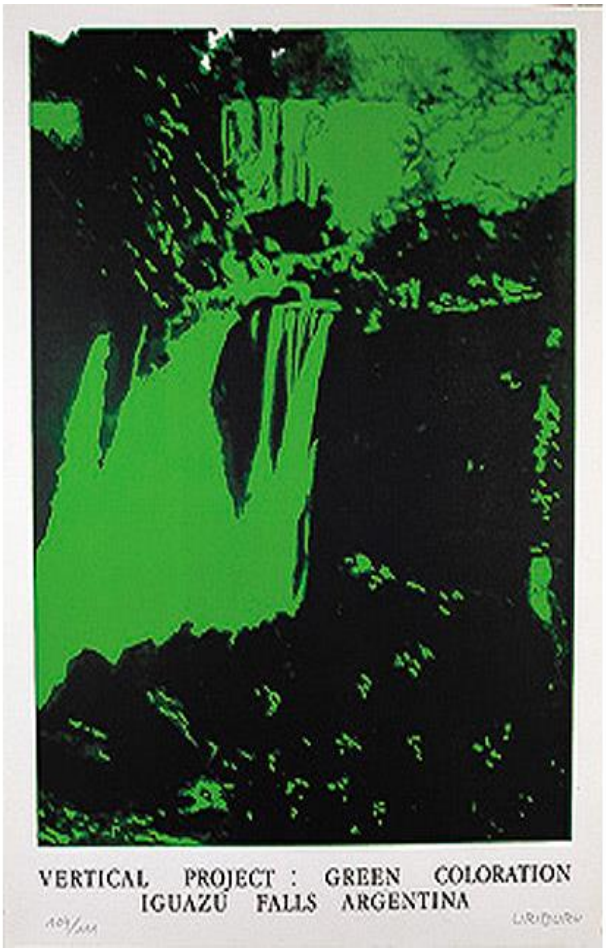
> *En 1968, à la Biennale de Venise, en plein désordre contestataire, la poésie reprend tous ses droits pendant quelques heures : avec un liquide biologiquement inoffensif et utilisé par tous les ports du monde pour identifier les embarcations dans l'eau, Uriburu avait coloré d'un vert électrique et fluorescent les eaux du Grand Canal. Le courant de la métamorphose verte avait dissipé pendant quelques instants les épais miasmes démagogiques de la jungle des Giardini. Uriburu avait réussi un coup de maître, une splendide démonstration d'hygiène morale de l'art. La démonstration vénitienne devait être le point de départ d'une campagne internationale de coloration : le vert Uriburu serait présent dans les quatre points cardinaux de l'univers, dans deux continents, colorant les eaux les plus célèbres. Pierre Restany [551].*

[549] Côté. *Art et écologie, Rencontre avec Uriburu et Pierre Restany*, p. 39.

[550] www.nicolasuriburu.com manifeste de 1973 co-signé par Pierre Restany.

[551] Restany (Pierre) cité par Uriburu et traduit de l'espagnol par Liégey (Édith) sur le site officiel de l'artiste www.nicolasuriburu.com.ar Côté, *ibid.,* p. 39.





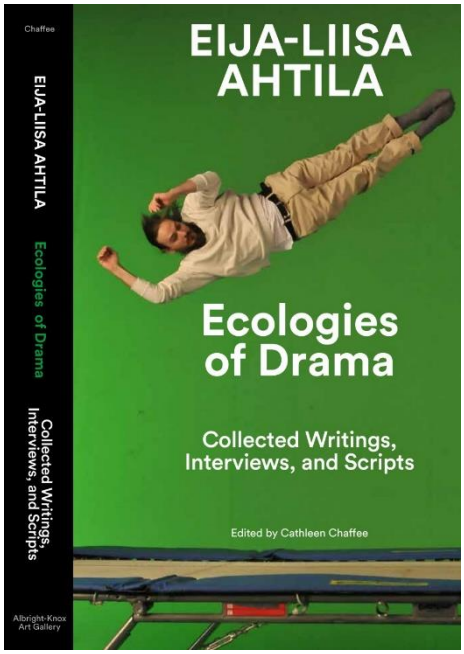


Figure I-7. Manifeste, Pierre Restany et Nicolas Uriburu, 1973 ; Gaillard (Françoise). *Paradis Artificiels,* Miguel Chevalier, Catalogue d'exposition Galerie Municipale de Vitry-sur-Seine, 2004 ; Exposition *Poursuivre l'eau, Shigeko Hirakawa,* enquête muséographique 2014, Domaine de Trévarez ; *Eija-Liisa Ahtila, Ecologies of Drama,* catalogue d'exposition, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 2015-16.

La couleur verte agit tel un révélateur écologique, du fait de son contraste vis-à-vis d'une pollution environnante, à laquelle les habitants se sont finalement accoutumés. Passer d'une eau boueuse polluée à une nouvelle *hygiène* verte, terme employé par Restany et Pastoreau dans l'histoire symbolique de la couleur. Même totalement artificielle, elle engendre une prise de conscience socio-politique de l'écologie dans la lignée de l'écocritique.

Finalement, « *ce supplément de nature devenait poésie et pureté* » écrit Restany, et de nombreuses personnes témoignèrent à l'artiste leur reconnaissance. Le critique d'art nomme l'évènement à Venise une « *métamorphose verte* » du Grand Canal habituellement boueux. Converti aux actions d'Uriburu, Pierre Restany les qualifie de « démonstration d'hygiène morale de l'art », une tentative d'éthique écologique artistique avant l'heure.

Le vert est également l'objet de manifestes ou de livres et stratégies d'artistes symboliques. Près de 20 ans après le manifeste imprimé en vert et co-signé avec l'artiste brésilien Uriburu (1973, *fig. I-4*), Pierre Restany signe la préface du catalogue de l'exposition individuelle de Frans Krajcberg *L'homme du vert* [552]. Le critique d'art choisit d'associer la couleur en amitié à ce dernier en 1992 à Paris (galerie Charles Sablon).

En analogie avec le bleu qui caractérise les travaux monochromes d'Yves Klein, le vert pour Krajcberg renvoyait explicitement à son engagement écologique en faveur du poumon amazonien, et non à l'usage plastique de la couleur dans ses œuvres. Mais l'histoire de l'art retiendra plus volontiers l'International Klein Blue, esthétique déposée [553].

---

[552] Restany. *« Frans Krajcberg, L'homme du vert »,* préface, Galerie Charles Sablon, Paris 1992.

[553] Valeur (Bernard), « *La formule secrète du bleu outremer »*, Pour La Science, n° 419, septembre 2012, p. 78.

Uriburu s'engage sur le modèle des interventions de Greenpeace suivant une stratégie de grande visibilité. Ses démarches suivent un protocole aux « signes plastiques facilement identifiables [554] ». Soutien humain et logistique, *Greenpeace* valorise et augmente l'impact de la performance de l'artiste. L'association activiste s'affiche dans l'espace public sans autorisation et s'expose, de fait, à des sanctions. Uriburu arrêté à plusieurs reprises est généralement interrogé sur la dangerosité du colorant dilué dans les eaux polluées.

La répétition du geste plastique utilisée comme « recette » durant plus de quarante ans par l'artiste argentin interroge Isabelle Hermann en 2015. D'autant que, comme le précise l'historienne d'art, l'objectif est son impact à grande échelle géographique et médiatique (Italie, France, Belgique et Argentine).
Pourtant, c'est précisément la répétition et la popularité qui donne valeur symbolique à la performance associée à la couleur et au-delà du cas Uriburu. En témoignent les rééditions successives réactivées à l'aube du 21e siècle par Olafur Eliasson, Shigeko Hirakawa ou plus récemment par le groupe HeHe – Helen Evans & Heiko Hansen.

Citation implicite, trente ans plus tard, à partir de 1998, *Green River* d'Olafur Eliasson (1967) recycle l'idée d'Uriburu. Dans la lignée écologiste, l'artiste danois déverse le colorant vert non polluant dans les eaux usées de Tokyo, Stockholm ou Los Angeles [555]. Olafur Eliasson utilise clandestinement de l'uramine.

Le même concept est récemment réapproprié en France par le groupe d'artistes HeHe avec *My green River* (2009). Le vert s'écoule dans les eaux pluviales de la capitale française et prend une tonalité fluorescente, encore plus artificielle, afin de signifier l'ampleur des pollutions. Contrairement à l'aura positive de l'eau vive, la couleur verte signale désormais l'irradiation et la pollution [556].

---

[554] Hermann (Isabelle). « Nicolas Uriburu : Greenpeace à la rescousse ! » Revue Espace, *op. cit.,* p. 69.
[555] Cros, p. 88. Cf. Olafur Eliasson, Untitled (Green River Project), Los Angeles, 1999.
[556] « *Le vivant/L'organique, imagerie et processus* » *Fabrice Hybet POF,* MAC/VAL, p. 40.

> *Les catastrophes naturelles parfois provoquées ou amplifiées par l'action de l'homme alimentent aussi son œuvre, surtout depuis la catastrophe de Fukushima. Chaque installation que Shigeko Hirakawa imagine, comporte une dimension symbolique invitant tout un chacun à s'interroger sur la société dans laquelle il vit* [557]*.*

Au 21e siècle, la coloration verte retrouve-t-elle sa faculté de signifier l'empoisonnement ? En 2014 au Domaine de Trévarez en Bretagne, *Poursuivre l'eau* (*fig. I-4*) de l'artiste japonaise Shigeko Hirakawa (1953) vise à matérialiser la consommation d'eau domestique. Le projet veut révéler le concept d'« eau virtuelle » induit dans toute la chaîne de production. L'artiste – qui travaille régulièrement sur les travaux de rapports européens ou d'ONG – a relevé que « l'empreinte en eau d'un consommateur français est de 1 786 m^3 par an », soit environ 30% supérieure à la moyenne mondiale [558]. L'eau colorée « se distingue pour être vue comme une forme » issue de son imagination.

Shigeko Hirakawa cherche à rendre visibles des concepts et matérialiser son intuition ressentie dans les rapports entre les choses. L'artiste travaille particulièrement sur la relation à la nature, les éléments comme le feu, l'air et l'eau. Ainsi, l'artiste japonaise utilise un colorant vert-fluo, la fluorescéine, habituellement employé pour repérer le parcours souterrain de l'eau révélé par la lumière et ses ultraviolets. Il sert notamment de traceur aux spéléologues. Avec *Spinning Ellipses* (1992), des sphères d'eau creusées dans la terre du Parc départemental des Longues Allées à Saint-Jean-de Braye sont colorées en vert-jaune.

La fluorescéine se révèle non toxique diluée et inoffensive lors de consommations d'eau. Pourtant, une étude interroge sa toxicité [559]. Des précautions sont requises pour sa manipulation avant dilution : protection des yeux, gants et lavage mains, inhalation, etc. Preuve qu'elle peut se révéler toxique notamment pour l'artiste qui en fait usage.

---

[557] Dossier de presse exposition *L'empreinte sur l'eau, op. cit.,* p. 6.

[558] Rapport de l'UNESCO-IHE « The Water Footprint of France » Enquête muséographique et Dossier de presse exposition *L'empreinte sur l'eau,* 2014, *Regard d'artiste Shigeko Hirakawa, François Méchain* Domaine de Trévarez, Chemin du patrimoine en Finistère, Conseil Général du Finistère, p. 9.

[559] Ostermann, « *La fluorescéine est-elle toxique ?* », p. 7-8.

La performance temporaire *Poursuivre l'eau* est réalisée lors de temps forts comme le vernissage de l'exposition et à l'occasion du festival du rhododendron ou les *Journées du patrimoine* en 2014. De même, une vidéo suit le parcours de la couleur dans l'eau pour en signifier le cheminement et les implications éventuelles d'une pollution dans le paysage. La *dimension symbolique* des travaux de Shigeko Hirakawa interroge les agissements de notre société. Au final, l'artiste rend visible et aide à penser l'élément vital dont l'usage est déconsidéré.

Alerte(s) écologique(s) ? Fabrice Hyber (*Hyber, Richesses,* 2004), Miguel Chevalier (*Paradis artificiels*, 2004, *fig. I-7*) et plus récemment Eija-Liisa Ahtila (*Ecologies of Drama*, 2015, *fig. I-7*) s'approprient aussi le vert fluo pour publier sur leurs travaux. Vocabulaire biologique et métaphores organiques jalonnent particulièrement les travaux d'Hyber. En 1986, son premier livret *vert d'Hybert* intitulé *Monstre* dépose sa marque de fabrique : « *un vert extrêmement artificiel pour reprendre le vert de l'écologie.*

> *Les questions des maladies et de la pollution, les notions de contamination et de propagation sont récurrentes dans son œuvre, où apparaît souvent la couleur vert fluo, rappelant la nature, mais une nature modifiée et surnaturelle* [560]*.*

« Et après j'ai décidé de faire toute ma communication en vert [561]. » La couleur du livret offert aux visiteurs lors de sa première exposition *Mutation* en 1986 à Nantes est à l'origine de l'appropriation symbolique du vert dans le temps. Entre rébus géants et énigmes, les installations d'objets symboliques interrogent notre *écologie mentale*. Nous proposons de développer « l'œuvre écologique » symbolique de Fabrice Hyber identifié et illustration du profil type de notre population d'artiste (*deuxième partie).*

---

[560] Dupuis (Dorothée) « *Fabrice Hyber* », Macel et Guillaume (dir.). *Airs de Paris*, p. 166.

[561] *Fabrice Hyber*, entretien par Alexandre Devaux, Vidéo artnet, 2011.

> *Des feuilles en néon vert symbolisent le lierre grimpant à l'assaut des branches, et les câbles qui pendent à la manière de guirlandes négligées appuient l'aspect volontairement « bricolé » de l'œuvre. La confrontation d'archétypes du monde naturel et de matériaux industriels reflète ici, au cœur du musée, celle qui oppose Nature et Culture […] l'artiste opère un glissement du naturel vers l'artificiel […] si le vert évoque d'ordinaire la nature ou l'espoir, l'éclat froid du néon suggère davantage la maladie ou l'angoisse. […] Ne peut-on voir en cet arbre l'icône d'un monde naturel déréalisé, nous interrogeant sur son devenir* [562] *?*

Par ailleurs, le travail de Pierre Malphettes [563] (1970), *Arbre en bois sous un soleil électrique,* initialement créé en 2005 pour une exposition à Kyoto, symbolise l'artifice de la lumière. En 2012, le MAC/VAL à Ivry-sur-Seine acquiert dans ses collections *L'Arbre et le lierre,* à l'occasion du nouvel accrochage du parcours 5 de la collection *Vivement demain*, dont le thème est « l'artiste visionnaire [564] ». Malphettes interroge le monde vivant via une lumière verte fluorescente.

> *Les arbres évoluent comme des serpents, la maladie se voit dans leur nouvelle forme. Ce ne sont pas nos arbres. La nature va se défendre et créer une autre espèce, peut-être plus malade, plus fragile, on ne sait pas, on le saura dans cent ou deux cents ans. […] La couleur, ce n'est plus du marron, c'est verdâtre, une espèce de vert qui ressort du métal* [565]*.*

La couleur verte *apaisante* aurait-elle retrouvé sa verve diabolique ? Approchant d'une herbe fraîche, elle fait figure de classique, contre une nuance plus contemporaine acide, *flashi, fluo*, électrique ou « verdâtre ». Pour l'artiste Angelika Markul, c'est la couleur d'arbres comparés à des serpents rencontrés et filmés à Tchernobyl. Ils témoignent de l'artifice, de contaminations ou des mutations génétiques.

---

[562] Catalogue d'exposition, enquête muséographique, *Vivement Demain*, p. 86

[563] Durozoi, p. 343.

[564] Art press, *op. cit.,* p. 34.

[565] Markul, *op. cit.*

> *Le promeneur s'égare dans un monde insensé. Envers. En vert. […] Et aussitôt le monde bascule. […] Le basculement ludique interroge sur la relation subjective, mal connue et fragile qui nous lie à notre terre, notre sol, ou système nature, la saisissante notion d'équilibre* [566].

La même année, un monde qui marche sur la tête inspire le collectif *La Superstructure* avec *En vert* ou la tête à l'envers qui affiche sans détour les ambiguïtés de la couleur. Présenté au Festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire, *En vert* joue aussi avec les mots. L'ambiance sonore plante le décor. Un banc sous un arbre parleur semble vouloir recueillir les doléances et nous invite à observer la scène comme un spectacle donné à voir. Des échelles plantées dans une végétation luxuriante indiquent le ciel telle une voie sans issue. Tandis que des hommes en costume, la tête plantée dans le sol, font visiblement l'autruche. *La superstructure* – concepteurs pluridisciplinaires de l'installation – propose des écrans numériques qui livrent une tête.

Sa gestuelle tragi-comique gesticule de ses mastications forcées par l'ingurgitation de fruits comestibles ou non. *Art environnemental* à la croisée des arts vivants et du numérique, l'installation *in situ En vert* porte bien son nom et cultive des savoirs jardiniers au cœur d'un Festival qui fête la Nature. Par ailleurs, ce tableau vivant est le fruit d'un porte-à-porte social, local et responsable où le voisinage solidaire participe comme pourvoyeur d'objets récupérés, des bottes aux costumes sombres trois pièces, en passant par les échelles.

> *Le génie génétique fait passer l'artificialisation à un niveau jamais atteint : la technique nous permet désormais de pénétrer la substance la plus intime du vivant et de configurer ses processus internes en fonction de nos besoins et de nos desseins* [567].

Fiction anticipatrice à l'aube des années 80 à l'avant-garde, les *Radioactive cats* (1980, *fig. I-5*) inquiétants de l'artiste américaine Sandy Skoglund (1946) prolifèrent dans le quotidien d'un monde humain indifférent.

---

[566] Cartel de l'installation *En vert n°19 bis,* 2012, La Superstructure, enquête muséographique, Festival international des Jardins Chaumont-sur-Loire 2012.

[567] Bess, *op. cit.,* p. 324.

En 1996, premier mammifère cloné, la brebis Dolly [568] va inspirer le monde artistique qui s'empare de l'esthétique des manipulations génétiques. La célèbre lapine au vert fluorescent retentissant, Alba *GFP Bunny* (*fig. I-5*) d'Eduardo Kac – pionnier en l'an 2000 – passe de la fiction à la réalité. *Artiste transgénique*, Kac crée son spécimen dans un laboratoire de l'Inra à Jouy-en-Josas. La lapine reçoit un gène de méduse responsable de la synthèse d'une protéine fluorescente [569].

Figure I-8. *Radioactive cats*, 1980, Sandy Skoglund ; *L'art biotech'*, 2003, exposition Nantes ; *Light, only light,* 2004, Jun Takita.

[568] Heartney, *op. cit.,* p. 420.

[569] Hauser, op. *cit.*

L'Art biotech ou biotechnique utilise le vivant comme matériau de création [570]. Pionnière en 2003, la France organise à Nantes sous la houlette de Jens Hauser (1969) – critique d'art contemporain et écrivain franco-allemand – la première exposition sur *L'Art biotech (fig. I-5)*. Le lapin éclairé aux ultra-violets émet une lueur verte. Son effet démultiplié en tête d'affiche symbolise les effets du clonage.

Le philosophe de l'éthologie Dominique Lestel (1961) précise que l'on ne saura jamais répondre à la question scientifique : « qu'est-ce que ça veut dire d'être une chauve-souris ? ». En d'autres termes, qu'il est impossible de donner une description objective des états subjectifs d'un animal non humain.

> *À cette prétention pour le moins défaitiste, l'artiste brésilien Eduardo Kac répondit en construisant un artefact immersif qui permettait aux visiteurs de son installation d'être une chauve-souris au milieu de vraies chauves-souris* [571].

Néanmoins, il indique que cette option « défaitiste » n'a pas arrêté Kac et son installation qui propose au public de se retrouver dans la peau d'une chauve-souris à la symbolique de l'ignorance. Eduardo Kac pose la question des « limites éthiques [572] ». Dominique Moulon parle d'une « réelle fascination pour le vivant [573] » de l'artiste sans renoncer pour autant au monde des machines avec l'émergence des biotechnologies dans les laboratoires de recherche. Entre acte de résistance et collaboration, Jess Hauser pose l'ambiguë relation avec le monde de l'industrie biotechnologique.

Quant à Georges Gessert, son recueil de notes – ouvrage à la couverture verte et au titre évocateur *Green Light* – est associé à l'artiste pionnier Eduardo Kac pour des échanges d'idées et la voie découverte par sa *lumière verte*. Animé par des études d'horticulture, Gessert pratique une sélection esthétique, non naturelle, de fleurs et de plantes dans un *darwinisme inversé*.

---

[570] Hauser, p. 14.
[571] Lestel, *op. cit.,* p. 15.
[572] Heartney, *op. cit.,* p. 191.
[573] Moulon, p. 100.

Les espèces bâtardes qu'il retient sont celles de la diversité indésirable sur le marché horticole [574]. L'*art génétique* dialogue avec toutes les formes de *domestications esthétiques*, l'ADN, le *Darwinisme sublime*, l'eugénisme, l'anthropocentrisme et « l'extinction fournie par la science » via notamment la bombe atomique. Pour Georges Gessert, une œuvre d'art s'apprécie si elle reconnaît les questions qu'elle soulève [575].

À l'instar de la cervelle de l'artiste japonais Jun Takita (1966, *fig II-28*) – plus vraie que nature – *Light, only light (*2004, *fig. I-5)* est présentée à la Biennale d'Issy-les-Moulineaux en 2007. Spongieuse et verte fluorescente, la reproduction du « cerveau lumineux » de l'artiste est le symbole de manipulations génétiques qui flirtent avec la photosynthèse, le *biomimétisme* et la bioluminescence.

Le *biomimétisme* [576] trouve des solutions d'ingénierie dans la nature. Cette science émergente étudie les modèles de la nature, puis imite ou s'en inspire pour solutionner des problèmes humains. Ses principes à vocation écologique sont moins fondés sur ce que l'homme peut extraire du monde naturel que sur ce qu'il peut en apprendre. Entre fascination et monstruosité, ces productions interpellent sur la science et la technique [577].

> *Une bombe atomique, un raz-de-marée, une éruption volcanique, des pluies acides, l'épuisement des ressources premières, une guerre mondiale voire intergalactique, une violente pandémie, un coup d'état, l'inversion des pôles, l'explosion d'un accélérateur de particules... Faites votre choix. […] Quant à ce silence... Il ne clame pas ce qui est à venir. Il nous maintient seuls. C'est ce silence qui s'annonce. Vert pour le jeu des énergies, de la régénération, des processus chimiques naturels. Vert pour ces mécanismes évidents et pourtant étrangers. Vert pour la transformation, l'altération et l'assimilation des énergies* [578].

---

[574] Gessert, *op. cit.,* p. 92.
[575] Gessert*, ibid.,* p. 11, 15, 41, 111, 133 et 144.
[576] Benyus. *Biomimétisme, Quand la nature inspire les innovations durables,* p. 4 et 7.
[577] Hauser, *op. cit.,* p. 14.
[578] Oudeis, Bébié-Valérian, *Silence vert,* p. 15.

Entre fiction et réel, *Silence vert* est un programme d'actions de jeux virtuels dans un site improbable et remarquable au creux des Cévennes. Les *Rencontres des arts numériques, électroniques et médiatiques* (2012) du laboratoire *Oudeis* réunissent au Vigan des artistes, des chercheurs et des intervenants, à partir d'une simulation et un scénario inspiré de jeux de rôles futuristes et post-apocalyptiques. La création devient un moyen d'activer et réinventer le quotidien face à la nécessité de gérer et penser les ressources énergétiques, environnementales, humaines et sociales en situation de crise.

Silence vert résonne comme un bruit blanc [579] et fait explicitement référence au *Printemps silencieux* de Rachel Carlson en 1962. La biologiste attaqua publiquement la *révolution verte* de l'agriculture intensive et l'usage du *DDT ou Dichlorodiphényltrichloroéthane,* pesticide toxique. Ce silence pour Carlson est celui des oiseaux que l'on n'entend plus et d' « un printemps sans voix [580] », description de la crise environnementale contée avec précision.

Pour la chercheuse Ariane Debourdeau, Carlson préfigure le concept de développement durable, systémique du verdissement des sociétés contemporaines [581]. La palette varie du plus responsable au moins responsable. Cinquante ans plus tard, le collectif *Oudeis* décline le bruit d'alerte de Carlson dans une symbolique au champ lexical post-catastrophique et aux nuances polysémiques de vert.

> *Le joueur incarne un « enfant du monde de l'après » dont la mission est d'implanter une nouvelle ferme pour une colonie future. Il doit ainsi partir en exploration, récupérer des matériaux, les assembler et les réemployer afin de créer les conditions de production de la spiruline* [582]*.*

---

[579] *Ibid.,* p. 5.

[580] Carlson. « *Les oiseaux ont cessé toute activité, plus aucune bête ne se déplace. Les eaux envahissent les champs, les saisons sont déphasées. Les cultures pourrissent ou sont brûlées par le sel, le souffre et les poussières alentour. Les lagunes sont sèches. Peut-on encore se permettre d'être optimiste ?* » Debourdeau*, op. cit.,* p. 119-120 et 122. Cf. Oudeis, *op. cit.,* p. 11.

[581] Carlson. *« Les générations à venir nous reprocheront probablement de ne pas nous être souciés davantage du sort du futur du monde naturel duquel dépend la vie. »* Debourdeau*, op. cit.,* p. 132.

[582] Oudeis, *op. cit.*

Au cœur du programme, *la Ferme à spiruline* – résidence de création et installation interactive d'Art-Act du duo Gaspard et Sandra Bébié-Valérian – présente une serre qui produit la micro-algue. Complément alimentaire protéiné à vocation de survie humanitaire, la spiruline, riche en protéines – fer, vitamines et oligoéléments – est cultivée pour des situations d'urgence de populations en malnutrition. La serre – trente mètres de long par quatre de large – est directement reliée à un jeu de simulation – construction sur un réseau social, de type Farmville.

> *Dès la fin du 19e siècle, la serre a été utilisée par de nombreux botanistes pour reconstituer un espace artificiel et mieux étudier certaines plantes exotiques qu'il était difficile de cultiver à Paris ou dans toutes les capitales européennes. D'où l'idée de cette serre, qui reconstitue un espace approprié pour des plantes et qui m'a intéressée comme espace artificiel. Car j'utilise des ordinateurs et je travaille avec un univers de l'artifice, en quelque sorte. C'est aussi une architecture de la lumière et je travaille avec de la lumière, avec des vidéos projecteurs. Enfin, la serre pour moi, avait aussi plusieurs significations. C'est une architecture de la performance, on construit beaucoup plus vite avec du fer et du verre. En utilisant l'outil informatique, on est aussi dans un outil de la performance* [583].

Présente notamment dans les travaux de Miguel Chevalier ou d'Erik Samakh, la serre est un objet à symbolique écologique. La serre d'Art-Act, soutenue par des fonds européens et collectivités territoriales [584], devient réalité. Imaginarisée, puis implantée dans les Cévennes méridionales, la ferme réelle constituée d'une serre fonctionne à l'énergie solaire et est composée d'un bassin d'eau verte où est cultivée la spiruline. Par le biais de capteurs, des joueurs participent directement à l'évolution de sa production.

Après deux ans de recherche, le prototype de *la ferme à spiruline* réalisé en décembre 2012 entraîne la création de *Viridis, la ferme spiruline,* un espace scénographique. L'ensemble est constitué d'un jeu-vidéo, d'une ferme à spiruline et de l'installation des objets symbolisant la ferme.

---

[583] Chevalier, *op. cit.*

[584] Avec le soutien du FEDER-UE, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Languedoc-Roussillon, du Conseil Régional Languedoc-Roussillon, du Labomedia, Kawenga, AADN et Furtherfield. Oudeis, *op. cit,.* p. 15.

Il s'agit de bonbonnes de verre reliées à des tubes pour en absorber le liquide nourrissant contenant la spiruline. Le jeu de *Viridis* se situe dans un monde post-apocalyptique où des générations de rescapés d'un virus survivent grâce à un « *contre-poison vert* », la spiruline.

Entre *utopies* et *dystopies concrètes* [585], le collectif bouillonne d'initiatives créatives : résidence d'artistes, exposition, programmation vidéo au château d'Assas, atelier pour les jeunes publics, table ronde et entretien d'artistes et de chercheurs en France. *Oudeis* a collecté et regroupé des ressources théoriques et documentaires afin de prolonger une réflexion transversale et complexe sur les relations entre art, écologie, technologies et organes de pouvoir.

À la frontière entre le vivant et le non-vivant, le 21e siècle amorce-t-il une nouvelle « ère des apprentis sorciers [586] » entre développement durable et science-fiction ? Des « designers biologistes » pratiquent d'ores et déjà le *biomimétisme.* Par exemple, l'algue verte devient chaussure « vivante et intelligente [587] ». Le prototype *Amoeba Shoe* s'inspire des recherches en protocellules pour inventer – d'ici à 2050 – une chaussure de sport qui s'adapterait automatiquement à la surface du sol.

Aujourd'hui, de l'artifice à la contamination, aux mutations génétiques, la palette verte s'étale, se répète et s'amplifie. Elle dénonce et interroge clairement, sans détournement, les excès du monde humain. La *force symbolique* du vert dans l'écologie est manifeste jusqu'à « l'impossible mission de sauver la planète », observe Pastoureau. La somme des sujets et leur profusion en fréquences en divers lieux du monde interrogent notre perception et ses incidences sur la société.

---

[585] *Ibid.,* p. 5.

[586] Fayolle, p. 30.

[587] *Amoeba Shoe -ou Protocells,* Shamees Aden.Collet, Carole. *En vie aux frontières du design*, enquête muséographique et catalogue exposition, Paris, Fondation EDF, 2013, p. 46.

Ce champ esthétique signale dans la *verdisation* [588] de l'œuvre l'évidente interprétation d'une critique écologique. Mais ce discours vert, plus illustratif que propice à l'implication, ne permettrait pas d'atteindre l'ineffable *efficience esthétique*. La *verdisation* affiche une volonté de déploiement excessif et une inévitable connotation à l'artificialité.

Dans son article « Green is the new black [589] », l'historienne d'art Bénédicte Ramade déplore la noirceur du vert, aux effets tendance, symbolisant l'art dit « écologique » moralisateur et peu imaginatif. Les artistes qui s'emparent de l'écologie ne feraient que constater les problèmes ou les survoler. Leurs œuvres « à la pauvreté esthétique » ne s'intéresseraient pas plus aux solutions qu'à l'éthique de leurs modes de production. Par contre « l'artiste vert » agirait pour le bien du citoyen, en sauveur du désordre de contextes de *vie urbaine déracinante* [590].

Entre nature(s) et culture(s), le vert est un fil conducteur dans ses déclinaisons historiques symboliques, politiques, économiques et sociales. De sorte que le nuancier de vert(s) répond au mécanisme de *symbolisme authentique* [591] à savoir si nous le déclinons : une forme populaire, une couleur liée à une valeur universelle, sacralisée par des textes et des postures, sur fond de traditionalisme.

Nous suggérons que le nuancier de vert(s) est révélateur d'une – structure – symbolique écologique complexe et de sens qui témoignent de son évolution historique. Étant donné que les sens écologiques des formes plastiques sont mis à jour par des narrations d'expositions. Nous pouvons considérer ces récits, littérature des musées et des œuvres singulières comme sources et formes constituantes d'une *écopoétique* créative ou écriture de la nature. L'ensemble alimente une *écologie symbolique* à explorer.

---

[588] Ramade (Bénédicte). *Paysages climatiques : la méthode de l'in vitro*, Journées d'études, Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain, INHA, Responsable scientifique Marion Duquerroy, Paris 1, 2010.

[589] Ramade, « *Green is the new black* », p. 39-40.

[590] Ramade, « Mutation écologique de l'art ? Esthétique et espace public », p. 35.

[591] De la Herran, *op. cit*., p. 103.

Écologie symbolique, *écopoétique*(s)

> *Appliquée à cette littérature en train de se faire, l'écopoétique cherche à cerner comment l'imaginaire contribue à façonner un nouveau rapport à la nature et à l'environnement, dans un monde où la prise de conscience écologique est devenue centrale* [592]*.*

La poétique définit ce qui est capable de sentir, d'exprimer la beauté des choses en affinités avec la poésie. La *mécanique poétique* (Valéry, 1944), où l'harmonie entre expression et impression résiderait dans la symétrie d'égale importance entre la forme, le fond, le son et le sens. L'art contient l'idée de liberté, la littérature celle d'humanité. Les œuvres dans les musées génèrent une *mécanique poétique* spécifique de l'ordre de l'*écopoétique.*

Résonnance entre « Terre » et littérature contemporaine, l'*écopoétique* étudie des liens entre l'environnement et les arts. Le terme est dérivé du terme anglosaxon *ecocriticism* (1990) dont le professeur de littérature américaine d'Harvard Lawrence Buell est le principal théoricien. Plus familière d'un héritage romantique européen, l'*écopoétique*, selon le professeur belge de littérature française Pierre Schoentjes, se décline en France à partir du milieu des années 2000. Elle marque son influence dans la littérature d'imagination contemporaine.

Nous avons rencontré Pierre Schoentjes lors de sa conférence « *Espaces naturels, lieux de l'écriture* [593] » (2017) dans le cadre de *l'Atelier de recherche en écocritique et écopoétique. Ecopoétics* à l'Université de Perpignan. En 2016, leur premier colloque international sur le thème des *« Lieux d'Enchantement : écrire et réenchanter le monde* » avait suscité beaucoup de réflexions portant sur le monde naturel hors les villes.

---

[592] Schoentjes, « *L'écopoétique : quand Terre résonne dans littérature* », p. 86-87.

[593] Atelier en écocritique et écopoétique (2016) au CRESEM UPVD, Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée par Bénédicte Meillon enseignante chercheur en littérature et études anglophones et Margot Lauwers docteur en socio-littérature américaine et éco-féminisme. A la vocation de futur centre de recherche transdisciplinaire français spécialisé dans le domaine des études environnementales, le laboratoire a évolué en « Atelier d'écopoétique, d'écocritique et d'écoanthropologie (2019). »

Ainsi, un second colloque proposé en 2019 portera sur « *Le Sauvage urbain : Réenchanter la nature dans son milieu urbain* » avec des écrivains tels que Belinda Cannone, auteure de *S'émerveiller* (2017) ; Jean-Marie Gustave Le Clézio, Prix Nobel de Littérature ; et Nathanel Johnson, auteur de *Unseen City: The Majesty of Pigeons, the Discreet Charm of Snails & Other Wonders of the Urban Wilderness* (2016). Nous avons l'honneur de participer à son Comité scientifique. En 2017, nous avons présenté nos travaux en conférence *« Vu(e) de l'arbre. Expériences singulières à l'Horizontal d'E-L. Ahtila et dans Les Yeux ronds d'A. Michel ».*

> *La poétique écologique a ses fétiches, dont l'arbre – comme l'eau, ou encore l'air – est une composante essentielle* [594]*.*

Une *poétique écologique* (2013) a pris racine à travers la critique dans les arts plastiques et la figure de l'arbre, la plus représentée par les artistes suivant nos recherches. Elle nous a interrogés dans les récits d'art contemporain. En effet, son *empreinte capitale* [595] est toujours sacralisée par la plantation des *7000 chênes* à Cassel (1981) de l'artiste allemand Joseph Beuys. Ce signal fort qualifié de *poétique écologique* [596] témoigne surtout d'une empreinte symbolique persistante des manifestes activistes de la fin des années 1960, plus *écocritique* qu'*écopoétique*.

Pour Godelier, le langage immanent à la conscience est indissociable de la pensée, comme l'art [597]. S'il n'est pas un langage à proprement parler, l'art véhicule des récits inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* [598] à interprétations. Étant donné qu'il n'y a pas de faits, mais uniquement des interprétations [599] selon le sémioticien italien Umberto Eco. L'exposition, elle-même forme constituante d'autres formes que sont les objets d'art, renvoie au concept d'*œuvre ouverte*.

---

[594] Ardenne, *op. cit.,* p. 133.
[595] Walther (dir.), *II. Op. cit.,* p. 553.
[596] Ardenne, *op. cit.*
[597] Godelier, *op. cit.,* p. 41.
[598] Eco. *L'œuvre ouverte*, p. 9-40.
[599] Eco, « *De l'arbre au labyrinthe* », p. 640.

Par extension, l'exposition concentre un jeu d'interprétations d'œuvres mises en relation pour créer un sens nouveau. D'autant que les implications textuelles permettent à une exposition de s'affranchir du sens premier attribué à une œuvre ou à une autre époque. Par exemple, un contexte de dérèglement climatique peut favoriser une nouvelle consommation d'œuvres au sens d'Eco.

Ainsi, le musée, lieu singulier dans la ville, développe une activité culturelle spécifique d'édition d'ouvrages liée aux expositions, catalogues et livres d'artistes, matériau culturel privilégié de notre recherche. Mais il réunit également, à l'occasion d'une exposition, une bibliographie conséquente et spécifique utile que nous avons exploitée pour composer notamment notre littérature. Puisque l'enjeu des musées aujourd'hui est soit de véhiculer un savoir de l'ordre du sensible soit de servir un système de savoir(s) rationnel(s) et révéler le potentiel instructif de l'art.

De facto, une littérature d'expositions témoigne d'*images-traces* qui composent des mondes imaginés, artificiels et de liens de coexistence, principe d'écologie qui ne dit pas son nom. En conséquence, les images des œuvres et leurs récits constituent des ressources en relation étroite avec la *composition des mondes*. Au milieu des villes, des musées en mouvement n'augurent-ils pas d'un désir humain de culture de lien au vivant ?

> *Donc contrairement aux apparences, c'est-à-dire à leurs incohérences formelles, les langages symboliques sont d'une cohérence extraordinaire pour celui qui sait voir, par-delà la forme, la logique du sens ; pour celui qui sait intuitivement percevoir le soubassement, les images, puis grâce au contexte préciser ce qui doit être relié* [600].

Luc Bigé insiste sur la complémentarité des logiques scientifique, écologique et symbolique qui ne s'opposent pas, mais au contraire s'enrichissent. La science introduit un déterminisme dans le monde, régi par des lois incontournables. La pensée symbolique l'enrichit d'un degré de liberté, car le symbole est toujours polysémique. Le biochimiste présente « quatre manières de connaître issues de la nature abstraite/concrète et individuelle/collective de notre monde [601] ».

---

[600] Bigé, *op. cit.,* p. 102.
[601] Bigé, *ibid.,* p. 33.

La *connaissance analytique* – telle que la connaissance scientifique – accentue l'observation et la description. La *connaissance écologique ou systémique* déchiffre les interactions qui relient ou délient des objets. « La connaissance symbolique décode le sens exprimé par la multiplicité des formes [602] *».* Et la *connaissance transcendantale* ou *opérative* cherche la nature des archétypes. Pour résumer, la connaissance se déclinerait suivant les dyptiques : analytique/objets, écologique/interactions, symbolique/formes, opérative/archétypes.

> *L'objectif vise plus modestement à montrer la possibilité et la nécessité, aujourd'hui, de développer le regard symbolique afin d'éviter les excès de la pensée analytique : l'objectivisme, c'est-à-dire l'objectivité comme idéologie ; la parcellisation du monde ; la perte de sens ; la croyance que le monde est un champ de bataille où concurrence et compétitivité son reines, etc.* [603]*.*

Ainsi, pour Bigé, la pensée symbolique aide à la compréhension et répond à la question du « pourquoi ». « Cette forme de pensée s'intéresse aux relations, mais d'un point de vue abstrait non matériel ». Elle formalise des valeurs, des qualités et des significations véhiculées par la société. Comme Descola ou Godelier, Bigé estime que la pensée symbolique constitue une opportunité sous-estimée de compréhension des mondes que nous composons entre imaginaires et réalités.

Telle que l'*écopoétique* développée dans les récits d'expositions qui sont des interprétations entre réel et imaginaire à un temps donné. Néanmoins, elle semble bien réinterroger la place de l'homme et de la nature dans un lieu de la ville, le musée.
Considérons que le catalogue ou le livre d'artiste, souvent dirigés par le commissaire d'une exposition, est la base d'un discours qui se déploie dans une société à une époque. De plus, le mécanisme des *images-traces* des œuvres et leurs récits, induit par cette littérature en développement, en fait perdurer les effets.

---

[602] Bigé, *ibid*.
[603] Bigé, *ibid,* p. 48-49.

In extenso, il nous semble pertinent de comparer, pour la littérature des musées, les quatre critères qui définissent un texte environnemental selon Lawrence Buell (1939) et relevés dans l'ouvrage de Pierre Schoentjes « *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* [604] » édité en France en 2015. Buell souligne la *présence de l'environnement non humain* comme prégnante et dont l'intérêt est légitimé contrairement au paradigme anthropocentré. Il précise également comme *éthique du texte la responsabilité de l'homme envers l'environnement.* Et l'environnement est vu comme processus.

> *1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ; 2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ; 3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4. Une conception dans l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte* [605]*.*

Nous pouvons également croiser ces quatre critères comme perspective théorique interdisciplinaire complémentaire pour définir une création artistique d'ordre écologique. D'autant plus que dans le sillage de l'*écopoétique* ou littérature d'environnement, Buell laisse ouvert son prisme d'analyse à toute autre production artistique. Car l'enjeu, et la principale difficulté, est l'interdisciplinarité de notre recherche et par extension de ses concepts, prisme qui tente d'éclairer ceux déclinés dans cette première partie.

Ainsi, à la croisée de l'écologie et du symbolique – et des termes de notre sujet – nous nous intéressons au concept d'*écologie symbolique* proposé par Philippe Descola. Sur un lieu, la maison, le jardin, la forêt, la rivière, etc. l'anthropologue propose de comparer, d'une part, les caractéristiques des écosystèmes, des techniques, de l'organisation et de la dépense du travail, du régime alimentaire analysées par la science occidentale ; et d'autre part, la façon dont les Achuars les conçoivent.

---

[604] Schoentjes. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique.* L'essai littéraire est couronné par le prix Vossaert 2016 de l'Académie (Belgique).

[605] Schoentjes, *op. cit.,* p. 78.

> *J'ai appelé cela une écologie symbolique : l'étude d'un système d'interaction localisé dans lequel dimensions matérielles et dimensions idéelles sont étroitement mêlées. La Nature domestique, au fond, c'est l'idée que les formes d'action que les Achuar ont développées dans les rapports entre humains – et dont la maison formait le théâtre – se retrouvaient aussi dans leurs rapports aux non-humains* [606]*.*

Sur le principe d'une *nature en trompe-l'œil* [607], Descola définit l'*écologie symbolique* comme l'*étude d'un système d'interaction localisé* où dimensions matérielles et idéelles sont intimement mêlées. Nous re-trouvons les types de relations écologique/interactions et symbolique/formes énoncés par Bigé. Les deux s'intéressent à la connaissance des relations avec l'environnement : le premier type de relation d'un point de vue concret, le second d'un point de vue abstrait non matériel.

> *Nous souhaitons montrer que d'autres ontologies, c'est-à-dire d'autres règles d'identification et de relations entre humains et non-humains, sont actuellement à l'origine de nouveaux discours écologiques, et véhiculent ainsi d'autres principes d'interactions écologiques, ainsi que d'autres justifications de la préservation des non-humains. […] Il est ainsi possible de déterminer, à l'origine de discours écologiques, une autre forme d'écologie symbolique, c'est-à-dire une autre modalité d'organisation des connaissances régissant les relations des humains à la faune et la flore, ainsi que d'autres modalités d'actions permettant une initiative collective en fonction de l'ensemble de ces repères symboliques* [608]*.*

Dans les pas de Descola, le travail d'anthropologie sociale de Baptiste Gille s'appuie sur l'exemple de communautés de la côte nord-ouest du Canada proche de Vancouver. Gille note que la protection envers l'environnement est un paradigme naturaliste. Effectivement, suivant l'ontologie naturaliste, le rapport de protection est une assistance totale unilatérale des humains envers les non-humains.

---

[606] Descola, op. cit., p. 154.

[607] Descola, *ibid.,* p. 17.

[608] Gille *« De l'écologie symbolique à l'écologie politique. Anthropologie des controverses environnementales chez les Salish côtiers. »* p. 87-88.

Or, le rapport au monde des communautés qu'il étudie n'est ni découpé ni opposé, étant donné qu'il existe un lien de continuité entre monde humain et monde non humains. Ainsi, le récit ou *discours écologique* prégnant de ces populations méconnaît le concept de *nature* en faveur d'une réciprocité relationnelle entre humains et non-humains. Cela confirme les travaux de Descola.

> *Le nerf de l'argument écologique des Salish côtiers, à des fins de revendications territoriales, consiste à dire que les peuples autochtones sont mieux à même de prendre soin de leur terre parce qu'ils possèdent d'autres règles de rapport à l'environnement, et qu'ils seront plus attentifs aux non-humains que ne pourrait l'être toute autre forme d'écologie, puisque ces derniers sont leurs parents. Ils refondent ainsi les principes de leur écologie symbolique dans le creuset de l'écologie politique dominante en concentrant leur argumentation sur l'idée de protection* [609].

Mais Gille précise que l'*écologie symbolique* implique un rapport de *protection réciproque* et de *bienveillance* entre humains et non-humains. L'ensemble des non-humains sont considérés comme des *ancêtres* [610] en relation identitaire avec les humains. À noter que chaque ancêtre revêt une forme hybride, à la fois humaine et non humaine. En découlent une volonté d'*auto-gouvernance* [611] et des revendications territoriales en interactions nécessaires ou vitales.

> *En ce sens, nous distinguons les imaginaires des cosmologies, en considérant que les premiers seulement sont des constructions mythiques nouvelles, autorisées par les instruments médiatiques contemporains à des fins de domination symbolique et de lutte politique. Il est donc possible de concevoir l'imaginaire comme le produit du contact entre une culture locale et la mondialisation, alors que les cosmologies sont davantage des phénomènes de narrations transmises de manière fermée à l'intérieur d'une seule communauté* [612].

---

[609] Gille, *ibid.,* p. 98.
[610] Gille, *ibid.*
[611] Gille, *ibid.,* p. 97.
[612] Gille, *ibid.,* p. 99.

À travers la connaissance de la perception symbolique d'un milieu par sa population de l'ordre culturel, nous pouvons comprendre – voire anticiper – les enjeux politique, social et économique. La connaissance qui découle de l'observation d'une *symbolique écologique* permet la compréhension de la manière dont les humains composent leurs mondes, projections concrètes et abstraites. L'enjeu est de comprendre que certaines des projections imaginaires deviennent des réalités.

> *Je pense que toute forme d'art est quand même symbolique. Il y a toujours un symbole, une espèce d'alchimie qui contribue à une lecture qui est plus ou moins facile, mais il y a en tout cas une symbolique, une alchimie et un symbolisme. J'ai été extrêmement influencé par la peinture des préraphaélites*[613] *dans la façon de raconter l'histoire en fait. J'aime beaucoup qu'un texte formel, une image, touche tout le monde sans chercher à décoder. Mais par contre dans l'ingrédient que je mets dans ce symbolisme-là, il peut y avoir une espèce d'alchimie sous-jacente qui fait qu'on est dans d'autres territoires. C'est-à-dire perdre les gens dans quelque chose qu'ils ont l'impression de connaître c'est quelque chose qui est un petit peu mon crédo, mon vecteur. C'est-à-dire montrer la forêt, mais en même temps faire comprendre qu'il y a une forêt dans une forêt. Il y a toujours un élément dans un élément et c'est le deuxième élément qui est intéressant. En fait, c'est un processus de poupées Russes. L'élément qui est intéressant dans l'art, c'est le noyau, ce n'est pas la surface* [614]*.*

L'art contemporain s'est approprié la notion même d'*environnement*. Ne pourrait-il pas imaginer et fabriquer un écosystème artificiel ? Comme Alan Sonfist le prévoyait, les musées peuvent aujourd'hui rendre compte de l'odeur, de la terre, des arbres et de la végétation, pour permettre « l'expérience de ce qui a été perdu [615] ».

Par exemple pour *Fractal Flower in vitro* (1986-2009) au musée de la Nature et de la Chasse, Miguel Chevalier travaille avec le compositeur Yakopo Baboni-Schilingi pour créer des « musiques génératives » qui se transforment dans le temps.

---

[613] Le *préraphaélisme* est un mouvement artistique né en 1848 au Royaume-Uni inspiré par la peinture des maîtres italiens du XVe siècle. Il visait au-delà de ce que l'œil perçoit de toucher toutes les facultés de l'Homme, esprit, intelligence, mémoire, cœur et conscience.

[614] Mahieu, *op. cit.*

[615] Sonfist cité par Blanc. *Vers une esthétique environnementale ? Op. cit.,* p. 14.

Miguel Chevalier fait des recherches liées à l'olfactif avec Annick Ménardo, un des grands nez créateur de fragrances pour les parfums Guerlain. Ensemble, ils créent une fragrance en rapport à l'humus et tentent de reconstituer un espace olfactif qui fasse penser à l'odeur de mousse et de pluie, à l'humidité et à la notion de terre.

Les caractéristiques de connectivité entre les êtres vivants et transformation de Suzi Gablik, comme celle d'écosystèmes partagés entre les espèces de Tim Collins ou d'« esthétique de la complexité » du vivant de Sacha Kagan soulignent la difficulté à traiter de territoires sensibles et spirituels non encore défrichés.

> *Sans le sens magique de la perception, nous ne vivons pas dans un monde magique. Nous n'avons plus la possibilité de changer les états d'esprit et par voie de conséquence de percevoir d'autres réalités, de nous mouvoir à travers les mondes, comme les shamans anciens le faisaient* [616]*.*

Le paradigme de Suzi Gablik qualifié « *d'archétype réenchanteur* [617] » est une piste intuitive de nos recherches et observations de terrain. La vocation de restaurer le mystère dans un monde trop rationnel est restée trop longtemps considérée comme utopique, voire lyrique. L'ouvrage *Le Réenchantement de l'art* de Gablik propose d'inverser le sens des hiérarchies en défaveur de la réalité tangible avec un retour au spiritualisme artistique sur les champs social et écologique.

> *Je ne crois pas que l'homme décide quoi que ce soit, ni l'avenir ni le présent de l'humanité. Je crois que nous sommes responsables de l'univers, mais ceci ne signifie pas que nous décidions quoi que ce soit. L'autre jour quelqu'un m'a demandé quelle était la relation entre ma vie et mon art. Je n'en ai pas trouvé, sauf que la vie m'oblige à faire quelque chose : c'est pourquoi je peins. Mais je ne me soucie ni de poésie « pure » ni de peinture « pure ». Il est assez inutile de mettre ses espoirs dans un point de vue dogmatique, puisque seul compte le pouvoir d'enchantement* [618]*.*

---

[616] Gablik citée par Maufras, *ibid.*

[617] Maufras, *« Réenchantés… qu'en faire ? »,* p. 9.

[618] Magritte (René) cité par Gablik, *op. cit.,* p. 170.

Néanmoins, l'art contemporain, *a fortiori* lorsqu'il adopte les principes de l'écologie, pourrait passer à côté du paradigme de « ré-enchanter la nature » au sens de Bess. Au risque de décevoir, l'art écologique pourrait perdre sa fonction de plaisir et décourager le regardeur de marcher avec lui « de jouissance en jouissance [619] ». À moins que l'art n'ait besoin de se réenchanter lui-même, comme le suggère déjà Suzi Gablik en 1978, à partir des formes et des récits de l'artiste René Magritte.

> *Car on accède à l'émerveillement non à la raison de la nature merveilleuse du spectacle mais grâce à un état d'être favorable, ou, autrement dit, s'émerveiller résulte d'une procédure alchimique dont le principe se trouve dans le regardeur et qui permet de révéler une dimension secrète des choses [620].*

Kagan rappelle la caractérisation des pratiques par l'historienne d'art (1991). D'abord « connectives » entre les êtres vivants, puis « reconstructives », leur but est de transformer plutôt que de représenter. Elles s'inscrivent dans une éthique de respect vis-à-vis du vivant. S'en suit le paradigme du *Réenchantement de l'art* proposé par Suzi Gablik (1994). Aujourd'hui, face au « risque d'enténèbrement [621] » de notre époque, ce courant dans le sillage de l'*écopoétique* fait écho à la nécessité prônée par Belinda Cannone de *s'émerveiller* (2017).

> *Immanente et sans ombre, la lumière fonctionne ici comme la présence sensible de la raison, de l'égalité et de l'équité [622].*

L'appréciation du beau, comme approche singulière des musées, est le résultat du « mouvement par lequel la subjectivité quitte sa détermination singulière, pour s'élever à l'universel [623] ». Étant donné que la poétique partage ce qui est capable de sentir, d'exprimer la beauté des choses, mécanique d'une harmonie entre expression et impression, symétrie égale entre la forme, le fond, le son et le sens.

---

[619] Aboudrar. *Nous n'irons plus au musée, op. cit.,* p. 110-112.

[620] Cannone, *op. cit.,* p. 18.

[621] Cannone, *ibid.*

[622] Aboudrar, *op. cit.,* p. 59 et 61.

[623] Aboudrar, *ibid.,* p. 55.

Voir aussi Lageira, *op.cit.,* p. 270. « *L'équilibre entre le singulier et l'universel est d'autant plus difficile à trouver qu'ils sont à la fois complémentaires et fortement opposés dans le monde contemporain.* »

Quitter sa détermination singulière à (re)sentir le beau pour l'universaliser peut relever d'une volonté propre mais également de la conjonction et la fréquence de plusieurs volontés subjectives.

Le récit *écopoétique* lié au réenchantement et à l'émerveillement des objets d'art rencontrés dans les musées prend une place importante dans nos recherches. Le Palais de Tokyo suggère l'invention de nouveaux récits. À moins que le musée ne cherche à refonder le lien entre art contemporain et invention vers une culture du vivant ? Si nos recherches impliquent l'*écopoétique* et son émerveillement, nous l'appliquons autant aux récits qu'aux *écoventions*, objets d'art singuliers. C'est pourquoi nous conjuguons ici *écopoétique(s)* au pluriel, celle des formes et des récits qui les accompagnent dans les expositions.

Reflet de l'oscillation historique d'une *France vert clair* décrite par Michael Bess, nous pensons que les formes de récits, *écopoétique* des objets d'art, et à leur propos, alimentent une culture du vivant via les musées. Même s'il compose un univers de fiction, nous partageons l'idée que l'imaginaire s'inscrit *in fine* dans le réel selon le paradigme d'une *écologie symbolique.* Par conséquent, formes d'art et récits partagés renforcent et légitiment l'exemplarité d'une expérience singulière. Nous avons vu que la figure de l'arbre déraciné évoque des variations de sens que nous chercherons à connaître et comprendre. À partir de nos panoramas de formes, nous proposons d'analyser deux figures singulières, les arbres et les nuages afin d'en chercher les effets.

Conclusion

Urbanature, écomorphisme(s), hypothèse

L'*ecomorphism* ou *ecomorfismo* est un concept d'écologie scientifique qui définit la variabilité du vivant liée à sa position systémique [624]. L'*écomorphisme – oikos,* maison, milieu et *morphé*, forme – est le résultat d'une adaptation d'une espèce par sa position, sa forme, sa taille et ses aspects suivant des conditions d'habitat et climatiques. L'*écomorphisme* considère les implications écologiques et évolutives d'un polymorphisme morphologique [625]. Des listes de caractères morphologiques et quantitatifs sont établies comme matériels et méthode. De même que des histogrammes de variabilité écomorphique et fréquence des exemplaires et variations morphologiques fondent des résultats [626].

> *[…] this ecomorphism as the result of adaptation by the compound eyes (in their position, form, size and arrangement of facets) to the special light conditions of the habitats (quality and intensity of sun radiation in particular) which are preferred by certain species [627].*

Nous proposons de transposer le concept scientifique d'*écomorphisme* comme hypothèse de recherche pour caractériser une évolution des formes artistiques dans leur milieu d'exposition. Appliqué à l'art contemporain, le concept originel traduit une évolution des formes du vivant dans un environnement artificiel. La déclinaison en -*isme* lui donne valeur historique de mouvement dans l'art. Ainsi, nous suggérons de vérifier l'*écomorphisme* évolution de formes d'art représentations du vivant et d'écologie dans les musées.

---

[624] Figeras A et J. « Variabilidad ecomorfica del mejillon silvestre y cultivado en Espana (Gèn. Mytilus) y relacion con su position sistemica », 1983, p. 57.

[625] Morton. p. 35.

[626] Figeras*, ibid.,* p. 63 et 65.

[627] Gregor et Rozkošný, p. 598.

Figure I-9. *H3*, 2008, Société Réaliste, exposition « *Hypothèses Vérification* », Laboratoria Art & Science Space, Moscou, 2010.

Découlant naturellement des formes de l'*oikos*, le « principe d'*Ecomorphism* [628] » (2002-2004) sert de définition à l'analyse d'applications en architecture importé du langage scientifique environnementaliste. Il correspond à un habitat qui représente un système. Par ailleurs, l'*Ecomorphism* est opposé au « *Biomorphism* » où l'architecture représente la forme d'un organisme.

> *In their works artists touch upon vital subjects of biophysics, stem cells modelling, cybernetics, theory of cords, political programming and ecomorphism* [629]*.*

[628] Van der Ryn and Pena in Kibert (2002) cité par Fieldson, p. 31.

[629] Laboratoria Art & Science Space. « *Hypothèses Vérification* » dossier de presse, Moscou, 2010, p. 5. Artistes : Igor Antic, Samuel Bianchini, Olga Kisseleva et Sylvain Reynal, Richard Conte, John Cornu, Orlan, Maria et Natalia Petschatnikov, Société Réaliste, Yann Toma, Commissariat, Daria Parkhomenko et Olga Kisseleva.

En lien avec l'architecture, mais transposé dans l'art contemporain en 2008, nous avons trouvé le concept d'*Ecomorphism*, unique déclinaison à notre connaissance. La coopérative parisienne de production artistique, la *Société Réaliste* créée en 2004 par Ferenc Gróf (Hongrie, 1972) et Jean-Baptiste Naudy (France, 1982), propose une œuvre graphique manifeste au *design politique.* La mention « *Ecomorphism »* est associée à une figure symbolique à la fois picturale – animal/insecte – et géométriques – spirale et losange. Le support – papier et encre – présente une inscription en typographie mécane. Celle-ci traduit un lien entre l'institutionnel et la volonté de construction sous la forme imaginaire d'un logotype de *ministère de l'Architecture*.

> *H3 : in the mode of abstraction Societe Realiste through their poetical message develop the theory of ecomorphism. They tell about ecological compatibility and urbanism in the contemporary architecture, about an outdated necessity of building and developing of big cities* [630]*.*

L'œuvre *H3* de Société Réaliste est le « message poétique » d'une abstraction qui développe une « *théorie de l'écomorphisme* ». Les artistes évoquent une compatibilité écologique dans l'urbanisme et l'architecture contemporaine reliée à une « nécessité périmée », construire et développer des grandes villes. Le récit en latin témoigne d'un *patrimoine et héritage mondial*, fabrication humaine, lié à la cartographie et la géographie, en référence au premier atlas créé par Gérard Mercator (1537).

Le travail de la *Société Réaliste* sur l'*écomorphisme* est diffusé à l'occasion d'une exposition à Moscou en 2010 par la galerie *Laboratoria art et science space.* L'objectif de l'exposition est d'unir les problématiques scientifiques avec des récits artistiques et pousser des hypothèses à émerger lors de discussions avec des généticiens, politologues, botanistes, architectes, cybernéticiens, physiciens et critiques d'art. Les œuvres de *Société Réaliste* sont décrites comme des rapprochements, des extrapolations ou des interprétations statistiques ou bien des surimpressions qui témoignent d'évolutions historiques et permettent la lisibilité du monde contemporain.

[630] Laboratoria Art & Science Space, *op. cit.*

En 2011, Société Réaliste présente *Spectral Aerosion* (2010-2011) au *Jeu de Paume*, une sculpture sur l'histoire et le temps. Ce bas-relief en bois, sorte de radiographie en volume, est d'une superposition en vingt couches de toutes les frontières de l'Europe qui ont existé entre de l'an 0 à 2000.

Comment les formes dans l'environnement physique de l'homme influent-elles sur sa perception ? Comment son attitude s'adapte à la condition architecturale, urbaine et géopolitique ? Le processus du duo de *Société Réaliste* – qualifié « d'activisme théorique » – soulève des questions liées à l'économie politique, aux représentations, à la transmission idéologique par le langage institutionnel, technocratique, visuel et architectural [631]. Le duo explore les récits et des signes visuels, cartographies, géoglyphes, films, photographies, objets, etc. L'idée est d'interroger un patrimoine mondial historico-géographique producteur de limites, pays, frontières « naturelles », typographie, codes couleurs, *etc.* accumulés et obstacle majeur à l'imagination cosmopolite.

> *L'utopie n'est pas un ailleurs de la Realpolitik mais l'une de ses fonctions nécessaires et reconnues. Ainsi, la sanctification de Thomas More vaut pour la démonstration que l'exercice de la politique a pour nécessité la production d'utopies* [632]*.*

Société Réaliste se définit comme « bureau de tendances spécialisé dans les transitions politiques [633] » et de prospective. Ses jeux de déconstruction mènent à une réflexion sur le monde actuel, ses systèmes de valeurs et représentations dans le temps. Le bureau veut s'approprier et détourner les outils de communication des figures de pouvoir et de stratégies géopolitiques via des systèmes de confrontations symboliques : cartes, emblèmes, enseignes, architectures, *etc*. Le duo d'artistes utilise comme méthode des tableaux de classements, des statistiques, des mots-clés, des recoupements par moteur de recherches, des catégories, *etc.* et opère des liens établis entre les symboles. Une monographie dans la revue *Art 21* précise la dimension critique de *Société Réaliste*, non pas de l'utopie, mais des visions simplistes de l'utopie.

---

[631] Galerie Jérôme Poggi. « Portfolio. Société Réaliste. », Paris, 2015, p. 2.

[632] Trémeau*,* p. 46.

[633] Trémeau*, ibid.,* p. 42.

Par ailleurs, nous trouvons également l'*écomorphisme* dans le champ de l'*écopoétique*, littérature de l'environnement et la linguistique. En 2011, l'*écomorphisme* est défini par Ashton Nichols comme l'antithèse de l'anthropomorphisme [634]. Il opère des glissements entre anthropocentrisme et *écocentrisme* avec l'anthropomorphisme et l'*écomorphisme*. L'*écocentrisme* traduit la nécessité pour l'homme de se voir exister au-delà de sa réalité physique corporelle. L'anthropomorphisme pour Nichols est une vanité poétique et imaginaire tandis que l'*écomorphisme* est littéralement et matériellement exact.

Nichols montre que, dès 1790, le rapprochement entre les mondes humains et animaux reflète une unité plus profonde et organique de tous les êtres vivants. Par extension, l'*écomorphisme* se base sur le postulat que « *les humains sont plus comme des animaux que les animaux sont comme les humains* [635] ».

Ashton Nichols présente dans *Beyond Romantic Ecocriticism. Toward Urabanatural roosting* en 2011 de nombreux textes, poésies Romantiques, essais de nature du 19e siècle, fictions de prose victoriennes, essais écocritiques contemporains ainsi que des approches méthodologiques afin de donner des « raisons de reconception » de l'idée « de nature » utilisée depuis au moins le milieu du 18e siècle.

Ainsi, Nichols retrace une histoire d'alchimie poétique et *lyrisme scientifique*, aux influences sur les idées et les images et qui a favorisé la réflexion durant les 18e et 19e siècles. Cet aspect est signalé comme fondamental de l'origine des idées actuelles de durabilité environnementale. Nichols montre comment des poètes et des auteurs de prose s'associent afin de partager « un globe fini avec tous les autres êtres vivants » et non un monde de « la nature » et un autre monde de « culture ».

[634] Nichols, *op. cit.*
[635] Oak Taylor, p. 1.

> *Le temps est venu pour une nouvelle idée et un nouveau mot pour décrire cette idée. Le nouveau mot est « urbanature ». L'idée que ce mot décrit suggère que la nature et la vie urbaine ne soient pas aussi distinctes que les êtres humains ont longtemps supposé. Urbanature […] suggère que toutes les vies humaines et non humaines, aussi bien que tous les objets animés et inanimés autour de ces vies, soient liés dans un réseau complexe d'interdépendances interdépendant* [636]*.*

Urbanature repose sur l'idée que les humains ne sont jamais coupés de la nature sauvage par la culture. Il se considère comme un être naturel (biologiquement et organiquement) et culturellement, car personne ne peut lui enlever sa culture. L'*écocentrisme* est centré sur l'*oikos*/maison, par opposition à l'*anthropocentrisme* sur l'homme. De là, il fonde sa théorie d'*Urbanature* sur « le perchoir » habitat naturel sur les arbres des oiseaux comme « *la maison naturelle non humaine que j'habite est le même endroit que ma maison entièrement humaine culturelle* [637] ». La thèse de Nichols propose un changement de paradigme du concept dominant de « Nature » statique et invariable vers « une nature » Romantique qui traduit des liens dynamiques entre tous les êtres vivants.

L'*étang de Walden* est proche du monde urbain – Thoreau revient souvent en visite à la ville – d'où découle l'élaboration d'un engagement écologique à part entière et en lien avec la ville. Le paradigme des liens entre les êtres vivants est né au 19e siècle avec l'invention de l'écologie scientifique. La révolution industrielle aurait-elle retardé la ville comme milieu investi par la nature ?

> *Et à présent, ils sont tous repartis, et dans seize jours, je pourrais regarder par la même fenêtre l'eau pure et bleue comme l'azur de Walden, réfléchissant les nuages et les arbres, exhalant ses vapeurs dans la solitude – et aucune trace ne viendra dire qu'un homme s'est un jour trouvé là* [638]*.*

---

[636] Nichols, *op. cit.* p. Xiii.

[637] Nichols, *ibid.,* p. Xv, Xvi.

[638] Thoreau, p. 201.

Écrits dans les banlieues, les jardins en périphérie des grandes villes, les poèmes sur la « Nature » témoignent d'un lien entre urbain et nature. Telle la « retraite dans les bois » de Thoreau – position que Nichols appréhende au sens propre comme au figuré puisqu'il écrit lui-même isolé dans la forêt – comme une position de « perchoir » de la vie *urbanature* et non un isolement cloisonné. La présence des hommes est notée par Thoreau pour souligner leur absence, temps de relatif éloignement de la ville dédié à ses observations solitaires.

> *Comment les êtres humains pourraient-ils « se percher » sur le monde* [639] *?*

Nichols propose de se percher dans un *oikos* domestique provisoire dans l'environnement, tels les oiseaux sur des branches épaisses en haut des arbres. Il cite les avantages de ces perchoirs qui profitent à son espèce, mais également ont des conséquences pour d'autres espaces et pour l'écosystème. Le perchoir d'oiseaux implique l'utilisation de ressources naturelles aux environs et favorise leur respect. Ainsi, *« le perchoir »* désigne *« au moins une maison, une maison qui affecte et est affectée par ses habitants et leur environnement plus large* [640] ».

> *D'une perspective darwinienne, les êtres humains sont génétiquement reliés à chaque autre créature sur cette planète partagée. L'espèce humaine doit maintenant se percher avec son espèce paire, ne plus avoir de territoire, ne plus dominer* [641]*.*

Ashton Nichols affirme que les auteurs, les poètes et les naturalistes du 19e siècle prétendent que les êtres humains sont contigus avec le monde naturel, et non distincts de lui. En ce sens, les romantiques se sont éloignés de l'anthropomorphisme, une nature qui ressemble à la nature humaine, pour se rapprocher de l'*écomorphisme*, une nature humaine qui ressemble à la nature ou est la nature [642].

---

[639] Nichols, *ibid.,* p. Xiii.
[640] Nichols*, ibid.,* p. Xvii.
[641] Nichols*, ibid.,* p. Xxii
[642] Pickard, p. 150.

> *C'est pourquoi « les vies et les lettres » de ces auteurs se lient directement avec mon affirmation que « la maison » matérielle et non humaine de l'humanité – une fois appelée « la nature » – est le même endroit que sa maison entièrement humaine et culturelle* [643].

Le concept de nature(s) en crise montre l'enjeu de son ancrage culturel profond à partir de cosmogonies des sciences et des sociétés occidentales. Si l'anthropomorphisme est une vanité poétique et imaginaire, ses objets semblent témoigner d'un statut de « *nature en crise* » au sens propre comme au sens figuré. Nous observons dans les expositions une nouvelle place donnée à la nature dans un monde humain artificiel avatar des villes, le musée.

Ensuite, nous souhaitons questionner dans l'art contemporain l'analogie formelle et conceptuelle de l'*écomorphisme* à l'aune du *biomorphisme* transcourant artistique du début du 20e siècle éclairé par les travaux de Guitemie Maldonado en 2006. Le *biomorphisme* correspond à un courant d'abstraction artistique centré sur les formes de vie. Ses formes artistiques – conçues à partir de la fin des années 1920 – précèdent le *biomorphisme*. Anomalie dans l'histoire des *-ismes* dans l'art, le terme est importé de l'anthropologie dans l'histoire de l'art moderne, en 1935, par le poète et critique d'art anglais Geoffroy Grisgon (1905-1985).

> *Je pense qu'Haeckel avait une passion pour le dessin et au travers de cette passion, on voit une évolution à partir de ses premiers dessins, ses premières études. Je pense que les idées scientifiques d'Haeckel ont progressé en même temps que son travail artistique. Au début, il faisait des dessins rudimentaires de plantes et lorsque l'on voit ses derniers travaux – ils sont assez extravagants – vraiment magnifiquement finis, esthétiquement, des travaux d'art* [644].

---

[643] Nichols, *op. cit.,* p. Xix.

[644] Ballengée, *op. cit.*

Le *biomorph* – représentation de l'être vivant par opposition à la chose fabriquée – est inventé par le professeur en zoologie Cort Haddon (1855-1940). Converti à l'anthropologie, Haddon publie l'ouvrage *Evolution in art* en 1895 où il relie l'origine de l'art à celle de l'évolution du décor dans les sociétés : *zoomorphs/*monde animal, *phyllomorphs*/monde végétal et *anthropomorphs*/monde humain. Dans le sillage des planches d'Haeckel la photomicrographie va irriguer les arts décoratifs [645]. En 1929, on parle d'*Arts vivants* pour les *Micrographies décoratives* (1931) de Laure Albin-Guillot qui s'appuie sur les collections de préparations microscopiques de son époux médecin.

À l'heure où Kandinsky parle de *« naissance ou renaissance d'une science des arts, rapprochement vers l'esprit des sciences exactes* [646] », Jean Arp et Juan Miro, Pablo Picasso ou René Magritte créent des œuvres biomorphiques dont la caractéristique commune est la référence à la vie biologique ou microbiologique. Les formes rondes cellulaires sont inspirées de la vie embryonnaire entre « le cercle et l'amibe » – pour reprendre le titre de l'ouvrage de Maldonado. La beauté poétique du travail de Jean Arp renvoie à l'*embryon-forme* en coïncidence avec *l'embryon-idée* [647] selon la formule du peintre Jean Hélion (1904-1987).

> *On ne voulait plus continuer à faire de l'art imitation, on voulait produire comme la nature produit et pas reproduire. Finalement, c'était une question de modestie* [648]*.*

L'essence de la *sculpture biomorphe* émane de l'artiste Jean Arp telle la métaphore d'un acte créateur assimilé à celui de la nature. Son travail vise à déhiérarchiser les formes du vivant, du minéral au végétal en passant par l'humain [649]. La première œuvre *La trousse du naufragé* (1920-1921) de Jean Arp revendique un processus artistique qui vise l'harmonie entre l'homme et la nature – spontanée – en opposition à la technologie rationnelle.

---

[645] Maldonado, *op. cit.,* p. 30-31 et 274.
[646] Maldonado, *ibid.,* p. 123.
[647] Maldonado, *ibid.,* p. 151.
[648] Arp (Jean). Atelier de l'artiste par Jean-Marie Drot. « Mort de Jean Arp » JT Nuit, INA, 7, juin 1966.
[649] Walther (dir.), II, *op. cit.,* p. 479-480.

En 1979, Jean Arp est classifié dans l'*art biomorphique* pour ses formes de la vie très – géométriques et inspirées du minéral – et non des formes de la nature. *A contrario,* en 1986, la sculpture moderne lui préfère le courant de l'*abstraction organique* dans une *esthétique de la nature* [650].

S'ajoutent des formes d'ensembles plus figuratifs dans les travaux de Dalí ou de Magritte – avec *L'Espoir rapide* (1928, *fig. I-3*) par exemple – ou de Paul Klee. Ces formes, revendiquées comme systèmes de signes, font référence à l'art symbolique préhistorique : pierres (polies), os, morceaux de bois, feuilles, réflexes d'artistes collectionneur et *chasseur-cueilleur* [651].

Le caractère organique du *biomorphisme* va également croiser la forme géométrique « symbole de l'analogie formelle universelle [652] ». Le *biomorphisme abstraction organique* adopte des formes de la « vie » volontiers géométriques et minérales et veut se distinguer des formes de la « nature ».

De plus, dans le sillage des formes biomorphiques des années 1930, « des solutions pour rendre l'art viable [653] » sont envisagées même s'il s'agit de la survie de la communauté artistique et non de vocation écologique. L'évolution du langage est notable puisqu'on parle d'une menace qui pèse sur l'art et non sur la nature. L'art biomorphique est alors assimilé à un organisme vivant dont il tire l'énergie intrinsèque et pourrait également mourir. L'analogie est biologique à tendance anthropomorphique et non écologique même si dans certains discours – notamment d'Arp – la frontière est parfois ténue ou confondue.

---

[650] Maldonado, *op. cit.,* p. 13.

[651] Erik Samakh raconte qu'il vit dans le milieu naturel tel un chasseur-cueilleur. Il rapporte en des histoires ou des sons, résultat de ses chasses. Ensuite, il les donne à « manger », à écouter, à sentir et à voir aux autres.

[652] Maldonado, *op. cit.,* p. 54-55 et 104.

[653] Jakovsky (1935) cité par Maldonado, *ibid.,* p. 116.

Le poids de l'Histoire de l'art a préféré au *biomorphisme* le destin d'une *abstraction non géométrique* identifié dans une version non définitive généalogique du schéma de Barr. Le *biomorphisme* devient *non-geometrical abstract art* dans le rhizome du *Surréalisme,* du *Dadaïsme* [654] ou de *l'Expressionnisme*. Le mouvement *Dada* [655] – ou *Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire* fondé par Tristan Tzara rejoint par Marcel Duchamp – et les *Surréalistes* dans les années 1920 à 1930 utilisent l'objet et les jeux de mots pour composer des œuvres à forte symbolique.

Entre art et littérature, un nouveau genre artistique naît de l'association et la composition d'objets et de mots dont le principe de *cadavre exquis*. Par le biais de l'humour et de la créativité, il s'agit d'oser l'extravagance et la dérision pour dédramatiser l'état de guerre.

> *Tendances transcourants, pratiques inclassables, phénomènes récurrents, facteurs de permanence dans le changement : le biomorphisme ouvre la voie à l'analyse de ses positions indéterminées et insituables. Il invite encore à penser les impuretés, les hybridations et les bigarrures et pour ce faire à préciser les moyens, en approchant par la bande, de circonscrire sans figer, d'analyser sans réduire, de caractériser sans classifier* [656]*.*

Né dans le schéma de Barr, le *biomorphisme* en est finalement effacé. Production de l'entre-deux-guerres, ses caractères avant-gardistes, informes et la complexité du « désordre taxinomique [657] » du transcourant ont sans doute contribué à son invisibilité. Rarement ou non répertorié dans les dictionnaires, le *biomorphisme* se heurte à l'évidence du transcourant *a priori* invisible. Difficilement appréhendable dans sa complexité transversale à l'histoire de l'art, il est de fait peu étudié. L'historienne d'art définit par transcourant son caractère transversal qui n'est pas un mouvement au sens classique et linéaire de l'histoire de l'art. Certes, sa terminaison en *-isme* pourrait se confondre à un mouvement, mais il est davantage repéré par le biais d'une « diffusion rhizomatique dans une grande partie du monde occidental [658] ».

---

[654] Bize, p. 5 et 8.

[655] Le terme « Dada » se veut sans signification – trouvé dans un dictionnaire – comme un pied de nez à la guerre comme absurde. Le groupe d'artistes – apogée en 1918 – entre art et littérature prône la liberté de création sous toutes ses formes.

[656] Maldonado, *op. cit.,* p. 298.

[657] Maldonado, *ibid.,* p. 6-7 et 61-62.

[658] Maldonado, *ibid.,* p. 13-14, 50, 57 et 116.

In fine, nous entendons observer l'*écomorphisme* comme un transcourant aux processus et effets rhizomatiques. Ses formes sont directement et explicitement issues du monde de la nature. La « tension organique-géométrique [659] » détermine les formes biomorphiques afin d'éviter tout risque de *mimèsis à la nature* contrairement à l'*écomorphisme* manifestement figuratif des phénomènes naturels. Par ailleurs, l'*écomorphisme* est d'ordre systémique et défend des principes écologiques. Par exemple, il inclut parfaitement une œuvre d'écologie sonore qui s'inscrit dans un espace. Ainsi, l'écomorphisme peut être traduit par les sons ou la lumière et traduire son essence écosystémique, là où le biomorphisme ne fait que reproduire une forme de la vie.

Par-delà l'*esthétique de la complexité,* l'écologie artistique – à savoir une création qui serait conçue dans un milieu vivant suivant les principes de la science – aurait-elle plus d'effet sur notre conscience écologique ? Le musée – avatar du monde urbain – en dépit de ses lieux clos, n'est-il pas en train de contribuer profondément au développement d'une perception de plus en plus subtile des relations des sociétés à la nature ? Ne témoigne-t-il pas d'une prise de conscience accrue dans la société que nous pourrions définir comme une culture du vivant ?

À partir de notre intuition de recherche d'*écomorphisme*, nous tenterons de déterminer des caractéristiques et des effets singuliers sur notre culture écosytémique du vivant : Vu(e) des arbres (*partie III*) et Au-dessus des nuages ? (*partie IV).* Animés en premier lieu par notre objectif de montrer l'évolution des formes artistiques contemporaines, nous avons réalisé nos classifications et généalogie de 1950 à nos jours (*partie II Formes, classifications, évolution*). Nous en avons extrait des résultats constituant notre premier corpus qui nous a permis de préciser un second corpus sur la symbolique des arbres, abondante et des nuages, émergente.

[659] Maldonado, *ibid.,* p. 26.

Partie II

MORPHOGÉNÉALOGIE, ÉVOLUTION(S)

> *L'art et l'écologie. Les intervenants de tous horizons questionneront la pluralité des créations artistiques qui traitent de questions environnementales, en revenant sur leur histoire, leurs formes fétiches, leurs croyances. Qu'est-ce in fine que l'art écologique ? Comment redéfinit-il le rapport à la nature ? Quels sont ses combats* [660] *?*

Notre proposition de morphogénéalogie – ou (éco)morphogénéalogie – s'inscrit dans le développement d'une morphogenèse, étude depuis l'antiquité de la forme/*morph* et sa formation/*genese*, structure, organes, etc. Le terme s'est étendu à l'étude de la formation des villes. Notre formation initiale des *sciences de la ville* [661] nous a permis d'en mesurer les enjeux interdisciplinaires pionniers à partir de 1991 comme ses applications professionnelles dans le temps, limites et évolutions de transition écologique dans les collectivités territoriales urbaines.

La création des réserves artistiques françaises en forêt de Fontainebleau, à partir de 1853, est la première politique de sauvegarde de la nature à l'échelle mondiale. Et elle précède l'institution du premier parc national américain de Yellowstone en 1872. Même si la richesse patrimoniale de la flore ou sa faune ne sont pas l'objet de la protection de l'école de Barbizon, ces « *séries artistiques* », définitivement supprimées en 1967, ont initié en 1953 les premières « *réserves biologiques* ».

---

[660] *Festival d'histoire de l'art. La nature. États-Unis,* Ministère de la culture et de la communication, programme, Fontainebleau, 2-3-4 juin 2017, p. 9.

[661] Citadinité, recomposition des territoires, espace européen, susbtratum humain et territorial, environnement, action publique, espace et politique, images de villes, autonomie locale.

Le mouvement a pris sa source au 19e siècle en France et s'est étendu en Europe. Un premier tract d'une revue indépendante des amis de la forêt intitulée *Vertvert* en 1908 commande « *un bataillon militaire, pour surveiller la forêt, détaché de l'armée pour chasser les touristes* [662] *».*

En tête d'un cortège, des grands noms de la littérature française comme George Sand, Victor Hugo et les peintres de Barbizon lancent des pétitions. Les intellectuels et les artistes jouent un rôle actif contre l'exploitation de la forêt de Fontainebleau [663]. Ils ont l'idée de créer un *« musée vert »* protégé par les forestiers.

Finalement, suite à leur détermination, le caractère exceptionnel du site est reconnu et protégé en « série artistique ». Le décret du 13 août 1861, de Napoléon III, classe 1097 hectares de la forêt de Fontainebleau périmètre de protection contre toute exploitation, puis étendu en 1892 et en 1904. De plus, cette jurisprudence bénéficiera à d'autres forêts en France.

« *L'invention des séries artistiques* » en 1861, la loi pour *« la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique* [664] *»* en 1887 – avant la création du National Trust britannique en 1895 – la fondation de la Société des Paysages de France en 1901, la loi pour « *la protection des sites et monuments naturels de caractère artistique* » en 1906 et le premier Congrès international pour la protection des paysages en 1909 à Paris, témoignent des liens entre l'art et l'environnement en France.

> *La nature, glorifiée pour sa beauté, formidable pourvoyeuse de formes, a toujours été une source d'inspiration pour les artistes. Les natures mortes, le thème pastoral des XVII-XVIIIe siècles, l'impressionnisme, le genre paysager l'ont érigée en sujet central. Aujourd'hui, l'écologie est au cœur du travail de nombreux artistes* [665]*.*

---

[662] Jaffeux, « *La longue et passionnante histoire des parcs nationaux français »*, p. 145.

[663] Polton (Jean-Claude). *La forêt apprivoisée*, conférence auditorium des Archives départementales de Seine-et-Marne, Dammarie-lès-Lys, 13 mars 2007.

[664] Jaffeux, *op. cit.,* p. 142-143 et 145.

[665] Festival d'histoire de l'art, *op. cit.,* p. 3.

Près de deux siècles plus tard, en 2017, la notion de nature en histoire de l'art, au cœur de la forêt mythique est vue au « sens large, comme l'ensemble des êtres et des réalités qui environnent l'homme. » De l'activité scientifique à la pensée mythico-religieuse, l'imaginaire et l'esthétique sans limite chronologique ou spatiale, la nature est interrogée comme source inépuisable « de formes à imiter » et « modèle d'activité créatrice. »

> *Les liens entre le thème du Festival et le pays invité sont très forts cette année. Pays de grands espaces, les États-Unis offrent à travers leur art une vision romantique de la nature, du sublime. L'histoire de l'art américain est tout d'abord l'histoire d'une prise d'indépendance face aux courants artistiques européens, l'histoire d'un pays qui s'est approprié les traditions européennes pour créer un art authentique et vivant. Cette histoire mal connue en France méritait une belle place* [666]*.*

« *Apprendre à regarder* » tel est l'objectif fixé par le *Festival de l'histoire de l'art* de Fontainebleau dédié à la nature en 2017. Sur les terres pionnières des *séries artistiques* des peintres de Barbizon, le festival met à l'honneur les États-Unis « pays de grands espaces ». Dans le sillage de son partenariat avec les élèves de l'École du Louvre pour le « *Hors-les-Murs »* de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), le Muséum national d'histoire naturelle est pour la première fois associé au *festival de l'histoire de l'art*.

Trois thématiques guident également le fil conducteur des conférences et expositions. « *La nature en ordre »* fondement de la beauté et la morale, « victoire sur le chaos », « souvent perçue comme un grand système de signes à déchiffrer » et interpréter. « *La nature mise en scène »* où l'art tire son excellence d'effets en trompe-l'œil, de dissimulations et illusions jusqu'à l'artifice. L'art des jardins, les spectacles optiques « sans parler des interventions et des appropriations opérées par des artistes contemporains » *in situ*, en territoire privé ou en atelier. Enfin, *« La nature comme environnement »* vue comme un milieu, un habitat, une force active, un corps vivant à l'œuvre ».

[666] Festival d'histoire de l'art*, ibid.,* p. 3.

> *La notion de nature, depuis les années 1960, est l'objet de nombreuses variations. L'approche conventionnelle, fondée sur la notion de lieu, suscite le travail in situ (Land Art, Earthworks), là où l'approche écologique induit une mutation de l'œuvre d'art. Le souci environnemental, la naissance, puis l'affirmation d'un art militant voient redéfini le rapport à la nature comme objet d'art. Non plus l'homme et la nature mais la nature dans l'homme* [667].

L'appel à communication qui a précédé la programmation du festival d'histoire de l'art en 2017 formalise et précise les enjeux de la nature. Premier thème « *La nature en ordre : les lois de la nature (lois scientifiques/lois divines) ; la nature et le sacré ; étudier la nature ; la nature comme modèle explicatif (analogie, taxonomie, théorie de l'art sur le modèle des sciences naturelles) ; la norme, le caprice et les dérèglements (merveilles, monstres, hybrides, transmutations, métamorphoses)* [668]. »

> *Les pratiques artistiques actuelles investissent la nature non plus tant en la considérant comme référent idéal ou observé, qu'en la sollicitant tel un possible corps vivant à l'œuvre. Ainsi, elles conduisent à se demander comment la conduite créatrice s'intègre au développement spontané d'une genèse naturelle* [669].

Second thème convoqué : « La nature mise en scène : jardin (du dessein aux installations) ; du cabinet de curiosités au musée ; représenter la nature (allégorie, paysage, nature-morte, genre animalier…) ; Land Art, Arte Povera, Earth Art, art environnemental, art in situ la nature comme décor et ornement (édifices, décors intérieurs, théâtre, opéra, ballet…) ; spectacles optiques (de la camera obscura à l'image en mouvement).

> *Des jardins aux cabinets de curiosités, des représentations de la nature (natures mortes, paysages, allégories...) à l'art environnemental, de l'Arte Povera à l'Earth Art..., la mise en scène de la nature ouvre de nombreuses pistes de réflexion* [670].

---

[667] « *L'art écologique* », Ardenne (Paul), conférence *Festival d'histoire de l'art,* 2017, p. 14.

[668] Festival d'histoire de l'art, Appel à communication, 7e édition, Fontainebleau, 2017, p. 2.

[669] « *La nature modèle : l'arbre dans 7 000 chênes, Joseph Beuys, 1982, Dôme de frênes, David Nash, 1977 et Alpes maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point, Giuseppe Penone, 1968* » Elisabeth Amblard, Conférence Festival d'histoire de l'art, *op. cit.,* p. 10.

[670] *Ibid.*

Enfin, le dernier thème identifie « la nature comme environnement : les lieux de nature (la forêt, la montagne, la mer, le désert, la grotte, la campagne, le jardin…) ; la nature nourricière (le monde rural, l'agriculture, la vigne, les vergers, l'élevage, la chasse) ; la nature menaçante (tempêtes, avalanches, volcans, tremblements de terre, tornades, flore et faune hostiles) ; le BioArt (transformations du vivant et réalité altérée à partir des biotechnologies) ; face au périssable (préserver, conserver) [671]. »

> *Du Land Art à l'éco-activisme artistique actuel, il s'agira de proposer une mise en perspective de la critique de l'idée conventionnelle de nature dans l'art contemporain, entre anti-naturalisme, écocritique et approches globales* [672]*.*

Notre intuition de recherche nous a permis d'observer dans les musées une évidente prolifération d'objets en lien avec l'écologie, par leurs formes et leurs récits. Pourtant, leur cohérence – mise en exergue dans des expositions thématiques dépoussiérées de leur prisme classique sectoriel – nous a conduit à imaginer une généalogie transversale. Face à la complexité des filiations et la nécessité d'un point de vue des formes de l'art contemporain européen en lien avec l'écologie, dès 2012 nous avons entrepris la construction d'une généalogie dynamique dans le temps. Depuis les origines de l'art contemporain – et sans *a priori* géographique – nous avons essayé d'appréhender l'étendue de ses filiations en partant des dénominations existantes.

Notre étude basée sur l'observation, l'analyse des formes est fondée sur des origines communes avec des enquêtes scientifiques et artistiques. Notre corpus de formes classées, puis agencées sous forme généalogique révèle plusieurs niveaux d'évolution(s) objet de notre observation. Une évolution d'ordre culturel. L'écologie dans l'art trouve ses racines dans une morphogenèse européenne inexplorée. Nous avions envisagé aux prémisses un « mouvement » au sens artistique, mais il s'est révélé l'addition de plusieurs mouvements en son sein. Les enjeux de développement du transcourant du *biomorphisme* s'appliquent à l'*écomorphisme.*

---

[671] Festival d'histoire de l'art, Appel à communication, 7e édition, Fontainebleau, 2017, *op. cit.*

[672] *« Post-nature ? Du Land Art à l'écologie globale »* Conférence d'Anne-Laure Amilhat-Szary, Larisa Dryansky, Benjamin Riado, Riccardo Venturi, Festival d'histoire de l'art, *op. cit.,* p. 10.

En premier lieu, nous avons construit un catalogue raisonné, premier corpus d'œuvres et artistes à partir des origines de l'art contemporain à nos jours, ressources statistiques. *A posteriori* révélé à 70% européen, nous avons réalisé une généalogie en cinq branches (*chapitre 4. Classifications).* Ensuite, nous avons repéré et évalué parmi les objets d'art une symbolique de l'écologie et son évolution, base de notre second corpus d'œuvres abondantes d'arbres et émergentes de nuages (*chapitre 5. Symbolique écologique, évolution(s)*).

Chapitre 4

Classifications

> *D'où provient le mouvement d'art écologique ? […] Nous avons différents types d'art écologique qui viennent de différents endroits, cela reflète les intérêts et origines individuelles. C'est très original bien sûr. Ce qui peut rendre l'art écologique plus intéressant, en tant que phénomène global, c'est qu'au lieu de provenir d'un seul endroit, cela se produit partout. Parce que cela implique ce qui se passe auprès de tout un chacun, où l'on vit et ce que l'on fait comme expérience. À l'avenir, cela sera peut-être le seul vrai mouvement d'art international parce que c'est un mouvement qui regroupe et provient des espèces* [673]*.*

Les travaux sont très souvent répertoriés sous le signe d'une « nature à l'œuvre ». Quelques noms d'artistes isolément repérés tels que Joseph Beuys symbolisent un mouvement, dans ce cas une écologie artistique politique. De manière récurrente et presque systématique lorsque la question de l'écologie est abordée dans l'écosystème de l'art, le *land art* [674] et *l'arte Povera* sont cités.

Loin de s'opposer, ces études récentes alimentent le puzzle d'une exploration qui ne fait que commencer. Face à l'ampleur des pratiques, les recherches se sectorisent plutôt sur des filiations spécifiques. Tels que les travaux de l'historienne d'art Adeline Lausson (2007) qui se spécialise sur une chronologie circonscrite à un mouvement d'art écologique affilié au *land art*, les *reclamation artists* ou *land reclamation artists* [675].

---

[673] Ballengée, enquête ethnographique, *op. cit.*

[674] *« On a souvent dit que le Land Art […] était le plus machiste des mouvements artistiques de l'après-guerre. Dans ses premières manifestations, il sentait le diesel et la poussière : il était fait de mâles réactionnaires cherchant une identité loin des centres de culture, creusant des trous et faisant sauter des pans de falaise, remodelant la terre avec mépris tout masculin pour ce qui adviendrait. »* Kastner et Wallis, *op. cit.,* p. 15.

[675] Blanc et Lolive, *Rapport final, op. cit.,* p. 34.

Face à la profusion des termes qui gravitent dans la sphère de l'*art environnemental,* des tentatives de classement existent. Par exemple, le schéma simplifié repris de Sam Bower sur le site *greemuseum.org* [676]. À ce jour, les affiliations d'un *art dit écologique* soulignent la nécessité de sortir du strict cadre de l'histoire de l'art ou d'une approche américano-centrée [677] et de les associer à d'autres courants artistiques pionniers européens.

> *Cette pragmatique de la preuve – passage du doute vers l'évidence partagée – est un fragile équilibre entre le perçu et le dicible, l'acte et le discours, la perception et la conception, ayant au moins le mérite de ne séparer nullement le dire et le faire, et, par là même, le comment dire et le comment faire des poétiques de l'art et de l'Histoire* [678]*.*

Notre étude des formes et observation de leur évolution des origines de l'art contemporain à nos jours de l'écologie dans l'art contemporain est traversée par un esprit de transcourant(s) (*section 1).* Notre parcours d'expositions est particulièrement dense. Les données récoltées ont nécessité des classifications des œuvres et des artistes sur un champ avéré *a posteriori* européen (*section 2*). Les formes observées sur le terrain et dans nos classifications nous ont permis de les regrouper au sein de cinq branches et d'intégrer les artistes correspondant dans une généalogie dynamique dans le temps Nos résultats statistiques soulignent l'intérêt généalogique pour identifier les thèmes et le sens écologique des travaux qui diffèrent selon les branches (*section 3*). Ces cinq branches se sont avérées utiles pour établir des résultats et caractériser les spécificités des formes (*section 4*). Enfin, nous avons appuyé nos développements et réflexion sur des enquêtes ethnographiques, six entretiens approfondis avec des artistes (*section 5*).

---

[676] Blanc et Ramos, *op. cit.,* p. 11.

[677] Ramade. « *Les infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960 : proposition d'une réhabilitation critique* », *op. cit.,*

[678] Lageira, *op. cit.,* p. 132.

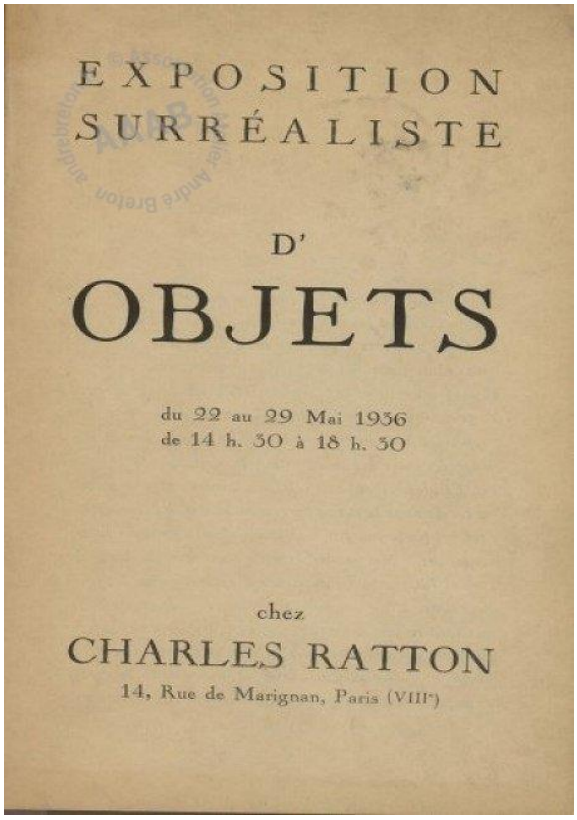
ARTISTE SELECTION TRAVAUX
Titres - Date création - Expos Lieu

Jean ARP 1
DICO BIO SENS GENE
(France, 1886-1966)
Co- fondateur Dada 1916
1. *Plante-marteau (Forêt)* 1916
1 bis. *La Trousse du Naufragé*, 1920-21
2. *Grande Tête*, 1923
2 bis. *Constellation*
3. *Entre feuille et oiseau*, 1958-59, exposition Nuages, Musée Réattu Arles 2013.
La Trousse du naufragé s'inscrit dans un long processus artistique visant à trouver une harmonie entre l'homme et la nature. « loi du hasard » régissant la vie face à la violence technologique, rationalisée, il oppose l'aléatoire de la nature et la spontanéité.
Grande Tête inaugure également le biomorphisme qui caractérisera l'essentiel de son œuvre.
Vidéo INA 1966 J.Arp *« on ne voulait plus faire de l'imitation, on voulait produire comme la nature produit un fruit et non pas reproduire »*

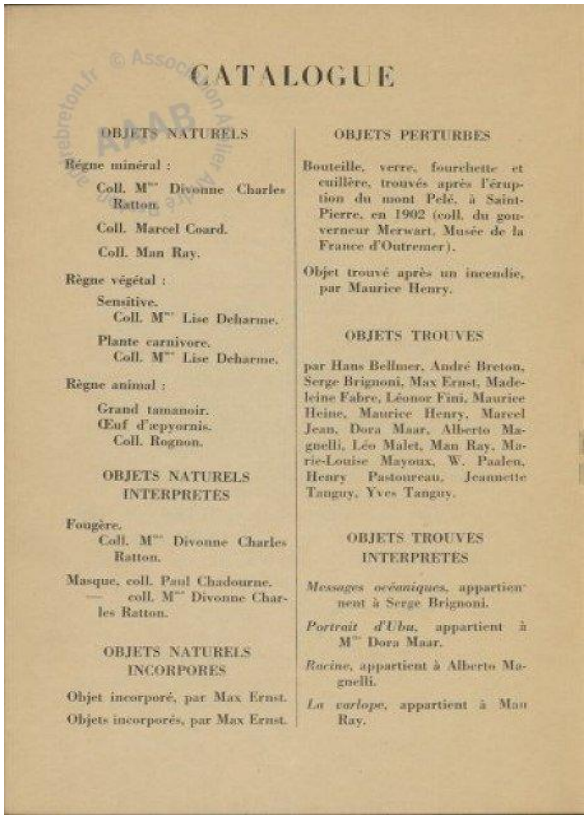
SELECTION
1ères OEUVRES

EUROPE
20e - 21e

21e EXPOS EN EUROPE ET FRANCE 2012-2015



EXPOSITION
SURRÉALISTE
D'
OBJETS
du 22 au 29 Mai 1936
de 14 h. 30 à 18 h. 30
chez
CHARLES RATTON
14, Rue de Marignan, Paris (VIIIe)



CATALOGUE

OBJETS NATURELS

Règne minéral :
Coll. Mme Divonne Charles Ratton.
Coll. Marcel Coard.
Coll. Man Ray.

Règne végétal :
Sensitive.
Coll. Mme Lise Deharme.
Plante carnivore.
Coll. Mme Lise Deharme.

Règne animal :
Grand tamanoir.
Œuf d'æpyornis.
Coll. Rognon.

OBJETS NATURELS INTERPRETES

Fougère.
Coll. Mme Divonne Charles Ratton.
Masque, coll. Paul Chadourne.
— coll. Mme Divonne Charles Ratton.

OBJETS NATURELS INCORPORES

Objet incorporé, par Max Ernst.
Objets incorporés, par Max Ernst.

OBJETS PERTURBES

Bouteille, verre, fourchette et cuillère, trouvés après l'éruption du mont Pelé, à Saint-Pierre, en 1902 (coll. du gouverneur Merwart, Musée de la France d'Outremer).
Objet trouvé après un incendie, par Maurice Henry.

OBJETS TROUVES

par Hans Bellmer, André Breton, Serge Brignoni, Max Ernst, Madeleine Fabre, Léonor Fini, Maurice Heine, Maurice Henry, Marcel Jean, Dora Maar, Alberto Magnelli, Léo Malet, Man Ray, Marie-Louise Mayoux, W. Paalen, Henry Pastoureau, Jeannette Tanguy, Yves Tanguy.

OBJETS TROUVES INTERPRETES

Messages océaniques, appartient à Serge Brignoni.
Portrait d'Uba, appartient à Mme Dora Maar.
Racine, appartient à Alberto Magnelli.
La carlope, appartient à Man Ray.

Planche-Figure II-10. Classification Jean Arp artistes ascendant pionniers transcourant(s) ; Catalogue l'*Exposition surréaliste d'objets*, 1936, galerie Charles Ratton, Paris.

Je simplifiais ces formes et unissais leur essence dans des ovales mouvants, symboles de la métamorphose et du devenir des corps [679].

Nous avons vu l'influence originelle du *biomorphisme* de Jean Arp, transcourant, muer vers des principes écologiques caractéristiques de l'évolution de notre généalogie. Hans Jean Arp – dit Jean Arp – est né à Strasbourg en 1886, obtient la nationalité française en 1926 et meurt à Bâle en 1966. L'artiste s'intéresse en premier lieu à la poésie romantique allemande et la littérature. Il publiera des poèmes et des dessins dans les *Cahiers de l'Esprit nouveau*.

Son *encyclopédie arpadienne* est un catalogue de formes organiques où les mots et les choses combinés avec humour désorganisent la hiérarchie habituelle entre l'homme et la nature. À travers ses sculptures, l'artiste cherche l'équilibre de *formes* de vie de manière à les confondre. Sa métamorphose aboutit *in fine* à une dissolution des formes et des corps d'ordre anthropomorphique.

Je rêve des quatre éléments, terre, eau, feu, air.
Je rêve du Bien et du Mal.
Et la terre, l´eau, le feu, l´air, le Bien et le Mal s´entremêlent et deviennent l´Essentiel.
[…]
Comme les nuages les formes du monde tournent les unes dans les autres.
Plus elles s´unissent en profondeur,
Plus elles sont proches de l´essence du monde.
[…]
Je rêve de dedans et dehors, d´en haut et d´en bas, d´ici et là-bas, d´aujourd´hui et demain.
Et dedans, dehors, en haut, en bas, ici, là-bas, aujourd´hui, demain se mélangent, s´entremêlent, se dissolvent.
Cette abolition des frontières est le chemin qui mène à l´Essentiel.

Hans ARP, Extrait de Je suis né dans la nature

[679] Arp, cité par Centre Pompidou, *Les conseillers pédagogiques départementaux en arts visuels,* IA 67 Strasbourg, « Fiche Histoire des Arts Visuels, Jean Arp », p. 1.

En 1916 – date d'entrée de Jean Arp dans notre généalogie – il réalise l'œuvre *Plante-marteau, Forêt* l'un de ses premiers reliefs en bois polychrome (*fig. II-10).* Ce nouveau type de forme travaille – enfle et réduit – comme la nature et lui permet de *« produire comme une plante produit un fruit »* et se rapprocher de *« l'ordre de la nature* [680] ».

En 1920, il réalise « *La trousse du naufragé* » (*fig. II-10*), objets modelés par la nature et le hasard. Ces formes abstraites véhiculent, pour Arp, leur propre histoire dont celle tragique du naufrage de l'humanité [681]. « *La Trousse du naufragé* » présente un tableau de formes sculptées, produites, puis rejetées par les mouvements de l'eau. Sa composition de morceaux de bois flottés ramassés sur la plage avec l'artiste Sophie Taeuber-Arp, sa femme, émane du réflexe classique chez les artistes collectionneurs ou « chasseurs cueilleurs ».

Mais Arp ajoute une autre dimension qui fera sens pour lui tout au long de son œuvre. Il vise un processus dans le temps, celui de la recherche d'une harmonie entre l'homme et la nature et particulièrement face à la technologie. L'intérêt et le questionnement artistiques de Jean Arp sont explicites, ils impliquent une conscience relationnelle de l'humain à la nature.

La famille de Tristan Tzara – fondateur de *Dada* – fit don de « *La trousse du naufragé* » au Centre Pompidou en 1989. Jean Arp est cofondateur du mouvement *Dada* à Zurich en 1916. Sophie Taeuber-Arp réalise *Tête Dada* (1918-1919), matérialisant son engagement tel un état d'esprit. En effet, *Dada* se veut éclectique, brisant les frontières entre les disciplines artistiques, ralliant les arts à la littérature. À l'avant-garde, *Dada* ouvre la voie à de nouveaux champs d'expérimentation fruit de leur croisement générant une véritable dynamique participative. *Dada* est un mouvement à l'esprit de transcourant comme le *biomorphisme*. Au-delà, il dépasse ses effets puisqu'il touche les écrivains et le surréalisme.

---

[680] Arp (Jean) cité par Monvoisin, *op. cit.,* p. 31.
[681] *Ibid.*

> *Le mouvement Dada et les Surréalistes dans les années 1920 à 1930 utilisent l'objet pour composer des œuvres à forte symbolique. Un nouveau genre artistique né de l'association et la composition d'objets. Salvador Dalí dès 1930 crée des assemblages surréalistes chargés de symboliques – 1932 Le soulier de Gala* [682]*.*

À tel point que ce foisonnement d'esprits créatifs produit en mai 1936 l'*Exposition surréaliste d'objets* pionnière à la Galerie Charles Ratton à Paris. Jean Arp y expose « *La Trousse du naufragé* » en lien avec des « *Objets surréalistes* » de René Magritte, Pablo Picasso, Salvador Dalí ou Man Ray, etc.

Le catalogue de l'*Exposition surréaliste d'objets* est préfacé par le poète et écrivain français, André Breton *(fig. II-10).* Parmi les premiers thèmes exposés, des « *Objets naturels »* aux *« Règne minéral, Règne végétal* et *Règne animal »* ; des « *Objets naturels interprétés* » de Max Ernst ; des « *Objets perturbés* […] *bouteille, verre, fourchette et cuillère, trouvés après l'éruption du mont Pelé Saint Pierre en 1902* » aux « *Objets trouvés interprétés* », des *messages océaniques* de Sergege Brignoni, côtoient *Racine* d'Alberto Magnelli, puis l'étrange et visionnaire *Portrait d'Ubu* Dora Maar (1907-1997). Dans les pas de la pièce du théâtre de l'absurde d'Alfred Jarry (1896) associé à une créature mutante aux allures inquiétantes d'acarien géant préfigure la difformité ou l'hybridité de l'*arte nucleare* et du *bioart.* De plus, la collection aux accents anthropologiques *Des masques esquimaux* d'André Breton est exposée aux côtés des *Têtes momifiées Jivaro ou aux « objets américains »* de *Figure d'ancêtre* de Nouvelle-Guinée, *masque en racine de fougère* de Nouvelles-Hébrides ou *Galet gravé* des îles Loyauté, collection de Paul Éluard.

La morphogenèse des objets liés aux formes contemporaines de l'écologie dans l'art est réunie dans cette exposition inédite à Paris en 1936. Nous avions pressenti en 2010 l'importance de *Dada* en France et en Europe comme mouvement transcourant d'objets avec l'exposition *Dada* au Centre Pompidou. Notre intuition de recherche s'est confirmée en analysant sous le prisme de l'*écopoétique* des nuages, le parcours de Jean Arp dans la continuité cohérente du *biomorphisme* révélé par Maldonado.

---

[682] Liégey (Édith), « *Objet* », d'après l'exposition « *Dada* » au Centre Pompidou en 2006, jardin-eco-culture.com, 9 octobre 2010.

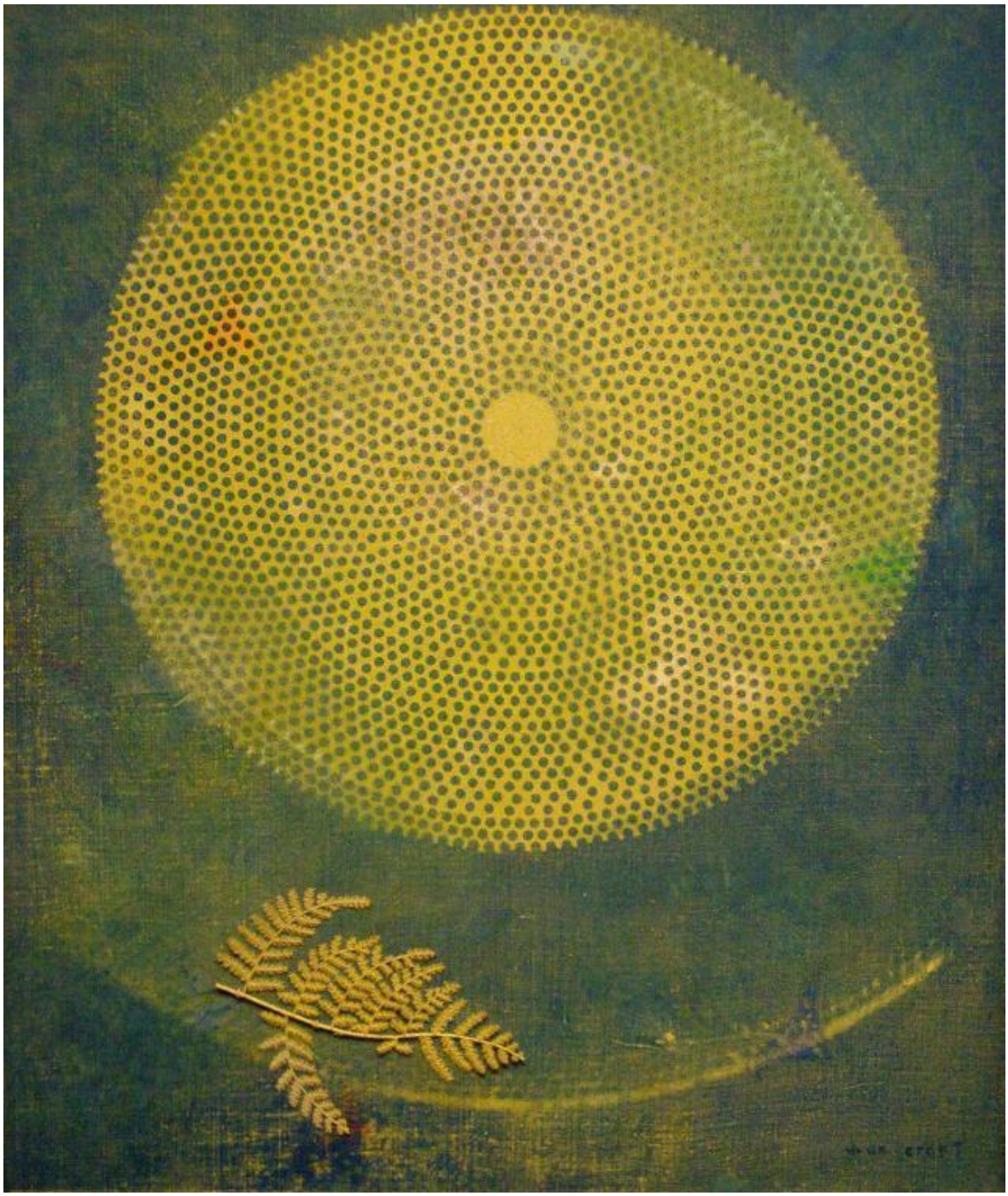
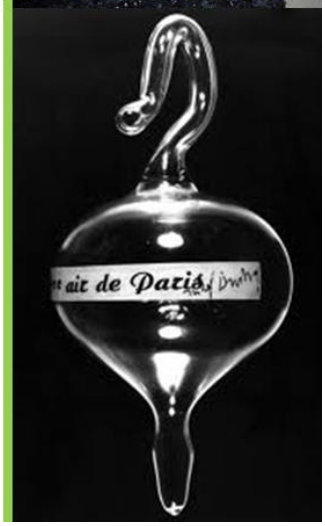


Figure II-11. *Le silence à travers les âges*, 1968, Max Enrst.

Marcel DUCHAMP 2
DICO BIO SENS GENE
(France, 1887-1968)

1. *Roue de bicyclette* 1913
1. bis *1200 Bags of Coal* (1200 sacs de charbon) *International Exhibition of Surrealism*1938 New York
2. *Mile of String 1942 Expo* André Breton *First Papers of Surrealism* New York
3. Hommage à Marcel DUCHAMP Expo *Manifesta 9 Belgique 2012* *Vidéo INA*
3 bis. *Air de Paris* 1919 *Note* Un ready-made pharmaceutique de Marcel Duchamp, Centre Pompidou, 2007.

Influence J.BEUYS - Nouveau Réalisme



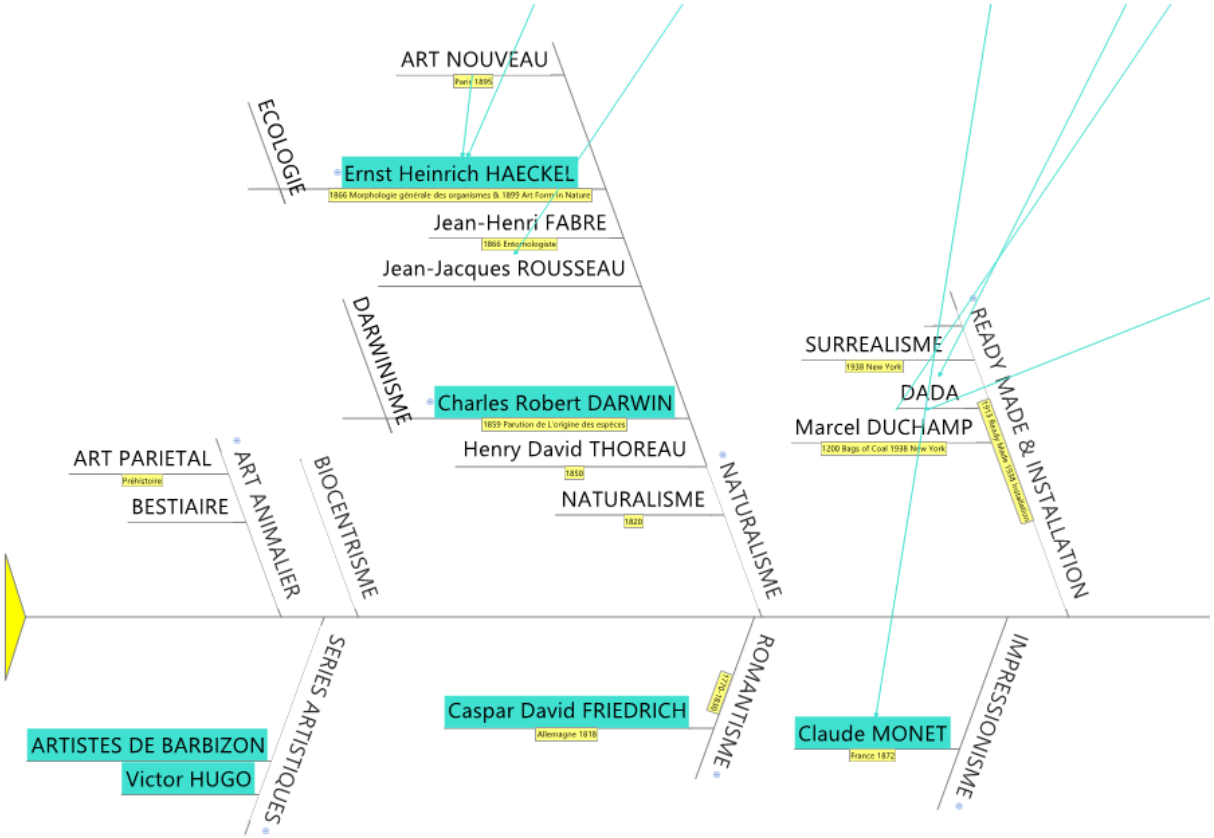


Planche-Figure II-12. Classification Marcel Duchamp, pionnier transcourant(s) ; Extrait généalogie art et écologie, mouvements satellites d'influence historique, 2013-2014.

Arrêtons-nous un instant sur l'œuvre de Max Ernst *Le silence à travers les âges* (1968, *fig. II-11*). Elle incarne pour nous symboliquement [683], à l'époque des manifestes, l'esprit ou le *destin d'un ordre de la nature* artistique (Damisch, 1972 ; Arp en 1916 cité par Monvoisin) plus énigmatique. Ce hors-champ « sensible à l'énergie » des formes symboliques de la nature, monde parallèle à l'histoire d'un art *dit écologique,* irrigue via ses racines plus qu'il n'y paraît.

L'*Exposition surréaliste d'objets* expose également les « *Ready-made et ready-made aidé* » de Marcel Duchamp et son célèbre *Porte-bouteille* (1914), objet pour égoutter l'art et lui ôter la notion de goût. L'artiste conceptuel intègre le mouvement mais refusera d'y être étiqueté et de s'associer au Salon Dada organisé par Tristan Tzara à Paris en 1922. En 1938, deux ans après l'*Exposition surréaliste d'objets,* Duchamp expose à la Galerie des Beaux-Arts à Paris pour *l'Exposition Internationale du Surréalisme* aux préoccupations médiatiques et évènementielles [684].

Duchamp est un scénographe hors-pair. Breton lui commandera plusieurs conceptions d'expositions de Paris à New York. « *Ciel de roussettes* » de Duchamp – évocation des chauves-souris à la symbolique de l'ignorance évoluant à l'aveugle dans une grotte – propose *1200 Bags of Coal/1200 sacs de charbon* (qui auraient dû être des parapluies) suspendus au plafond au-dessus d'un poêle (1938*, fig. II-12*). Le sol est alors jonché de feuilles mortes, fougères et herbes.

Comme Dalí, Duchamp vise le spectaculaire et l'expérience en immersion. L'installation se visite à la lampe électrique. Il ouvre la voie à l'exploitation des sens dans l'exposition, de la vue au toucher en passant par l'écoute. Mais aucun récit en lien avec la nature ou d'ordre écologique ne transpire dans l'œuvre originelle. Cet art du jeu aux allures de farce fantomatique est salutaire pour dé-tourner en dérision l'absurdité de la guerre.

---

[683] Printemps 1968, d'après le récit du voyage depuis Bilbao de notre grand-père, à travers les barricades et les pavés de Paris, pour notre naissance.

[684] « *L'Exposition Internationale du Surréalisme* » est initiée par Raymond Cogniat, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, revue publiée par Georges Wildenstein propriétaire de la galerie Beaux-Arts. Réticents André Breton et Paul Eluard finissent par accepter leur participation dans le but de relancer le surréalisme en perte de vitesse.

Via un jeu d'ombres et de lumières, des lits sont découverts par les visiteurs immergés dans une ambiance sonore de bruits de bottes de soldats aux rires de malades mentaux. Comme le *Taxi pluvieux de* Dalí, au mannequin féminin assis au milieu de légumes, le tout arrosé d'eau et envahi par de vrais escargots, est aujourd'hui installé sans ses effets dans la cour du musée de Figuères.

Néanmoins, l'influence des scénographies de Duchamp irrigue l'art contemporain comme les principes transversaux du *ready made* d'objets, des installations et du mécanisme des citations. À ce titre, *Sixteen miles of string* (1942, *fig. II-12*) de Duchamp, pour l'exposition « *First Paper of surrealism »* à New York, est remarquable dans sa capacité à revisiter et matérialiser par le biais de fils tendus entremêlés la notion d'espace d'exposition. Dans ce milieu difficilement accessible, comment le regardeur prend-il possession de son espace ?

Ainsi, aujourd'hui, dans un contexte de remise en cause des effets de l'ère moderne, via notamment le concept géologique d'*Anthropocène*, « *Ciel de roussettes* » peut logiquement être réinterprété selon le principe de citation contemporaine comme nous l'avons vu pour *Air de Paris* lié aux pollutions des métropoles *(fig. II-12,* Voir *fig. IV- 94 chapitre Formes, panorama, évolution, section 3 Icône d'alerte de pollution)*. Nous avons conservé l'originel « *Ciel de roussettes* » *– 1200 Bags of Coal* – dans notre généalogie du fait de sa citation monumentale en 2012 à « *Manifesta 9 »* en Belgique (*fig. II-12*). En effet, la biennale itinérante en paysage minier réinvestit l'œuvre via un récit politique postindustriel, de l'exploitation du charbon aux grèves. Néanmoins, nous avons préféré développer *Air de Paris*, dont la citation et diffusion écologique en France est antérieure et date de 2009.

Au-delà des apparences et des formes symboliques assimilées, aujourd'hui récupérées par une lecture écologique, nous ne sommes pas tombés dans le piège des faux amis. Nous avons vérifié systématiquement le récit historique véhiculé par le créateur de l'œuvre, son contexte d'exposition et son récit via son catalogue ou littérature d'histoire de l'art. En 2016, au Centre Pompidou, l'exposition Duchamp que nous avons visitée à la recherche d'un quelconque indice n'a décelé un quelconque engagement de l'artiste.

Néanmoins, la réflexion de Duchamp est à considérer à un autre niveau. Par le mécanisme des citations, la force symbolique de ses travaux est réutilisée via des interprétations, préoccupations de notre temps. Ainsi, comme d'autres exemples que nous observerons au cours de nos recherches, nous voyons bien que les récits autour des œuvres évoluent suivant le contexte de l'époque.

De même, le refoulement des objets en mer de « *La trousse du naufragé* » de Jean Arp peut être réinterprété aujourd'hui avec le septième continent de plastiques, évidente spirale de déchets en mouvements. Comme toutes les œuvres qui utilisent des matériaux symboliques de la nature ou récupérés, elles peuvent faire l'objet de réinterprétation écologique et évolution symbolique. L'œuvre d'Arp retenue dans notre morphogenèse est d'interroger les rapports de l'humain à la nature comme une production à faible quantité de matériaux nouveaux. Jean Arp met au cœur de sa recherche le rapport de l'artiste à la nature qui consiste non plus à l'imiter mais travailler comme elle. Par extension, nous considérons que la réflexion de Jean Arp irrigue dès 1920 divers branches de manière transversale, formes artistiques et récits en lien avec la nature comme le *biomorphisme* au récit écologique, l'*arte povera,* le *recycl'art* et *l'art environnemental* dans son développement lié à la lignée des marcheurs.

In fine, par le biais de la littérature autour de l'œuvre et des catalogues d'exposition, nous avons retenu et constitué nos planches d'artistes et constitué notre premier corpus d'œuvres non exhaustif. Dès lors, notre expérience et nos confrontations d'œuvres aux apparences trompeuses nous ont amenés à mesurer la conscience de l'artiste suivant la profondeur de son récit et celui de l'exposition. Cette préoccupation est avérée dans les thématiques de l'*Exposition surréaliste d'objets* en 1936 que nous retenons en genèse généalogique contemporaine. Après celle de Jean Arp, les premières planches de notre classification – classées par ordre chronologique de la première œuvre influente – sont celles de Marcel Duchamp, John Cage, Joseph Beuys, Franz Krajcberg, Enrico Baj et Gustav Metzger. Ces pionniers initient des formes artistiques qui nous guideront en partie vers la création de nos cinq branches généalogiques. Nous verrons, grâce à nos analyses des nuages, comment cet esprit recoupe et développe une *écopoétique* globale au musée. Le *biomorphisme* et *Dada* confirment le caractère de transcourant comme morphogenèse d'œuvres en lien avec l'écologie d'artistes européens.

Œuvres, artistes, indicateurs

Face à une *esthétique de la complexité* et parmi un grand nombre d'artistes de toutes nationalités travaillant à l'échelle internationale, le premier corpus de notre recherche a ciblé les travaux diffusés en France de 2010 à 2014. Les artistes sélectionnés ont été repérés suivant des données bibliographiques – dictionnaires d'art moderne et contemporain [685], monographies d'artistes et catalogues d'expositions – et d'après l'actualité des expositions en France.

Ces données ont été confirmées par nos enquêtes muséographiques lors de notre parcours de terrain, de 2012 à 2015, où nous avons expérimenté les travaux dans le contexte de leur exposition. Les données de la littérature et les données récoltées *in situ* ont été recoupées afin de recenser le caractère emblématique du travail [686] de l'artiste. Ainsi, nous avons sélectionné les œuvres les plus marquantes en lien avec l'écologie de manière chronologique, afin d'établir des données d'évolution.

Le tableau de classification des formes que nous avons réalisé est organisé par planches de travaux, soit 185 planches d'artistes à ce jour (*fig. II-13 et fig. II-14*). Chaque planche contient au minimum trois à neuf œuvres maximum par artiste. Soit au total, un matériel de plus de 800 iconographies d'œuvres sur des thèmes de l'écologie constitue notre premier corpus de formes.

---

[685] Monvoisin (Alain) et Coleno (Nadine). *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*, Paris, Editions du Regard, 2008, p. 7-532 ; Gérard Durozoi (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* Nouvelle édition, Tours, Hazan, 2002-2006, p. 12-669 ; Farthing (Stephen). *Tout sur l'art Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre.* Paris, Flammarion, 2012, p. 210-451 ; Le Thorel (Pascale). *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains.* Larousse, Paris, 2010, p. 7-314 ; Lovreglio (Anne Aurélia) et Roth (Isabelle). *300 mouvements d'Art 20e* 21e siècles *100 signatures d'artistes*, Nice, Ovadia, 2013, p. 3-226 ; Bertolino (Giorgina). *Comment identifier les mouvements artistiques De l'impressionnisme à l'art vidéo*, Milan, Hazan, 2008, p. 6-372 ; Dagen (Philippe). *L'art dans le monde de 1960 à nos jours.* France, Hazan, 2012, p. 142-241 ; Bonham-Carter (Charlotte) et Hodge (David). *Le grand livre de l'art contemporain 200 artistes expliqués.* Paris, Eyrolles, 2013, p. 4-250 ; Semmer (Laure-Caroline). *Les mouvements dans l'art,* Sentiers d'art, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2010.

[686] Le Thorel, *op. cit.,* p. 7.

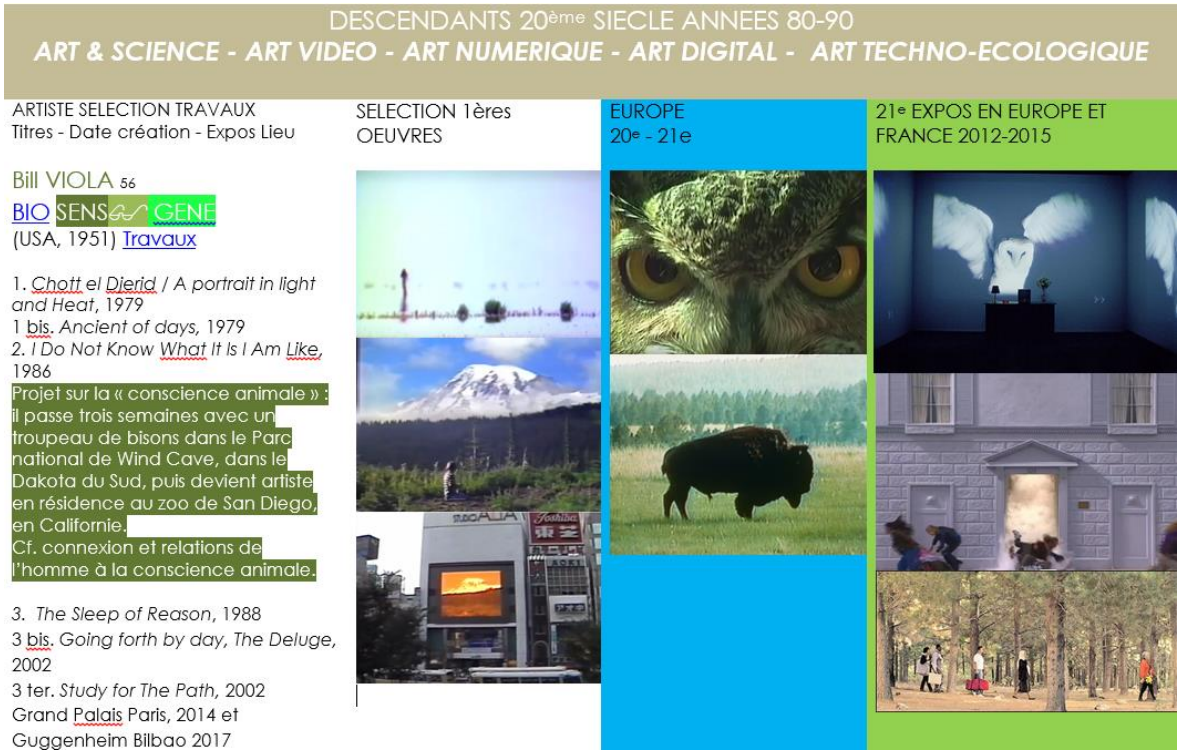


Planche II-13. Exemple de classification de travaux d'artiste, Bill Viola.

Ainsi, un nombre important de 87 artistes a été sélectionné du fait de sa légitimation et intégration dans un dictionnaire d'art, soit la moitié de la population totale. Cela afin de conforter la spécificité et le processus de légitimation dans la société des travaux repérés. Néanmoins, les moins référencés – notamment les plus jeunes artistes – sont repérables grâce aux articles de presse écrits ou aux bibliographies éditées dans leur champ technologique plus spécifique, ou encore à l'occasion de la publication des catalogues d'expositions. Un autre indicateur révèle à 70% la nationalité européenne des artistes.

Parmi les données courantes, nous trouvons la présentation biographique, le lieu où l'artiste vit et travaille, sa date de naissance – de décès – sa formation, un mouvement ou une école de pensée, sa relation au contexte historique et évènements politiques si ceux-ci ont une influence dans le travail de l'artiste. Sa biographie est en lien numérique avec le site officiel de l'artiste ou celui de sa galerie. Les photos des travaux ou réalisées *in situ* au cours d'expositions – libres de droit sur internet ou marginalement droits spécifiés – sont triées et classées par ordre chronologique.

MOUVEMENTS ARTISTIQUES ASSOCIES AUX GENERATIONS D'ARTISTES			
DONNEES SUR L'ARTISTE ET SES TRAVAUX EN LIEN AVEC L'ECOLOGIE	1ers TRAVAUX EXPOSES 20e ou 21e TOUS PAYS	TRAVAUX EXPOSES EUROPE Ou FRANCE 21e à 2010	TRAVAUX EXPOSES FRANCE 2010 à 2014
Prénom NOM DICO 🕮 BIO SENS SENS 🖎 GENE (Pays, Date naissance) 1bis., 1ter.Titre, année, lieu exposition avec lien internet = premiers travaux répertoriés en lien avec l'écologie 20e et 21e siècles 2bis., 2ter.Titre, année, lieu, exposition avec lien internet = travaux significatifs de préférence au 21e siècle jusqu'à 2010, en lien avec l'écologie en Europe, France (international) 3bis., 3ter. Titre, année, lieu exposition avec lien internet = travaux exposés en France de 2010 à 2014 en lien avec l'écologie. Autres commentaires, liens internet, entretien, déclaration, vidéos avec sens écologie	Iconographie(s) 1. 1bis. 1ter.	Iconographie(s) 2. 2bis. 2ter.	Iconographie(s) 3. 3bis. 3ter.

	Mouvements et dénominations répertoriés par génération d'artistes
	Iconographies des travaux récents exposés en EUROPE au 21e siècle, de 1à 3 par colonne
	Iconographies des travaux récents exposés en France de 2010 à 2014, de 1à 3 par colonne
Prénom NOM	de l'artiste (Pays de naissance, année de naissance-décès)
DICO	Référencé au Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine 2008 ou Dictionnaire des artistes contemporains 2010
🕮	Bibliographie acquise sur l'artiste ou ses travaux, entretiens, manifestes
BIO	CV de l'artiste en ligne, lien sur son site
SENS	Sélection travaux de l'artiste confirmée avec sens critique en lien avec l'écologie, interprétation artiste, bibliographie, narration exposition ou presse
SENS	Première sélection à confirmer et travaux liés à l'environnement, esthétique ou polémique avec influence sur la société et le mouvement d'écologie dans l'art
🖎	Travaux de l'artiste vus et expérimentés lors d'une enquête muséographique
BIO	Biographie avec lien du Site internet officiel de l'artiste ou biographie Galerie
CONTACT	Artiste sélectionné pour prise de contact avec lien sur adresse et enquête à Contact pris.
ENQUETE	Enquête orale/écrite artiste réalisée ou à réaliser
GENE	Artiste référencé dans la généalogie, classé dans une des cinq branches des formes.
JEC	Artiste répertorié et article sur le site de recherche *jardin-eco-culture.com*, lien
COAL	Artiste référencé par COAL Association Coalition pour l'art et le développement durable, lien Cf. *Art, écologie et développement durable, état des lieux international des initiatives*, 2011.
TOXIQUE	Lien de toxicité des matériaux utilisés par l'artiste et sa santé

Figure II-14. Légendes du tableau de classification et planches de travaux d'artistes.

Par ailleurs, nous avons complété le portrait d'une citation de l'artiste, éclairage théorique, poétique ou politique, une sélection bibliographique. Ces sélections, synthèse de données et d'iconographies intègrent obligatoirement un ou plusieurs paramètres d'ordre symbolique.

Nous avons cherché à répondre à la question de l'évolution des formes et leurs caractéristiques dans le temps. De sorte que nous avons repéré les œuvres suivant des indicateurs spécifiques. Chaque œuvre qui figure au tableau de classification est renseignée par son titre, sa date et son lieu de diffusion. Les lieux et le type de structures sont précisés : musée, galerie, festival, patrimoine, parc, etc. Il s'agit de retenir seulement les travaux légitimés, « assimilés » et partagés par la société.

L'iconographie qui figure en 1ère colonne a été repérée comme étant la première œuvre de l'artiste liée aux principes écologiques, sans sélection géographique *a priori*. Cette date est également la référence chronologique de base qui nous servira pour son entrée dans la généalogie. En milieu de tableau figurent d'autres travaux emblématiques de l'artiste dont l'évolution est significative d'un point de vue formel ou de l'engagement de l'artiste. Les travaux sélectionnés sont obligatoirement diffusés en France ou à défaut en Europe. La troisième colonne classe des travaux exposés en France de 2010 à 2014-15.

Un nombre marginal d'artistes a été conservé pour leur influence polémique autour des questions écologiques sur l'évolution de l'art et de la société – sans pour autant les défendre – tels que Jan Fabre et Damien Hirst. De même, certains artistes ont été repérés sur des problématiques de toxicité des produits utilisés comme Frans Krajcberg, Niki de Saint-Phalle et Rebecca Horn. Comme des travaux d'artistes à l'approche naturaliste et moins écologiques sont intégrés mais néanmoins différenciés.

Par l'analyse de leurs différences, ils relèvent les ambiguïtés des appropriations des terminologies qui gravitent autour de la sémantique de l'écologie dans la société. Ils nous permettent également de considérer leur point de vue et leur influence. De plus, ces travaux nous permettent de mieux cerner ce qui relève ou non de « sens écologique(s) ». Une variable d'ajustement a ainsi permis de distinguer les « faux amis » comme des représentations purement esthétiques d'éléments de la nature.

Maître, critique d'art, philosophe, mouvement artistique auquel est apparenté l'artiste, origines familiales ou milieu de vie sont annotés dans l'objectif d'une exploitation analytique et classement dans notre proposition de généalogie dynamique. De même, des informations sur les origines de l'artiste, par exemple, « fils d'agriculteur » (Fabrice Hyber), « fils d'anthropologue » (Lothar Baumgarten), « légende petit-fils d'entomologiste » (Jan Fabre) ; et le lieu de vie de l'artiste « à proximité d'une forêt » (Dominique Bailly), d'une « grotte en Afrique » (Miquel Barceló) ou d'un « atelier itinérant » (Didier Mahieu) ont été annotées. *A posteriori,* ces données n'ont pas eu d'exploitation significative dans la suite des travaux, même si elles méritent un sujet spécifique sur la genèse de l'engagement d'un artiste.

De plus, nous avons réalisé des statistiques à partir de 174 artistes (sur 185 planches réalisées à ce jour) : 67% sont des hommes pour 33% de femmes. À noter que nous avons réduit – à qualité égale ou supérieure de travaux – l'écart culturel de genre pour intégrer plus de travaux d'artistes féminins. Cependant, la proportion reste représentative des diffusions de travaux féminins dans les expositions. Par ailleurs, la population a été scindée en deux groupes générationnels : 83 artistes de plus de 55 ans et 91 de moins de 55 ans. Cette répartition volontaire permet de scinder la population en deux parts de respectivement 48% et 52%.

Nous présentons dans la section qui suit notre méthode de filiations rassemblées par analogie de grandes familles de formes et notre généalogie décomposée en cinq branches, puis lignées de mouvements et artistes correspondants.

(Éco)morphogénéalogie, cinq branches

> *Je pense qu'à l'origine l'art écologique est fini, je pense qu'il est possible qu'il existe une série de généalogies dont les artistes se sont inspirés, plutôt une école des pensées qu'une école de la pensée. Je pense que c'est beaucoup plus diversifié maintenant. Lorsque l'on regarde l'évolution de l'homme, nous devenons plus complexes, nous n'avons pas les mêmes choses et nous ne provenons pas de la même origine* [687].

Notre généalogie contient notre nombre d'artistes référencés à ce jour, environ 185, repérés tout au long du développement de notre recherche. Cependant, nous avons réalisé nos statistiques à partir de 174 planches d'artistes classées à partir de 2013. L'art est mondialisé. Nous avons sélectionné sans *a priori* des artistes de toutes nationalités avec pour point commun géographique la diffusion de leurs travaux en France. Pour des raisons pratiques, la recherche expérimentale de terrain s'est concentrée sur la diffusion des formes en France métropolitaine.

Notre champ d'investigation cerne l'évolution au 21e siècle des travaux diffusés de 2010 à 2014. Il existe plus de travaux engagés que d'artistes engagés. Ainsi, c'est moins l'artiste que l'œuvre qui fait date et a servi de point d'entrée de l'artiste dans la généalogie. Nous avons privilégié l'item de la première œuvre intégrant un thème de l'écologie point d'entrée de notre tableau de classification des artistes. Le repérage s'est appuyé sur une étude de terrain, ainsi que des sources documentaires, croisements d'expositions vues, de catalogues d'expositions, de monographies d'artistes, d'ouvrages sur les mouvements artistiques et actualités de la presse spécialisée.

De facto, les artistes sélectionnés en priorité dans la généalogie font partie de l'écosystème de l'art académique. En effet, un grand nombre sont référencés dans des dictionnaires d'art moderne, contemporain et de l'histoire des mouvements artistiques du 20e et 21e siècles. Ce choix conforte l'hypothèse d'une reconnaissance et assimilation par la société des travaux d'artistes où l'écologie se serait infiltrée dans l'art. Ce qui remettrait en question l'idée d'une marginalisation véhiculée par la terminologie et le répérage brouillé d'un art « dit écologique » réduit à son militantisme.

---

[687] Ballengée, enquête ethnographique, *op. cit.*

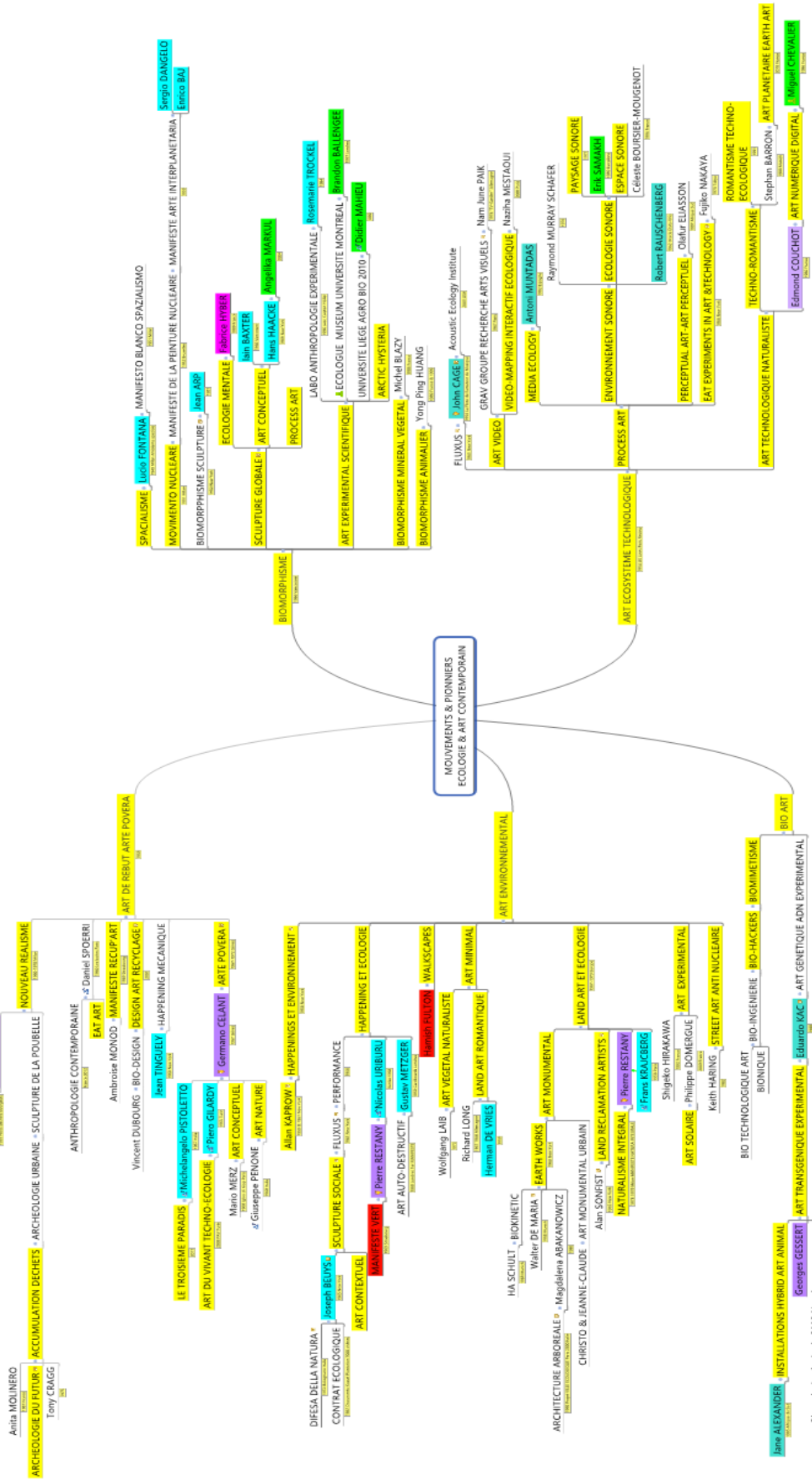


Figure II-15. Synthèse de la généalogie écologie et art contemporain des mouvements et artistes ascendants pionniers en cinq branches.

En conséquence, la logique de forme de l'œuvre a été privilégiée dans notre généalogie. La logique de fonction – ou thème de l'œuvre – a été priorisée en amont des classifications des artistes. Vu la diversité des pratiques, ces deux logiques ne s'opposent pas, mais sont complémentaires. L'approche de Kagan mélange également ces deux logiques tout en privilégiant une logique de fonction. Comme pour l'art « dit écologique », les récits de l'artiste et son contexte d'exposition priment sur des pratiques vertueuses, même si elles sont intégrées.

La généalogie est dynamique dans le temps. L'évolution générationnelle de 1950 à 2015 – ascendants et descendants – issue des classifications des artistes et de leurs œuvres, vise le recensement des pratiques et des mouvements artistiques. La généalogie de l'écologie dans l'art n'est pas celle de « l'art dit écologique ». Une vision communément admise fonde les origines américaines de ce « mouvement » dans l'art.

> *Je pense oui, que c'est important et intéressant de réaliser une généalogie sur l'art et l'écologie. Dans tous les cas, c'est un des champs qui n'est certainement pas assez exploré par des artistes et par moi-même aussi, mais certainement un des domaines qui nécessiterait d'avoir plus de visibilité* [688].

Au-delà des évidences, l'introduction de l'écologie dans l'art mérite de préciser des origines historiques pionnières en Europe et en France au cours du 20e siècle. Ainsi, nous avons préféré constater et considérer, en amont de notre recherche, la *complexité de l'esthétique* en lien avec les thèmes de l'écologie. Pour ce faire, nous avons privilégié le thème et la forme d'une œuvre dans notre généalogie et moins l'engagement revendiqué de l'artiste.

La généalogie que nous proposons recense, classe et référence un ensemble important de mouvements – même si non exhaustifs – auxquels sont rattachés les artistes classés. Le travail de classification et généalogie entrepris a pour objectif d'ordonner et simplifier la complexité avérée d'une esthétique en lien avec les thèmes épars de l'écologie. L'objectif, comme le préconisent Brandon Ballengée ou Elena Costelian, est de rendre visible son existence et appropriation dans sa diversité.

[688] Chevalier, *op. cit.*

L'art contemporain a développé un réflexe de référence au « maître », sans doute par sa prolifération des méthodes et des approches. Les citations des artistes interrogés sur leur filiation au cours des enquêtes ethnographiques montrent à quel point leurs références s'inscrivent dans le microcosme artistique et littéraire avec une cohérence relevée sur les idées et les formes.

Notre classification des travaux des artistes a vocation à une meilleure visibilité, une photographie des mouvements d'influence et de ses filiations artistiques liés à l'écologie. Les appartenances proposées révélées par un classement ordonné cherchent à révéler plutôt qu'à figer l'artiste dans un corpus au sein duquel il ne souhaite pas être enfermé dans le temps.

Bien sûr, les artistes utilisent souvent tous les mécanismes de l'installation, mais chacun développe un savoir-faire d'*homo fabricant* habile à un média ou un matériau de prédilection qui imprègne son œuvre dans le temps. Par exemple, entre l'objet et le processus, des démarches artistiques développent également à partir des années 1960 le *process art*. Il touche de nombreuses démarches, comme l'*arte povera,* « qui exalte la charge symbolique ou énergétique de matériaux bruts » ou Support-Surface*,* qui « théorise des procédures artistiques [689] ». Richard Serra ou Robert Morris apparaissent comme ses pionniers.

Le *process art* s'attache aux concepts du changement et de l'improvisation, ses matériaux de prédilection sont la terre, l'eau, la cire, le feutre et le latex. Découpage, accrochage et lancer ou processus organiques comme la croissance, la condensation, la congélation ou la décomposition [690], etc. Nous retrouvons ainsi son influence transversale.

Nous avons ordonné et regroupé sur une même branche des noms de mouvements artistiques existants ou des concepts artistiques utilisés par les artistes eux-mêmes. Pour exemples, le *media ecology* de Muntadas ou *l'art écosystème* de John Cage constituent des qualificatifs conceptuels de postures intellectuelles et artistiques, plus que des mouvements.

---

[689] Durozoi, *op. cit.,* p. 557.

[690] Monvoisin et Coleno, *op. cit.,* p. 442.

Notre généalogie fonctionne par filiation. Du fait de son caractère anthropologique, elle n'impose aucune appartenance revendiquée par un mouvement artistique historique. Elle est le produit d'une analyse croisée entre formes et récits plus ou moins manifeste des questions de l'écologie dans des travaux d'art contemporain diffusés en France et par extension en Europe. Par ailleurs, les artistes retenus constituent un panel plus représentatif qu'exhaustif.

Le classement généalogique artistique générationnel, par classe d'âges et type de parenté, relève d'un travail d'anthropologie contemporaine européenne. Un repérage des ascendants « pionniers » constitue le socle des branches. Une branche peut former des ramifications appelées « lignées », elles-mêmes composées d'ascendants et de « descendants ». Les travaux des ascendants remontent au début du 20e siècle. Les ascendants sont également les pionniers dans l'art contemporain qui porte les germes des questionnements des sociétés, dont l'écologie.

> *Pour l'inspiration, j'ai davantage été influencé par James Turrell, – je lui dois beaucoup pour la lumière ; Pollock aussi ; et puis John Cage, Beuys, le mouvement Fluxus en général et d'autres artistes qui ont travaillé avec le son très tôt, mais aussi des philosophes comme Douglas Hofstadter ou Fransisco Varela (sciences cognitives) qui nous expliquent le vivant* [691]*.*

Il s'agit moins de la création d'un groupe à part entière qui le stigmatiserait dans le temps que l'entrée dans une lignée en lien dans une généalogie dynamique et complexe. Nous avons évalué d'emblée le paramètre d'évolution, puisque nous avons intégré la notion dans notre problématique de recherche. Ainsi, la fonction de l'âge permet d'identifier le rôle des *aînés*/ascendants et des *cadets*/descendants pour construire une généalogie dynamique dans le temps.

Le repérage des *aînés*/ascendants permet l'observation de leur rôle symbolique : autorité, mémoire d'une tradition, représentation identitaire stable et ordonnée. Dans une population d'artistes, les *aînés*/ascendants joueront le rôle de « pionniers » et pourront avoir valeur d'exemple ou d'inspiration pour leurs *cadets*/descendants. Dans la population des artistes, ces derniers se revendiquent généralement de l'héritage d'un ou plusieurs *aînés*/ascendants par le mécanisme des citations.

---

[691] Samakh (Erik). Lavin et Chevillot, *op. cit.,* p. 35.

Différencier les classes d'âges par deux générations – plus et moins de 55 ans – outre l'avantage de scinder en deux notre panel d'artistes, permet de révéler des similitudes ou rupture d'évolution des techniques et objets dans la société. Par exemple, l'introduction de la vidéo ou de la technologie numérique a une influence notable sur la forme des travaux et le développement de la branche *art écosystème technologique*.

> *« 300 mouvements d'art des 20e et 21e siècles [692] » ont été répertoriés récemment. De quel mouvement artistique vous revendiquez-vous ? Suivant la création d'une généalogie d'artistes, à quels liens de parentés estimez-vous appartenir, de quel(s) artiste(s) revendiquez-vous être le descendant direct et éloigné [693] ?*

Tous les artistes interrogés lors de nos enquêtes ethnographiques ont approuvé leur appartenance à la lignée généalogique que nous leur avons proposée, voire l'ont précisée. Ils témoignent positivement du rattachement à une lignée par ses formes et ne fige pas l'artiste dans un mouvement. Ils ont contribué à la compléter par leurs témoignages sur leurs « maîtres » à penser et créer. Car la plupart des artistes dépassent des choix esthétiques personnels pour élargir leur filiation à la littérature, voire l'*écopoétique*, par exemple Thoreau pour Didier Mahieu.

Ce n'est pas un classement qui ne voudrait pas le consentement de l'artiste, mais un rattachement qui permet une analyse générationnelle ensuite. Ainsi, les choix des artistes confirment des emprunts dans différentes branches. Néanmoins, la forme de leurs travaux se stabilise sur une branche plus ou moins affranchis de leurs ascendants historiques. Des citations illustrent chaque branche à laquelle l'artiste qui a fait l'objet d'une enquête ethnographique est rattaché.

> *L'âge s'avère un instrument tout aussi efficace que le genre pour lire l'organisation sociale [694].*

---

[692] Lovreglio et Roth, *op. cit.*

[693] Liégey. Questionnaire enquêtes ethnographiques.

[694] Bonte et Izard, *op. cit.,* p. 63

Le lien généalogique s'établit souvent par la forme visuelle et culturelle des œuvres. Par exemple, les travaux de l'irlandaise Claire Morgan (1980) s'inspirent manifestement de ceux de son aînée britannique Cornelia Parker (1956). Cette *filiation* est identifiée par la forme. Dans le cas de Claire Morgan, le même usage de savoir-faire et une technique utilisée apparentée – même si les matériaux empruntés diffèrent – est manifeste. Ainsi, la forme des œuvres induit une parenté entre ascendants et descendants, qu'un artiste peut revendiquer plus ou moins expressément.

Le langage utilisé est important. Les dénominations des branches et lignées sont issues de mouvements existants et font toutes référence à des terminologies de l'histoire de l'art. Elles ne sont pas exhaustives et témoignent bien d'une *esthétique de la complexité*. Ce respect du langage de l'histoire des mouvements et des concepts artistiques offre une perspective de croisement analytique complémentaire à un positionnement traditionnel, éclairé du prisme de l'écologie.

Nous avons regroupé les œuvres suivant leurs caractéristiques plastiques, morphiques et aux matériaux analogues en cinq branches de formes similaires. Ce regroupement par les formes permet de répartir les artistes dans une généalogie à cinq branches : le *biomorphisme écologique* descendant du *biomorphisme* moderne, *l'art environnemental* qui s'exprime principalement dans l'environnement, l'art écosystème technologique, l'*arte povera/art* rebut et le *bioart.* Nous signalons en italique les terminologies existantes de mouvements dans l'histoire de l'art.

Cinq branches ont émergé des filiations diverses, tant par leur nombre que par leurs formes correspondantes. Elles sont présentées dans l'ordre du plus au moins grand nombre d'artistes associés. Ces branches principales ont été ordonnées comme ascendantes et déclinées en lignées de descendants. Chaque branche généalogique mériterait un développement, qui constitue un travail de recherche à part entière, auquel l'hypothèse a renoncé pour se concentrer sur son objectif. Les présentations qui suivent visent à donner un panorama de la complexité et de l'expansion rhizomatique du champ diffus des arts plastiques lié aux principes de l'écologie.

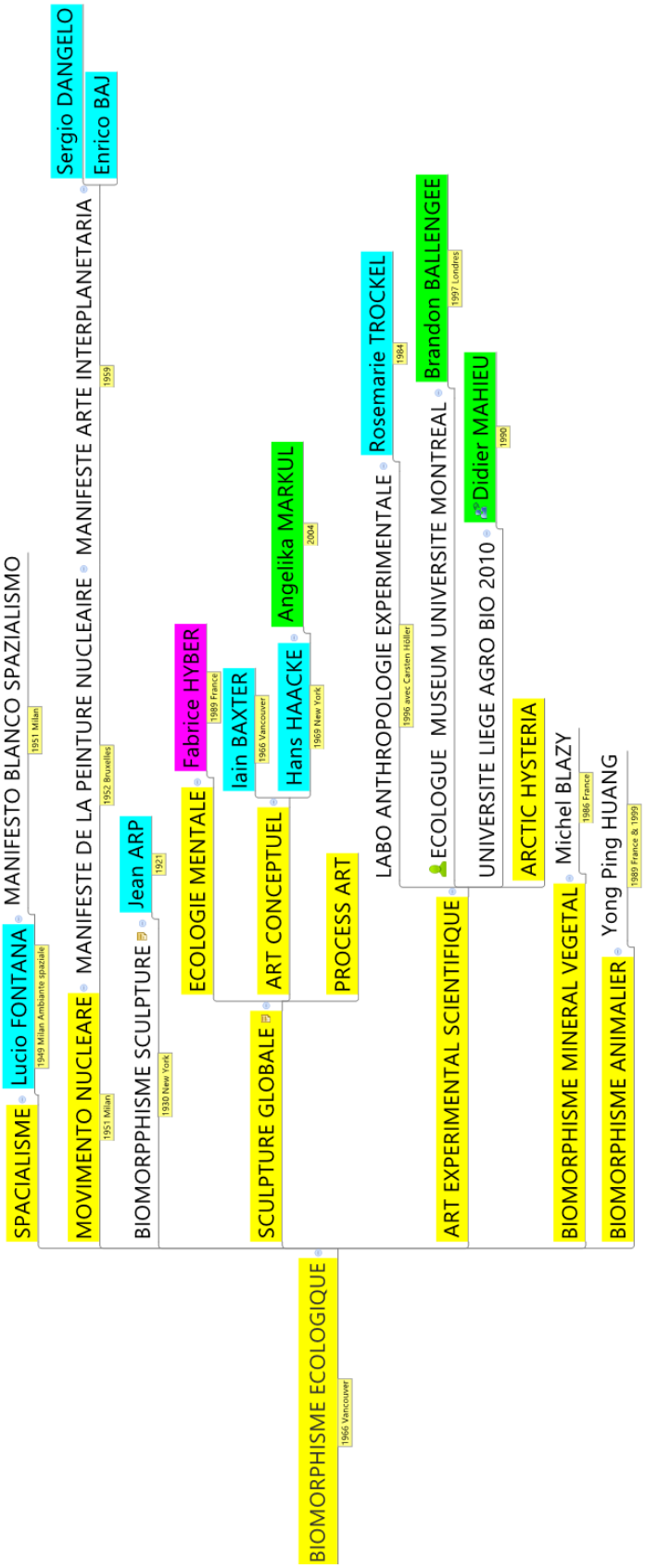


Figure II-16. Coupe de la branche biomorphisme écologique de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers.

La généalogie proposée n'invente pas de nouvelles terminologies, tout au plus elle les associe. Nous avons repéré des terminologies dans l'histoire de l'art qui empruntent au langage de la science comme *l'écologie sonore*. Toutefois, la généalogie de l'écologie dans l'art a exceptionnellement combiné des termes empruntés à l'histoire de l'art classique comme le *biomorphisme* écologique. En effet, il s'avérait utile à préciser l'évolution figurative et réaliste du mouvement qui prend racine au 20e siècle sous une forme plus abstraite. *A contrario* des mentions *post* qui prolifèrent dans l'histoire des mouvements artistiques, sans grande originalité, nous proposons de décliner des appellations anciennes en précisant une spécificité de leur évolution.

Premièrement, le *biomorphisme écologique* est figuratif et présente des formes réalistes, des sculptures en *mimèsis* des formes de vie et de la nature. Nous ne reviendrons pas sur la genèse de cette branche descendante des travaux de Jean Arp. Nous avons démontré et développé l'application de cette branche généalogique pour présenter les travaux de Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal (*partie IV. Au-dessus des nuages ?, chapitre 9, section 5. Généalogie, formes et artistes).*

La branche du *biomorphisme écologique* semble s'attacher à représenter en premier lieu des espèces menacées dans un but de conservation, soit 76% proportionnellement à la thématique. Puis, les travaux de cette branche s'intéressent au thème de la coexistence liée à l'interdépendance entre l'Homme et la Nature (49%).

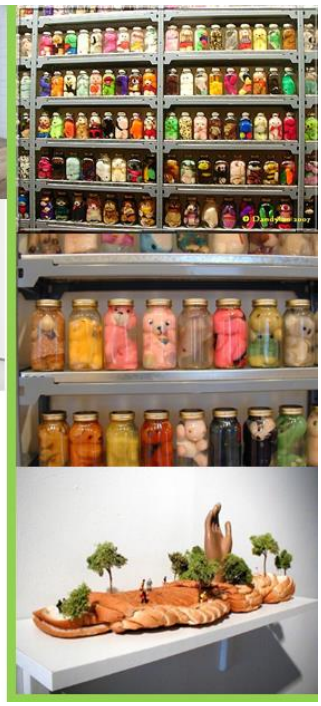
Nous présentons ici d'autres exemples de planches et lignées d'artistes dont celle d'Angelika Markul interrogée sur notre proposition de rattachement généalogique des objets du *biomorphisme* écologique. L'artiste revendique la descendance historique entre plusieurs artistes issus de plusieurs branches dont Joseph Beuys [695], Christian Boltanski – avec lequel elle a étudié à l'école des Beaux-arts de Paris et dans son atelier – et Jannis Kounellis.

---

[695] Markul par Julie Crenn *« Si je devais constituer un arbre généalogique, Joseph Beuys serait mon arrière-grand-père. Je me sens très proche de lui, j'ai besoin de voir son travail. Je m'intéresse particulièrement à son utilisation des matières pauvres. Je suis également fascinée par le travail de Tadeusz Kantor. Mon grand-père serait Jannis Kounellis, et mes pères : Christian Boltanski et Steven Parrino. Je pense aussi à Reinhard Mucha, qui a été l'élève de Beuys. Ma grand-mère serait Alina Szapocznikow, une grande artiste polonaise. Ma sœur serait Tatiana Trouvé, son travail est remarquable, elle est aujourd'hui une référence très importante. Du côté américain, j'aime aussi Matthew Barney, en particulier son utilisation de la vaseline, cette matière qui vieillit, qui disparaît, elle est un corps. Chacun de ses artistes se trouve dans un mouvement qui évolue de Beuys jusqu'à Trouvé, au sein duquel je trouve mes marques. »* Rencontre avec Angelika Markul, Revue *Inferno* en ligne, 17 septembre 2013.

Iain BAXTER 24
DICO BIOSENSGENE
(Royaume-Uni, 1936)
Conseil Arts Canada
Bio Centre Art canadien

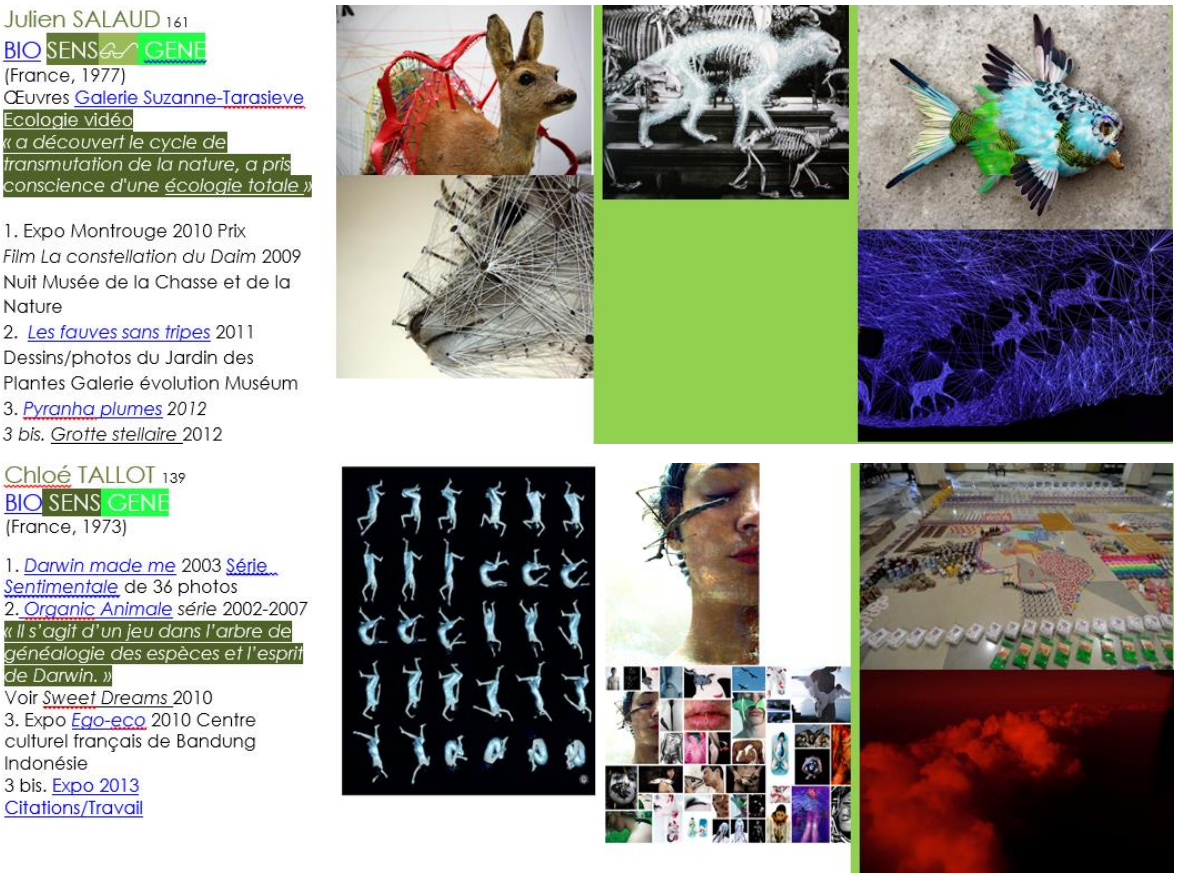
1. Bagged place 1966 Fine Arts Gallery Vancouver Canada *critique normes de stérilisation qui président aux emballages abusifs des marchandises et conséquences néfastes sur l'environnement*
1 bis. *Techno Compost* 1996
2. *Cart of GMOs* 2002-2003
2 bis. *Zero Emissions* 2008 Ontario
Vidéo
3. *Animal Preserve* 1999 Expo *Bête et hommes* 2007 Grande Halle La Villette Paris
3 bis. Topographical map of France Expo &Wichtime 2008 *Les Prairies* Biennale d'Art contemporain Rennes
Etudes Biologie & *zoologie cf. DICO Ecological Projects N.E. Thing Co Washington State University & Charlottetown, Prince Edward Island 1969 & Guest Professor, L'Universita Internazionale dell'Arte, Venice 1972*
N.E. Thing Co. The Ubiquitous Concept 1966 & Canadian Art
Sculpture globale DICO p 54



Gloria FRIEDMANN 54
DICO BIO SENS GENE JEC
(Allemagne, 1950)

1. *Envoyé spécial* 1995 Chassez le naturel Chambord 2005
Voir Les parias 1991
1 bis. *Bonjour Tristesse* 1996 Centre Pompidou
Voir *Les recyclés* 1997 Centre Pompidou
2. Expo Galerie Serge Le Borgne 2001 Paris
Voir Expo Mammalia FRAC Normandie 2005
2 bis. Les représentants 1992 "Beauté animale" Grand Palais Paris 2012
3. *Elle* 2011 *Bêtes off* Conciergerie Paris 2012
3 bis. Expo *Play-Back d'Eden* Gloria Friedmann Fondation Maeght Saint-Paul-de-Vence du 30 mars au 16 juin 2013 Communiqué
Vidéo Entretien ArtweenTV
Rapports Homme Eco-système
Vidéos Relation Homme Nature Animal

Planches II-17. Classification de Iain Baxter et Gloria Friedmann branche biomorphisme écologique.



Planches II-18. Classification de Julien Salaud et Chloé Tallot branche biomorphisme écologique, descendants.

Ce qui explique la difficulté de nombreux artistes de se positionner sur un seul critère. À l'interaction de plusieurs lignées, elle adhère à son rattachement à la lignée de *sculpture globale biomorphique écologique* – angle anthropologique de l'évolution de l'homme et de la société rattaché à la branche du *biomorphisme* écologique.

> *Je pense que c'est juste, parce que Gloria Friedmann est la première qui a travaillé sur la disparition des animaux, elle travaille vraiment avec des matériaux de la terre dans sa dernière exposition. C'est complètement cohérent, c'est très bien* [696].

[696] Markul. Enquête ethnographique, *op. cit.*

Nous proposons à Angelika Markul comme pionniers de sa lignée selon notre référencement Iain Baxter et les descendants directs Gloria Friedmann (*fig. II-17*), Fabrice Hyber ou encore Simon Starling. Il s'agit d'une sculpture globale au sens d'installation d'objets. Elle est biomorphique car elle emprunte les formes de vie et de la nature. Puis, elle est « globale » dans la mesure où l'artiste utilise plusieurs types de matériaux, de la taxidermie aux nouvelles technologies, mais elles ne constituent pas son média principal.

Les artistes interrogés réalisent à quel point ils peuvent être liés par la forme à certains autres auxquels ils n'avaient pas pensé puisqu'ils revendiquent d'autres sources d'inspiration et citations d'artistes.

> *Je ne pense pas qu'initialement les artistes écologiques se sont rebellés contre les galeries, ce sont de petits espaces. Le fait d'aller dans de vastes espaces dont ils avaient envie, cela leur permettait de creuser et utiliser la matière, la terre elle-même comme media. Sans y penser en tant que système fonctionnant, ils s'imposaient, ils peignaient ou sculptaient dans l'argile ou autre, au lieu d'un dialogue avec l'écosystème. Je pense que Spiral Jetty* [697] *est une sorte de chose éco terroriste, puisque vous manipulez de manière drastique le paysage, mais au moins c'était un peu plus un dialogue. Parce que Smith voulait un changement chimique du sel au contact de la roche et l'observer au fil du temps. Cela reste une destruction dramatique, une altération de l'écosystème pour créer cette œuvre* [698]*.*

Deuxièmement, l'*art environnemental*, dans une logique d'extériorité de l'environnement, évolue vers la médiation de milieux vivants. De même, le *land art romantique* est une exception contemporaine qui montre son caractère plus contemplatif comparé au mouvement originel du *land art*. Car le *land art* des années 70*,* nous l'avons vu, est le faux ami, un cliché qui perdure. Laboureurs invétérés, sculpteurs de terrains ou « éco-terroristes [699] », les artistes, dans leurs excès, dévastent des milieux au nom d'un art monumental dominé par une vue d'avion.

---

[697] Cf. Partie III, chapitre 7, section 1, Racines manifestes.

[698] Ballengée. Enquête ethnographique, *op. cit.,* Sur le land art, *Spiral jetty* (1970) de Robert Smithson. Walther (dir.) *II, op. cit.,* p. 546.

[699] Ballengée, *op. cit.*

Le *land art* est le contre-exemple symbolique de l'empreinte anthropique, ses marquages au sol s'exposent dans le sillage de l'artificialisation. Restent des exceptions comme le *land réclamation artists* ou *le land art* des artistes marcheurs. Les initiés de l'écologie dans l'art réfutent l'amalgame originel au *land art*, au profit d'un *art environnemental* dont ils revendiquent l'éthique aux formes qui s'épanouissent plus volontiers en extérieur. En parallèle et souvent confondu, le *land art* converti survit aujourd'hui en harmonie dans le paysage.

> *Je pense qu'au fil des années, j'ai vu des gens dire que les artistes écologiques viennent du mouvement Earth art et je ne crois pas que c'est vrai – Earth art et Land art tels que Robert Smithson, Michael Heizer. J'ai entendu l'argument que les artistes écologiques viennent de ces mouvements. Il y a des exemples d'artistes proches d'eux et de l'écologie et même Robert Smithson avant de mourir avait prévu de faire une médiation alors qu'il était contre avant. Il pensait que ce n'était pas une bonne idée pour des artistes d'être impliqués dans la médiation, mais il a changé* [700].

Aujourd'hui, l'appellation assimilée au *land art* a évolué au 21e siècle en *land art environnemental* ou *art environnemental.* « *Le Land Art est complexe, protéiforme et chargé de sens multiples* [701] ». Il reste néanmoins connu sous son terme générique qui intègre une conscience écologique contemporaine plus affirmée, ignorée ou marginale dans sa version originale américaine, de la fin des années 1960, plus agressive sur le plan écologique.

Selon nos statistiques, l'*art environnemental* aujourd'hui est très présent sur le thème des pollutions urbaines liées aux éléments comme l'eau et l'air (50%) et ensuite sur la destruction des arbres et la préservation de la Terre (45%). Nous avons sélectionné des planches d'artistes pionniers tels que Joseph Beuys et Gustav Metzger et leur descendance comme Isaac Cordal, Caroline Léger ou Philippe Domergue.

---

[700] Ballengée, *op. cit.*

[701] Kastner et Wallis, *op. cit.,* p. 12. Voir aussi « *Une création éphémère qui utilise le cadre et les matériaux de la nature que l'on a préalablement collectés dans le parc du château* » Land Art, atelier pédagogique par Anne-Salvia Demarchi, Festival d'histoire de l'art, 2017, p. 46.

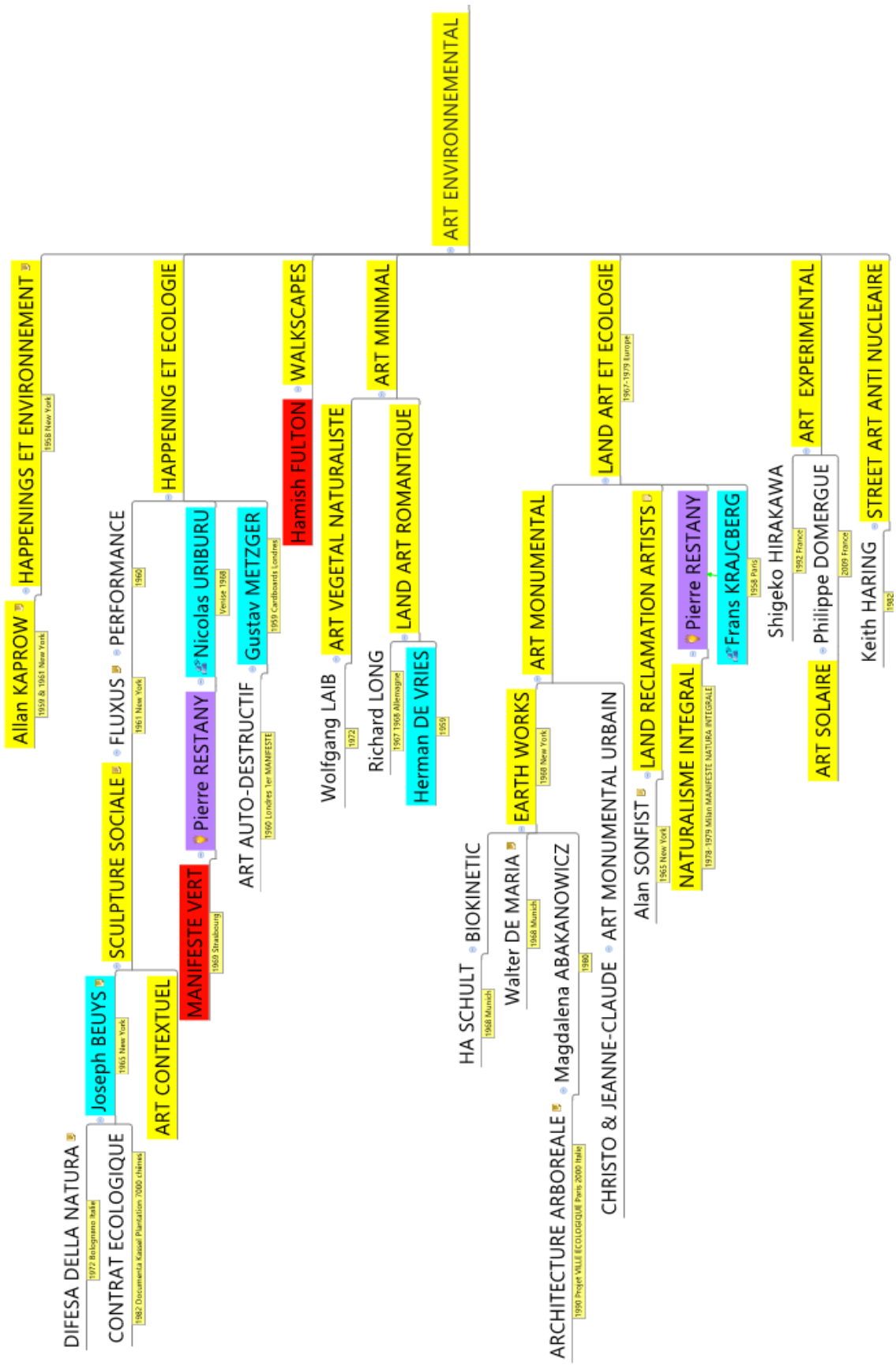
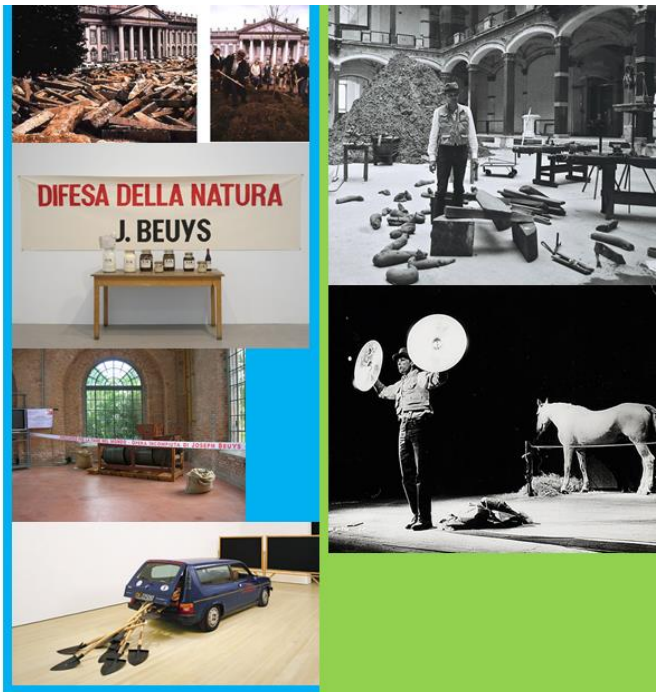


Figure II-19. Coupe de la branche art environnemental de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers.

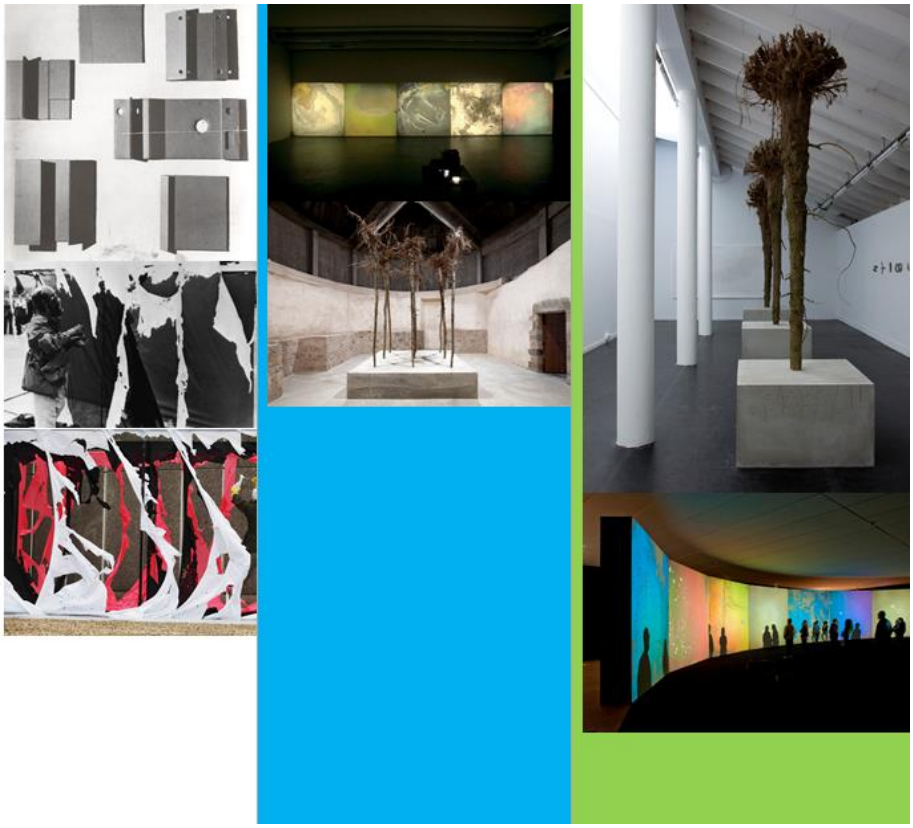
Joseph BEUYS 4
DICO BIO SENS GENE
(Allemagne, 1921-1986)
Voir *Animal woman* 1949
Voir Lightning with Stag in its Glare 1958 New York

1 bis. *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort 1965*
1 bis. I Like America America Likes Me, 1974 MOMA New York
2. *Plantation de 7000 chênes* Documenta 7 1982 "contrat écologique" cf. DICO
Art écologique « Sculpture sociale » Anthroposophie
2. bis Exposition Joseph Beuys Difesa Della Natura 1982 et 2011 Zurich
Voir Expo AIRE 2008 Moulins
3. Expo *Joseph Beuys, Hirschdenkmäler (Monuments au Cerf)* 2012 & Jospeh Beuys, Iphigénie 2013 Galerie *Thaddaeus Ropac Paris* - Article *« Un Beuys biologique au Kunsthaus de Zurich »* Bio France culture audio 2012 *La traversée du XXème siècle - Joseph Beuys, l'image et le souvenir*



Gustav METZGER
BIO SENS GENE
(Allemagne, 1926)

1. *Cardboards selected and arranged by G.Metzger* 1959 Londres
1bis. *South Bank Demonstration Acid action painting* 1961 & 2006 Londres
2. Liquid Crystal Environment, 1965-1988 Serpentine Gallery Londres
2 bis. *Falling Trees* 2009 *Gustav Metzger : décennies 1959-2009* MAC Rochechouart 2010 Vidéo Manchester 2009
3. *Mirror trees* Expo *Plus de croissance* Ferme du Buisson Marne la Vallée 2012 Interview Julie Pellegrin & Critique COAL
3 bis. *Supportive 1966-2011, l'exposition* MAC Lyon 2013 (Londres 2009) *« un engagement politique lié à la mémoire et à l'écologie. »* *"L'art auto-destructif -1959-/.../ est une réponse directe à la menace permanente de l'arme nucléaire. »* Articles The Guardian & *"the liquid crystal revolutionary"*
Vidéo "Auto-Destructive Art" (1965, H. Liversidge) Interview Art et ecology BIO RSA Londres
Conf Expo Art pas sur écologie ?
Biblio Les Presses du Réel



Planches II-20. Classification d'artistes ascendants pionniers de *l'art environnemental,* Joseph Beuys et Gustav Metzger.

Isaac CORDAL 152
BIOSENSGENE
(Espagne, 1975)

1. 2009
1 bis. *Follow the leaders* 2009-2013 Berlin, 2011, Nantes 2013
2 & 2 bis. Beaufort04, 2012, Belgique
2 ter.180 Creative Camp, Portugal Vidéo
3. *Waiting for climat change,* Voyage à Nantes, 2013
3 bis. Cement Eclipses Fondation EDF 2014-2015 Street art

Caroline LEGER 98
BIOSENS GENE JEC
(Belgique, 1963)

1. Enghien 2006
1 bis. Expo Art & Sciences « Changement de climat » 2011 Faculté d'Agronomie de Gembloux Vidéo
2. *Comines art-terre* 2009
2.bis Triennale internationale des Arts Textiles Contemporains de Tournai 2011 Voir Vouilles secrètes 2012
2 ter. Germinations existentielles Expo *En Nature* musée Félicien Rops Namur Dossier de presse texte chronique jardin eco-culture.com
3. Germinations existentielles Lille, 2014

Philippe DOMERGUE 72
BIOSENSGENE
(France, 1957) Travaux

1. *Processus découpe,* 2009 Résidence avec Eric Villagordo, Maison Salvan Labège, 2009 Maison
2. *Jardin pluriel,* Collège Françoise Giroud, 2010-2012
3. *L'île solaire* Atelier 2010 In Situ 0.5 Musée du Parc naturel Régional de Camargue 5ème rencontre Land Art - Art visuel. Art solaire Cultures Nomades Production Séminaire *"Biodiversité : l'écocitoyen à l'ère de la culture numérique"* Université Avignon et des Pays du Vaucluse -Master 2 Stratégie du développement culturel 2010. Association Artboressence Parrain Gilles Clément Expo 2014
3 bis. *Warning* Résidence Caza d'Oro Toulouse, 2011 Art et écologie Bompas 2013 Elne

Planches II-21. Classification d'artistes descendants du biomorphisme écologique, Isaac Cordal, Caroline Léger, Philippe Domergue.

> *John Cage m'a beaucoup influencée. Tous les artistes du land art aussi. Je trouve que mon travail est lié à l'art écosystème. Je n'aurais jamais pensé trouver Philippe Parreno dans cette généalogie. Cela me paraît parfaitement cohérent avec ce que je fais car il fait participer le spectateur. J'ai vu l'exposition Parreno au Palais de Tokyo « Anywhere out of the world ». C'était parfaitement cohérent avec mon travail, cette question de l'environnement où le spectateur participe. Tu peux passer à côté de l'exposition sans la voir dès l'entrée dans le Palais de Tokyo. Il y a une anticipation chez lui, anticiper ce qui va suivre, que tu ne retrouves pas chez d'autres artistes. Il y a une logique dans le parcours. Le premier nom que j'ai cité c'est Parreno, je descends de sa lignée. Évidemment j'ai vu l'expo de Pierre Huygues au Centre Pompidou. Fabrice Hyber m'a toujours parlé. Il était une de mes références quand j'étais aux Beaux-Arts à Nantes* [702].

Troisièmement, l'*art écosystème technologique* s'épanouit entre la *mimèsis* de milieux naturels, préfigure également un monde artificiel, voire développe un type de documentaire anthropologique globalisant. Ainsi, l'*art écosystème technologique* vise surtout à représenter des phénomènes, des processus et des écosystèmes, mais aussi les questions de l'artifice lié au développement des villes (47%).

Nous avons démontré et développé l'application de cette branche généalogique pour présenter les travaux d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila à la lignée de *l'art vidéo* (*partie III. Vu(e) des arbres, chapitre 1, section 5. Généalogie, formes et artistes).*

[702] Costelian, *op. cit.*

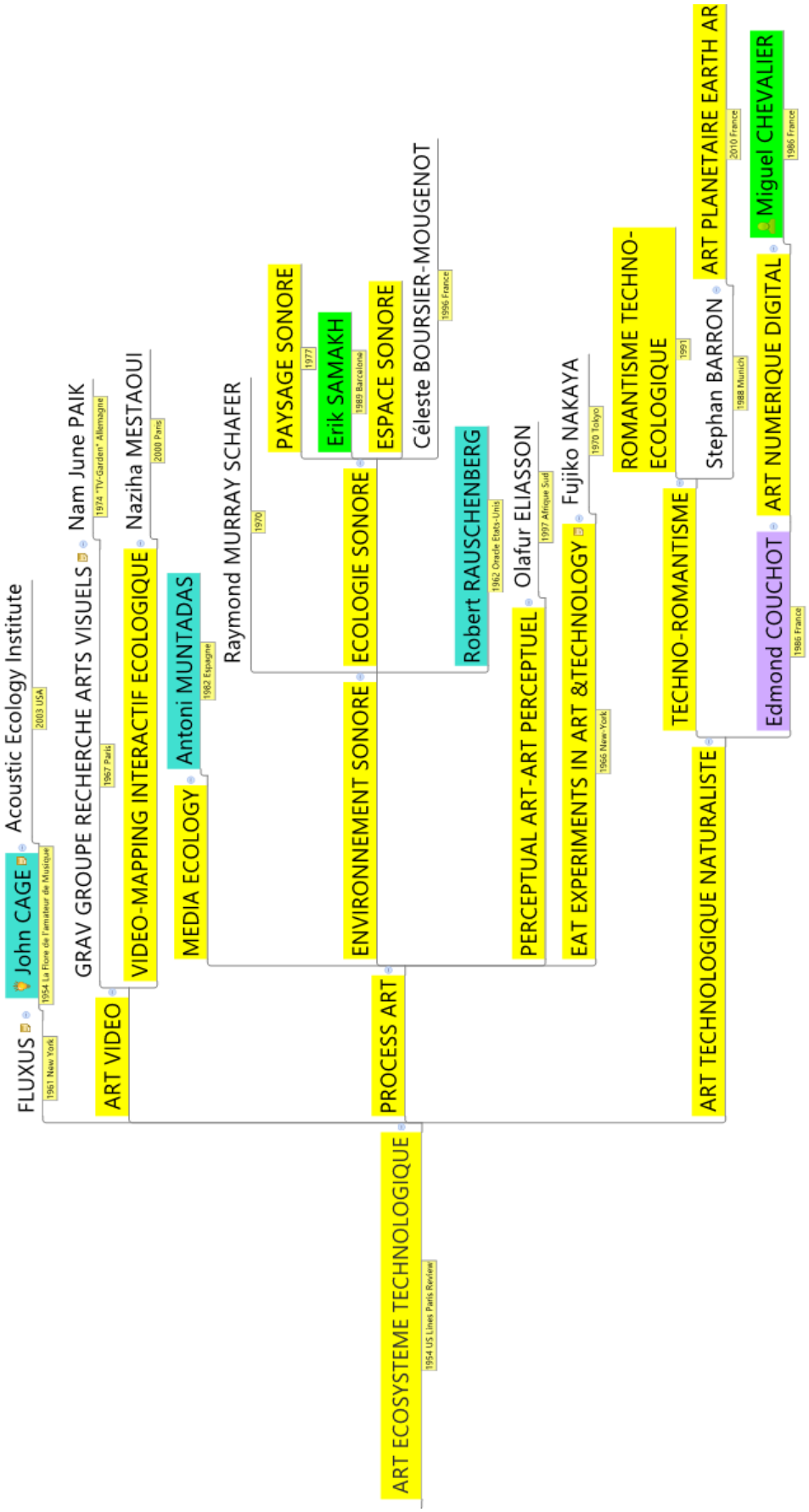
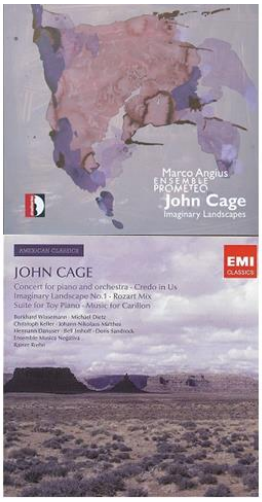
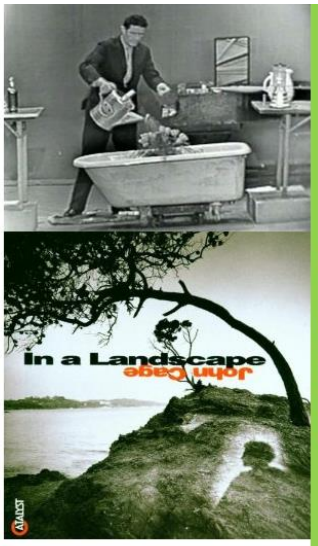


Figure II-22. Coupe de la branche art écosystème technologique de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers.

John CAGE 3
DICO BIOSENS GENE
(Etats-Unis, 1912-1992)

1. *Imaginary Landscape* 1939
2. *In a Landscape* 1948
2 bis. *Water walk* 1959-60
3. *Festival Musica* Strasbourg 2012
3. Bis Expo *Cage's Satie composition for muséum* MAC Lyon 2012
Voir *Child of tree* matériau végétal amplifié & avec Joseph Beuys cf. usage cymbales 1954 *La Flore de l'amateur de Musique Ecologie sonore -Art éco-système fragile /…/ champignon dans le biotope artistique. 1954*
Accoustic ecology institute
Empty word *1973-74 en homage au philosophe écologiste Thoreau* & *40 drawings by Thoreau.*
"La musique telle que je la conçois est écologique /…/ elle EST écologie. Il faut faire du monde entier une musique… Une musique qui permette d'habiter le monde".



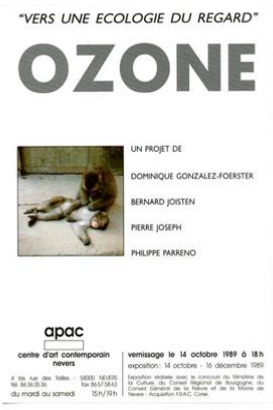


Fujiko NAKAYA 21
BIOSENS GENE
(Japon 1933)

1. *E.A.T. Experiments in Art and Technology* *Pepsi Pavilion for the Expo '70*
2. *Fog Garden #07172* *Le vent des forêts* Coll FRAC Lorraine 2011
3. *Bassin de brume* Vidéo 2013 Expo Dynamo Grand Palais Paris
Voir *Nuage de mer* Lille 3000 Fantastic 2012
3 bis. Cloud Installation #07240 Standing Cloud 2013 Chaumont sur Loire *Vidéo*
Fondatrice EAT *organisation consacrée à faciliter et à promouvoir la collaboration entre ingénieurs et artistes. Elle fut créée en 1967 par Robert Rauschenberg. Pour l'Expo universelle de 1970 à Tokyo avec physicien atmosphérique dénommé Thomas Mee /…/ « sculpture permanente » formée de goûtes d'eau produites artificiellement qui se dissipent constamment dans l'atmosphère « un phénomène et un artéfact [...], un dynamisme précaire [...] de l'équilibre de la nature ».* *Article Guggenheim Bilbao* Vidéo interview
Biblio Presses du Réel
Voir article interview Revue n°716 Connaissance Arts à partir p 131 Dossier Art Nature 2013 à Chaumont/loire

Planches II-23. Classification d'artistes ascendants pionniers de l'art écosystème technologique, John Cage, et Fujiko Nakaya.

Philippe PARRENO 100
DICOBIOSENS GENE
(Algérie, 1964)
1. Exposition *Ozone, vers une écologie du regard*, APAC, centre d'art contemporain, Nevers, 1989
2. *Speech Bubbles*, 1987, Zéro deux n°51 expo Centre Pompidou 2009
3. *Continuously Habitable Zones aka C.H.Z.*, 2011
Arrêt sur image
3 bis. © *Philippe Parreno, Anywhere, Anywhere Out of the World, Partout, partout pourvu que ce soit un ailleurs* Palais de Tokyo, 2013 *transformer le bâtiment en un organisme vivant*
France Culture *« expo fait date, cinéma d'exposition »*

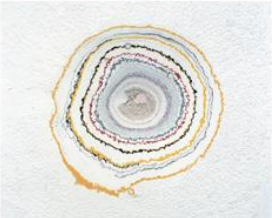


Bertrand GADENNE 57
DICO BIO SENS GENE
(France, 1951) Travaux BIO Paris Art

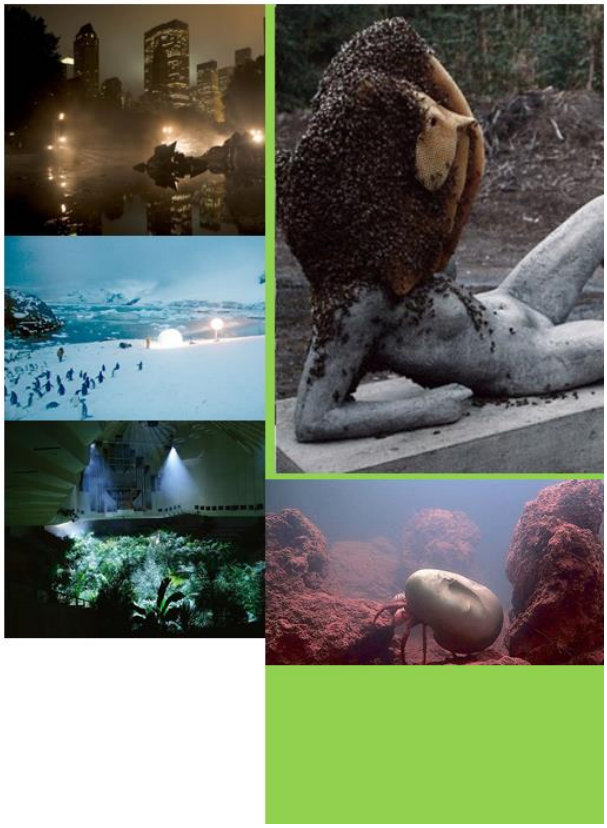
1. Expo *Le temps suspendu* 1997 Dignes les Bains *Pour la nuit Le rat* 2001 Musée Gassendi Dignes-les-Bains
2. *Le hibou* 2008
3. Expo *Fragments d'un monde* Vitry/Seine 2011
Expo *Une nuit sous la terre* Arles 2012
3. Bis. Programme *Ulysse l'original* 2013 FRAC LR Montpellier
Bêtes off

Pierre HUYGUES 96
DICOBIO SENS GENE
(France, 1962)

1. *Timekeeper*, 1999 Intervention murale in situ science, écologie et art, Tara Expédition Agnès B. + site changements climatiques conférence Arts décoratifs *« écologie scientifique pas politique pourquoi l'écologie en mer est importante »* *Double* - N°22, fall/winter 2011 Interview + photos
2. Extraits de *A Journey that wasn't* expédition en Antarctique 2005 *« Programme des Nations Unies pour l'Environnement (PNUE). A bord du navire, les artistes plasticiens Pierre Huyghe, Xavier Veilhan et Maryse Alberti (France), Aleksandra Mir (Suède), Jay and Q (duo américano-japonais) et Francesca Grassi (anglo-italienne). »*
2 ter. A forest of lines, 2009
3. Expo La poétique de l'espace Galerie Marian Goodman Paris, 2010
Voir Ref. *« Le Score Silence" de Pierre Huyghe est une transcription de John Cage, silencieux chef-d'œuvre 4'33 ", 1952 sons environnants environnementaux qui sont audibles dans l'espace de représentation. »*



Vidéo Documenta 2013 Kassel *écosystème, un chêne déraciné de Joseph Beuys, essaim d'abeilles. »* Article Paris ARt
3 bis. Zoodram 4, 2011, écosystème marin vivant
Centre Pompidou, Paris 2013
Vidéo Rétrospective
France Culture
Article Revue Zéro2 2014



Planches II-24. Classification d'artistes descendants de l'art écosystème technologique, Philippe Parreno, Bertrand Gadenne, Pierre Huygues.

Quatrièmement, l'*arte povera* et l'*art du rebut* développent des formes dans une logique de recyclage de matériaux, de décroissance et de résilience des sociétés. Une « sociologie de l'objet [703] » est amorcée. L'art de la « récup », l'autre face visible et communément admise qui utilise des matériaux recyclés, son souci d'économie a souvent primé.

L'objet-déchet entre en scène dans les galeries avec le *Nouveau Réalisme* [704]*,* mouvement initié dans les années 1960 avec Arman (1928, *fig. II-26*), par le critique d'art visionnaire Pierre Restany. Elle soulève le questionnement de la surconsommation dans ses *accumulations*, en réponse au *pop art* symbole de l'apogée de sa reproductibilité populaire et enjeu de société pour l'art soulevé dès 1939 par Walter Benjamin.

Selon nos statistiques, les artistes de cette branche travaillent – en cohérence – sur la surconsommation des déchets et les pollutions plastiques (37%), le recyclage des matériaux et la résilience organique ainsi que sur les questions de société responsable (33%). Nous abordons dans nos développements les œuvres de plusieurs représentants de *l'arte povera* Michelangelo Pistoletto, Guiseppe Penone et Pedro Gilardi.

En 2013, dans le cadre des parcours de la FIAC, Foire internationale de l'art contemporain à Paris, nous avons pu observer *L'arte povera et l'art du rebut* – branche commune de l'usage de matériaux pauvres – se réunir autour d'une exposition. La *galeria Continua* de Michelangelo Pistoletto a présenté notamment l'œuvre monumentale de déchets de Pascale Marthine-Tayou (1967), *Plastic Bags* (2001, *fig. II-27*).

---

[703] Walther (dir.) *II, op. cit.,* p. 518.

[704] Principaux artistes du Nouveau Réalisme : Arman, César, Christo, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Ben (Benjamin Vautier), Jacques Villeglé. Bertolino, *op. cit.,* p. 212.

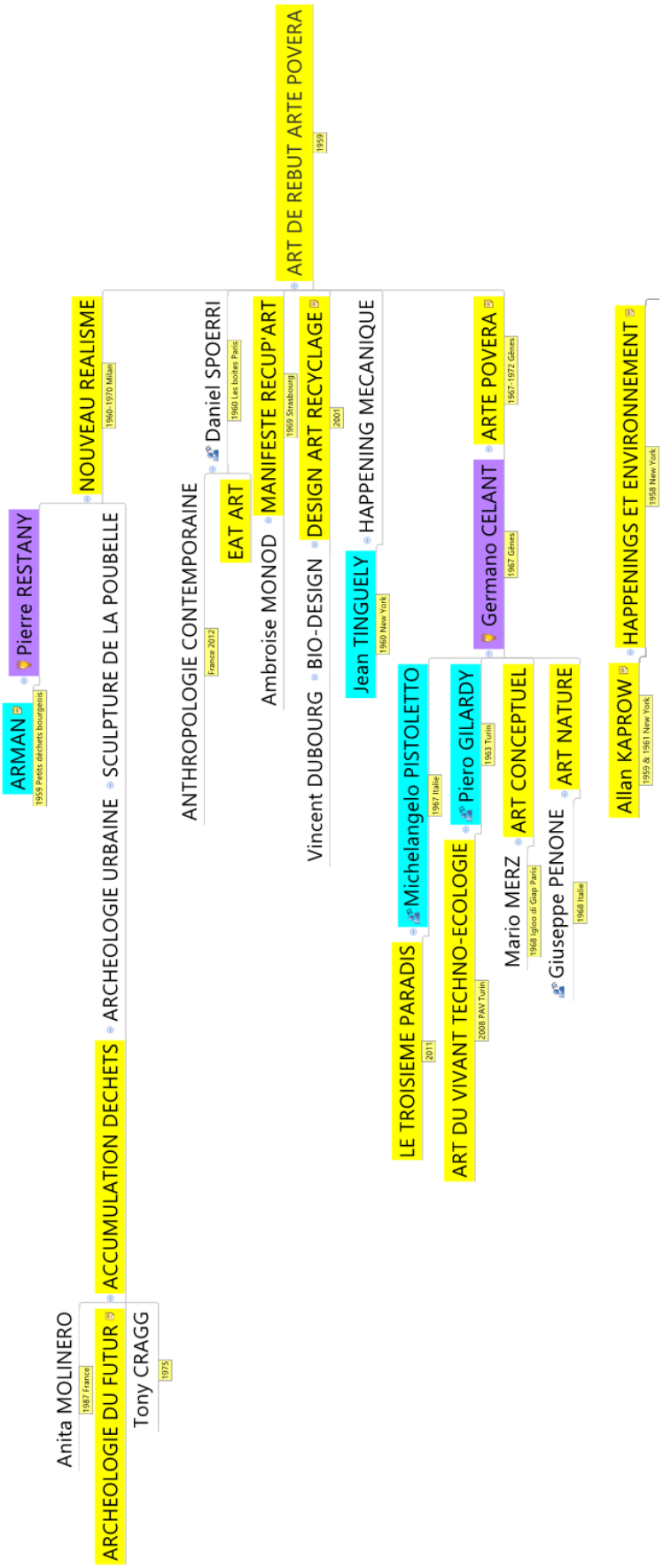
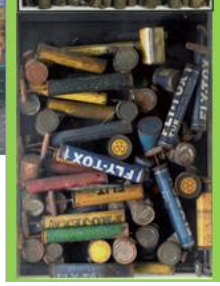


Figure II-25. Coupe de la branche *arte pover/art de rebut* de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers.

Michelangelo PISTOLETTO 20
DICO BIO SENS GENE
(Italie, 1933) ETHNO
1. *Vénus aux chiffons* 1967 MAC Rivoli 1.bis Louvre 2013
2. *Le Labyrinthe* 2011-2012 - Le 104 PARIS Vidéo
3. *Année 1, Le Paradis sur Terre*
Le Troisième Paradis/*France culture 2011*/*Biblio* Musée Louvre Paris 2013 *Evento 2011* Bordeaux Article radio /Mouvement ARTE POVERA & Groupe ZOO - Colloque *Rebirth Day 2013* - Expo Moulins 2008 article COAL *l'art prend avec lui base sur l'éthique/…/ 2001 Université des Idées/inspirer et de produire une transformation responsable de la société à travers les idées et les projets créatifs. Sculpture sociale Fondation Cittadellarte*
Le troisième paradis
Interview ParisArt 2011

Pierre Fernandez ARMAN
DICOBIOSENS GENEJEC
(France, 1928-2005)

1. Petits déchets bourgeois 1959
1 bis. Expo Plein 1960 Paris
2. Ecology #2 1970
2 bis. Home sweet home 1960 Note 1ère bombe atomique en France/Algérie « masse critique de l'objet » Vidéo Centre Pompidou Voir Accumulation de rasoirs 1968
2 bis. *Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens* 1961 Voir Muséum case & Poulet mal assis 2000, Poubelles organiques Voir *Arman et les nouveaux réalistes* Centre Pompidou 2010 France Culture Voir Exposition 2011 Musée Tinguely Bâle (Suisse)
3. *Arman s'installe aux Baux de Provence* 2011 Mouvement Art nucléaire Article Nice matin/Beaubourg 2011ID Portrait poubelle cf. Klein *« Arman travaille alors à des nouvelles séries, dont la « Nec Mergitur » consistant en une série d'objets en suspension dans un amalgame de boue et de pétrole, pour traduire sa révolte contre les marées noires. Son but est de projeter le spectateur dans une interrogation sur l'après de la sur-consommation et des pollutions qui envahissent la planète ».*



Planches II-26. Classification d'artistes ascendants pionniers de l'*arte povera* et *art rebut*, Michelangelo Pistoletto, Pierre Fernandez Arman.

Sarah SZE 123
DICOBIOSENSGENE
(USA, 1969)

1. *Migrateurs* 1997 MAM Paris
2. Expo MUDAM Luxembourg 2012
2 bis. Pavillon USA Venise 2013
3. *Les colons Le voyage à Nantes* Estuaire 2012
3 bis. Expo *Poétiques d'objets* Dunkerque Capitale Régionale de la Culture 2013

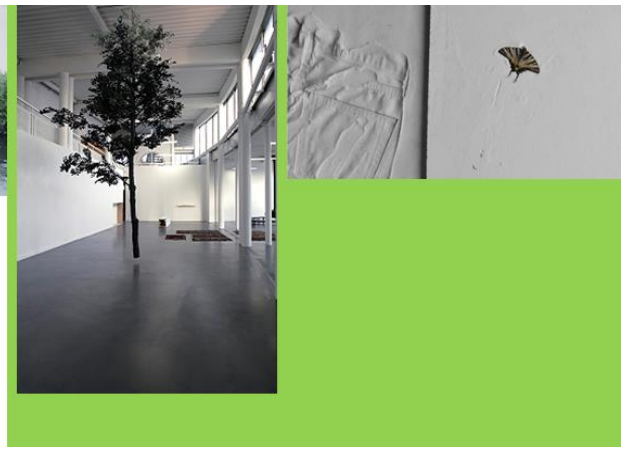
Sze's installations balance whimsy with ecological themes of interconnectivity and sustainability
Art 21
Vidéos

Pascale MARTHINE-TAYOU
113
DICOBIOSENSGENE
(Cameroun, 1967)

1. L'épouvantail 1995/
2. *Plastic Bags* Bruxelles & Foire de Milan 2001-2011
3. Expo *ALways al all ways* MAC Lyon 2011
Galeria Continua expo Pistoletto 2013
Voir *Plastic tree* 2010, Luxembourg

Guillaume LEBLON 128
DICOBIOSENSGENE
(France, 1971) Travaux

1. *April street* 2001-2005 film 8 min Voir Expo Après la pluie 2007 Musée Rochechouard
2. *Arbre* 2005 « *gingko biloba* seul arbre à avoir refait des bourgeons après Hiroshima » DICO p 317 CAC Bretigny 2005
Voir *La trappe* 2008
Voir *Face contre terre* 2010
Arte Povera Nîmes
3. *Guillaume Leblon, Une Appropriation De La Nature* MRAC SERIGNAN 2013 Vidéo



Planches II-27. Classification d'artistes descendants de l'*arte povera* et *art rebut*, Sarah Sze, Christophe Büchel, Pascale Marthine-Tayou, Guillaume Leblon.

Enfin, le *bioart* regroupe des travaux qui s'intéressent à la génétique du vivant et donnent à voir des formes d'hybridation. Suivant toute vraisemblance, ces artistes s'expriment sur l'hybridation des espèces et les mutations génétiques. Notons que leur représentation au sein de la thématique est faible, du fait de leur nombre restreint d'artistes au sein de la population, 15% contre 37% pour le *biomorphisme*. Nous avons présenté le travail d'Eduardo Kac (*partie 1. Vert(s) paradis artificiel(s), alertes ?)*

.

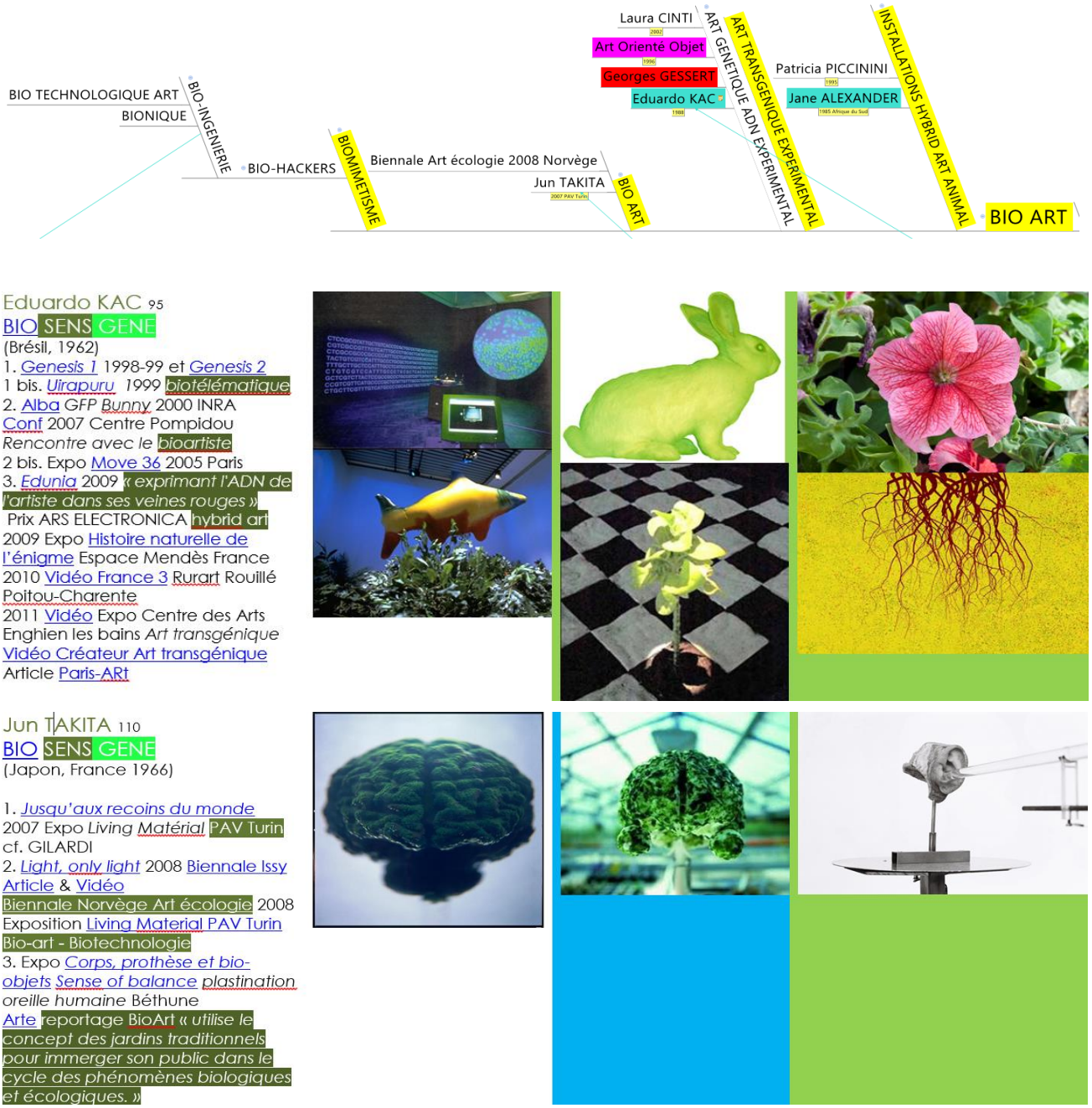


Figure-Planches II-28. Coupe de la branche *bio art* de la généalogie ; Classification d'artistes ascendant, Eduardo Kac et descendant Jun Takita.

Résultats par branche, applications

Une autre application de notre généalogie a consisté en une série de statistiques qui démontrent que la forme est intrinsèquement liée au fond. Les formes suscitent des récits et des thèmes écologiques spécifiques et symboliques. Par extension, les artistes témoignent d'une ascendance par les formes. Mais la généalogie par les formes montre également que les sens, symbolique des formes évoluent dans le temps.

L'ensemble de nos statistiques distinguent des résultats selon les cinq branches généalogiques et par extension suivant leurs formes. Ainsi, nous notons d'ores-et-déjà que les résultats diffèrent suivant les branches de formes. Les résultats font d'ores-et-déjà apparaître des caractéristiques spécifiques.

Le plus grand nombre d'artistes provient de la branche du *biomorphisme* écologique (35%), viennent ensuite ceux de l'*art environnement*al (27%). Le résultat de cette prédominance s'estime dans la mesure où le nombre d'expositions expérimentées dans la branche du *biomorphisme* est aussi le plus important (40%). Effectivement, les travaux des artistes de cette branche se diffusent plus à l'intérieur des musées et centres d'art contemporain et moins hors les murs où se déploie l'*art environnemental*. A fortiori, les artistes de la principale branche, le *biomorphisme* écologique*,* sont les plus référencés en nombre (36%). Cela s'explique par leurs objets historiquement diffusés dans les musées ainsi que pour l'*arte povera* et *art rebut* (78%).

Par ailleurs, plus la population rajeunit et moins elle est répertoriée – ou absente – des dictionnaires classiques d'histoire de l'art. Ce qui explique la faible représentation des artistes de *l'art écosystème technologique* ou du *bioart,* sauf pour des travaux emblématiques. La proportion hommes femmes se creuse plus ou moins suivant les branches : branche *art environnemental* (74% d'hommes), mais baisse sensiblement pour les branches où l'âge des artistes est en-dessous de 55 ans, comme la branche *art écosystème technologique* (63%).

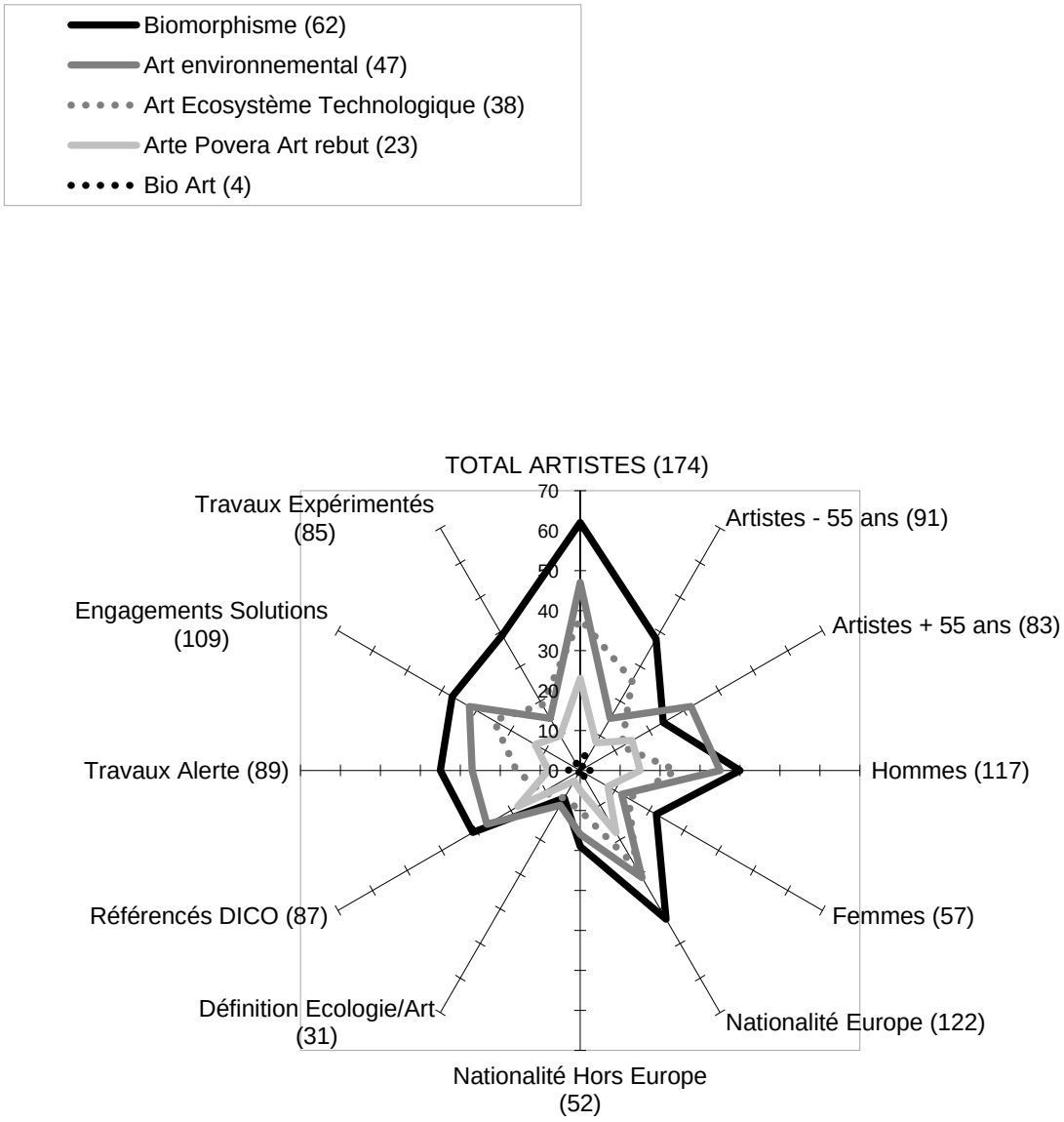


Figure II-29. Caractéristiques principales de la population des artistes et du premier corpus d'œuvres.

La population classée en branches fait apparaître le vieillissement de population de la branche *art environnemental,* soit 68%, inversement proportionnel à la branche la plus jeune d'*art écosystème technologique (*68% d'artistes de moins de 55 ans).

Le second avantage de notre regroupement en branches par les formes est de révéler une évolution générationnelle sur les thématiques et la symbolique utilisée. Cet indicateur générationnel s'est avéré fiable puisque généralement l'œuvre d'un artiste reste stable durant sa carrière. En effet, l'artiste adopte une posture de singularité et recherche un style qui lui est propre. Favorisé par le succès et l'acquisition d'une réelle maîtrise de son art avec l'âge, les productions se perpétuent. D'autre part, elles tendent à se figer dans les mêmes formes avec le temps.

Le radar profile également le niveau d'engagement des artistes dans la production de leurs travaux grâce aux données de synthèse de la classification. Majoritairement, 53% des artistes dans la branche du *biomorphisme* écologique produisent des œuvres d'alerte. Mais en proportion, ils sont davantage dans la branche du *bioart* (75%) malgré leur faible nombre référencé.

Au-delà de l'alerte, les artistes qui s'engagent et proposent des solutions sont moins nombreux (26%). Principalement, cela concerne 68% des travaux dans la branche *art environnemental* et 66% pour *l'art écosystème technologique.* Une proportion relative – à hauteur de 18% dans la classification des 174 artistes – démontre une faible appropriation de la terminologie *écologi*e. Elle est repérée soit pour nommer explicitement des travaux soit en citation de nom d'un mouvement artistique référent, comme par exemple pour l'*écologie sonore.*

Parallèlement, un premier repérage d'artistes a été réalisé pour une prise de contact dans le but d'une enquête ethnographique avec entretien oral approfondi. La sélection des artistes s'est effectuée suivant l'orientation thématique des recherches liées aux milieux et aux écosystèmes sonores entre autres et facilitée par l'intervention de nos partenaires de recherche.

Enquêtes ethnographiques d'artistes

Les six enquêtes ethnographiques d'artistes se composent : d'une recherche préalable spécifique ; de la composition d'un questionnaire personnalisé suivant les travaux de l'artiste ; d'un entretien d'une à huit heures sur son lieu de travail, atelier de l'artiste ou musée – avec enregistrement audio et prise de photos (en rendez-vous à l'atelier) ; puis une retranscription intégrale – dont une bilingue en anglais (Brandon Ballengée), enfin une analyse intégrée au processus de recherche [705].

Il s'agit d'artistes de toutes nationalités. Erik Samakh, le chasseur-cueilleur et Victoria Klotz une femme qui court avec les loups (France) ; Miguel Chevalier *homofabricant* de nature artificielle (France-Mexique) ; sur les catastrophes nucléaires, Angelika Markul prêche pour la conservation de la nature (Pologne) et Elena Costelian globe-trotteur interroge sur la notion de frontière et la ruine urbaine (Roumanie). Quant à Didier Mahieu, l'arpenteur romantique travaille avec des scientifiques (Belgique) pendant que Brandon Ballengée, scientifique hybride, mène des recherches sur les pollutions et ses effets sur des spécimens (États-Unis). Nous avons aimé les récits intelligents et la profondeur des *écopoétiques, écomorphismes* de tous ces passionnés engagés que nous valorisons notamment au travers de nos planches d'artistes et développements.

Les qualificatifs qui caractérisent ces artistes émanent de leurs récits et de leurs positionnements liés à l'écologie. Pour certains initiés, la sélection de Miguel Chevalier peut poser question dans ce panel. L'artiste admet lui-même qu'il n'est pas le plus représentatif d'un art « *dit écologique* ». L'opportunité s'est présentée de le rencontrer, sans *a priori* sur les potentialités dans nos recherches. Or, notre entretien – dont le questionnaire type a été testé sur l'artiste – s'est avéré extrêmement enrichissant, tant par les objets présentés – rencontre sur son lieu d'exposition au musée d'Art moderne et contemporain de Céret – que par la nature, la pertinence et les enjeux de ses récits dans l'histoire de l'art et des sociétés.

[705] Six entretiens, photographies et retranscriptions audio Miguel Chevalier, Angelika Markul et Elena Costelian par Liégey (Édith), 2013-2014 ; photographies enquête Erik Samakh par Léonetti-Liégey (Carla) ; retranscription audio et traduction intégrale entretien Brandon Ballengée par Liégey (Flora), 2015-2016 ; retranscriptions audio Didier Mahieu et Erik Samakh, 2015-2016 par Mercader (Caroline) ; prise de son et enregistrement audio, Miguel Chevalier par Mossessian (Claude), réalisateur.

Miguel Chevalier témoigne d'une excellente connaissance en histoire de l'art orientée sur la nature. Parmi les pionniers de l'art digital, ses travaux soulèvent la question de l'artificialisation et des capacités de l'homme à produire des artefacts en mimétisme, voire en substitution de la nature. Ce sens a été conservé dans notre hypothèse initiale de perception d'objets figurant une nature en crise et s'est révélé pertinent dans nos analyses.

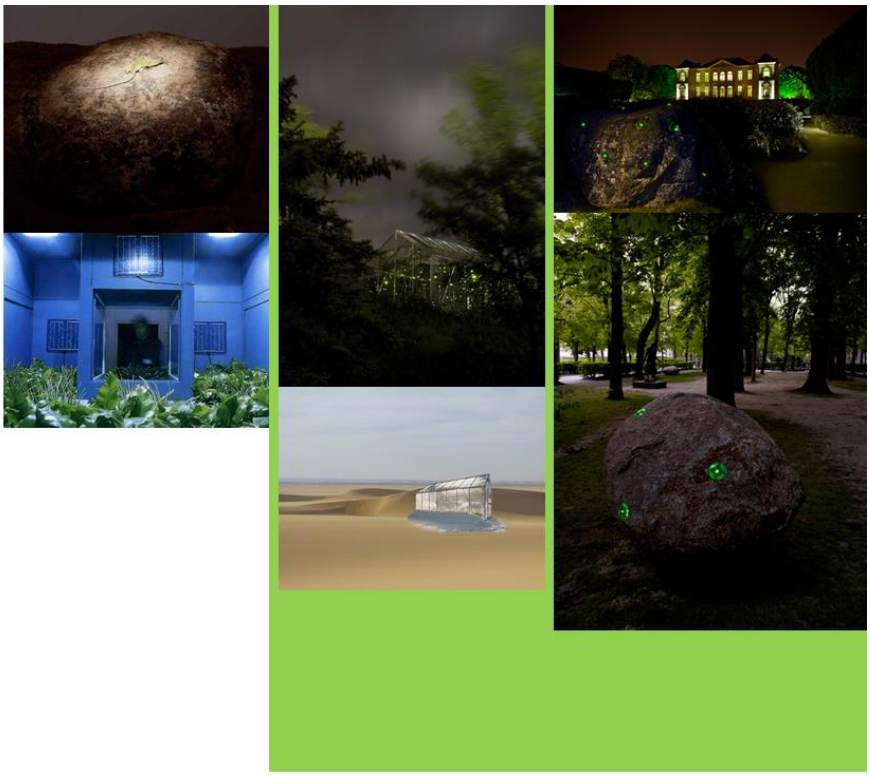
Par ailleurs, la question de cantonner des recherches à des écoartistes engagés manifestement sans considérer le microcosme dans lequel ils évoluent et qui les marginalise s'est posée. La perception symbolique des objets dépasse ce cadre et montre à quel point des artistes, non référencés comme des écoartistes, produisent des œuvres de sens écologique. Ce phénomène de dilution tend à évoluer et confirmer une *esthétique de la complexité* à partir des œuvres – formes – et non d'un répertoire d'artistes. D'autant plus que travailler sur ce sens devient aussi une opportunité d'exposer sans que cela constitue l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

Les témoignages les plus pertinents pour la recherche servent d'argument à l'analyse. Nous avons finalement opté pour une exploitation significative des propos issus des enquêtes sous forme de citations dans les différentes parties de thèse et utilisés. Les propos complémentaires destinés à approfondir la connaissance de l'artiste et de ses travaux sont conservés, voire présentés dans ce paragraphe sous forme de citation. Les citations non référencées dans ce paragraphe émanent de nos entretiens avec les artistes.

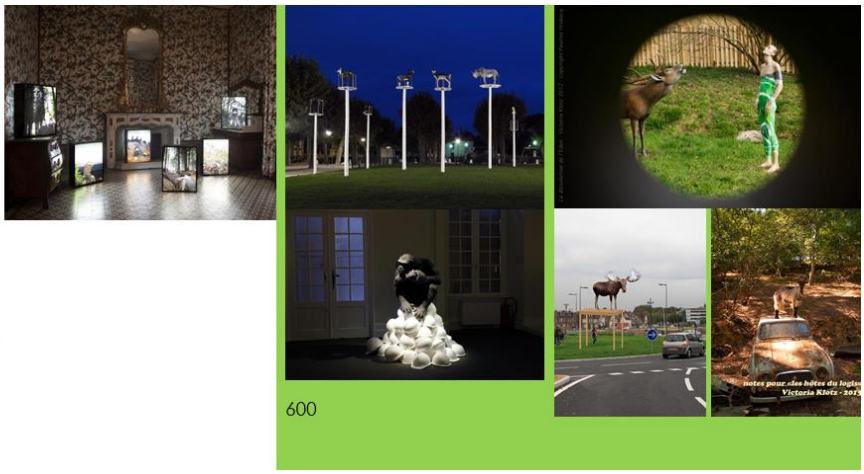
Le questionnaire type de l'enquête ethnographique a été adapté préalablement à chaque entretien d'artiste en fonction de ses œuvres et biographie. Nous présenterons les artistes qui ont fait l'objet d'une enquête ethnographique par ordre généalogique via leur planche de classification, propos spécifiques et intégration généalogique.

Erik SAMAKH
DICO BIO SENS GENE ETHNO (France, 1959) Travaux

Voir *Animal en cage* 1988
Voir *Pièces d'eau* 1997 *«un environnement artificiel ou naturel susceptibles de générer les situations communicationnelles entre espèces, animales ou végétales »* DICO p 469
1. *Equilibre d'un lézard sur une pierre* 1989 Biennale d'art contemporain Barcelone
1 bis. *Grenouilles communicantes* 1991 Cité des sciences et de l'industrie, La Villette, Paris
2. *Serre dans la nuit, Effets de serres,* Centre d'art contemporain des Capucins 2010 Embrum (Sud Est)
2 bis. Planter des sources ou suite des effets de serre
Prix Fondation François Schneider 2011 Thème Eau Vidéo
3. *Pierres de Lucioles Expo Erik Samakh Entre nature et sculpture* Musée Rodin 2013 Paris Vidéos
« Ecologie sonore - artiste sonore environnemental » cf. Stéphan Baron - Conférence
« Ecologie de la perception autant qu'une forme de virtualisation de la nature » DICO p 469



Victoria KLOTZ 122
BIO SENS GENE ETHNO
(France, 1969)
1. *Les autopsies volontaires portraits photographiques* 2007 Conseil général 13
2. *Sentinelles* 2009 PCI Abattoirs Pau
2 bis. *La pensée sauvage* 2011 Musée de Millau
3. *La dissolution de l'Eden* 2012 Abbaye de Daoulas Brest Biblio Vidéo Textes
3 bis. Les Hôtes du Logis, projet de création Beauvais, 2013 Vidéo
« Vivre en chasseur-cueilleur dans une société de l'information » cf. Fb « la fille du chasseur », comme quelqu'un qui appartient à un temps et un espace où la peur de la nature n'avait pas fait son chemin. »



Planches II-30. Classification de travaux des artistes Erik Samakh et Victoria Klotz.

Une telle évolution n'est pas le fruit du hasard : comme désormais je vis en forêt, au cœur d'un milieu « naturel », je suis très attentif au climat, au débit d'eau, au développement des arbres que je plante, aux défrichages, aux animaux sauvages… […]

[…] Bref je suis en contact constant avec toutes les entités qui composent la nature. Ce sera le cas dans les Pyrénées, où j'ai déménagé récemment [706].

L'entretien d'Erik Samakh (1959, *fig. II-30)* est enrichi des témoignages de sa compagne, l'artiste Victoria Klotz [707] (1969, *fig. II-30).* Nous l'avons réalisé à leur domicile et atelier à Astugue dans les Hautes-Pyrénées, le 18 janvier 2014. « Chasseur-cueilleur » sonore de milieu de vie, Erik Samakh a quitté Paris pour la montagne, il y a 20 ans. Tout compte dans le milieu de vie d'Erik Samakh, le temps, l'ensoleillement, les nuages, le sens du vent, les sons [708].

Dans la lignée de l'écologie sonore, l'artiste revendique des influences de James Turrell, Paul Jackson Pollock, John Cage et Joseph Beuys [709]. Ces artistes figurent dans la généalogie art et écologie à la branche *Art écosystème*. Et sa lignée *Ecologie sonore* descend effectivement de *Fluxus, Eat experiments in Art & Technology*, et directement des *paysages* et *environnement sonores* de Raymond Murray Schafer.

L'exposition *Le Vivant et l'artificiel* [710] au Festival d'Avignon organisée par Louis Bec, en 1984, a été décisive selon Erik Samakh. Il rencontre l'artiste plasticien sonore danois Knud Viktor (1924-2013), vidéaste et compositeur d'art sonore, ainsi que Michel Journiac (1935-1995), artiste performer de l'art corporel et sociologique en France, fondateur de la revue *Artitudes* (1971-1979.)

Dans *Pièce d'eau* [711] ou « concept d'opéra biotique » en 1997, il crée un « environnement artificiel ou naturel » en interaction avec le public. Une construction en bambou au-dessus d'un étang protège les grenouilles des hérons et prédateurs. L'environnement artificiel ou naturel peut générer des situations communicationnelles entre espèces, animales ou végétales.

---

[706] Samakh. Lavin et Chevillot, *op. cit.,* p. 18, enquête muséographique 2013 exposition *Erik Samakh entre nature et sculpture,* musée Rodin.

[707] Enquête ethnographique des artistes Erik Samakh et Victoria Klotz, atelier, Astugue, Hautes-Pyrénées, 18 janvier 2014.

[708] Samakh (Erik). *« Erik Samakh fait de la nature un lieu d'écoute »,* L'Atelier intérieur par Aurélie Charon numéro 38. *En montagne*, france.culture.fr, 13 mai 2013.

[709] *Ibid.,* p 35.

[710] EPCC Erik Samakh Regard d'artiste Batbox, *op. cit.,* p. 25.

[711] *Pièce d'eau,* 1997, 27 X 30 mètres, Barbirey sur Ouche, Dijon.

Le vivarium de *Grenouilles communicantes* [712] expose, en 1997, durant plusieurs mois, des grenouilles vivantes pour une expérience sonore, à la Cité des Sciences, à Paris. Erik Samakh joue-t-il à l'apprenti sorcier [713] ou à développer une théorie scientifique ou bien interroge-t-il le public sur un processus scientifique écologique ?

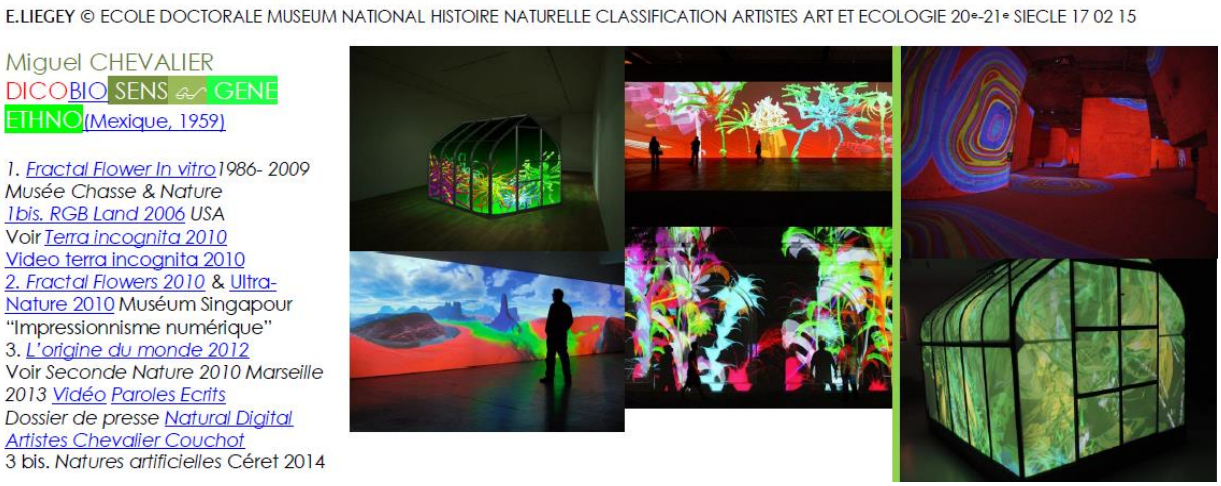


Planche II-31. Classification de travaux d'artiste Miguel Chevalier.

La serre est également pour moi, une métaphore du monde de l'art, avec des plantes qui poussent plus ou moins bien, plus ou moins hautes, plus ou moins grandes. C'est un microsome comme le monde de l'art en est un, la serre est un peu une métaphore de ce monde-là. À la fois, j'ai fait pousser des plantes virtuelles sur les parois de la serre, on n'entre pas dans une serre, on tourne autour, on voit des plantes imaginaires [714].

[712] *Grenouilles communicantes,* 1991« Médiane artistique » de Machines à communiquer, Cité des sciences et de l'industrie, La Villette, Paris, est un vivarium où des grenouilles sont mises en relation avec des machines qui produisent des sons artificiels.

[713] EPCC Érik Samakh, Victoria Klotz, *op. cit.,* p. 6.

[714] Chevalier (Miguel). Enquête ethnographique propos recueillis par Édith Liégey et prise de son Claude Mossessian, 20 avril 2013, musée d'Art moderne et contemporain de Céret.

L'enquête ethnographique avec Miguel Chevalier (1959, *fig. II-31*) a eu lieu le 26 avril 2013 au musée d'Art moderne et contemporain de Céret en amont et à l'occasion de l'exposition *Auguste Herbin* et *Natures artificielles.* Après la photographie, la vidéo et le cinéma, l'outil informatique est devenu un moyen d'expression artistique à partir de 1982-83 dont Miguel Chevalier est un des pionniers. Dans la lignée des *paysages sonores* de Raymond Muray Schafer en 1977, au *media ecology* de l'espagnol Antoni Muntadas, suivi dans les années 80 en France par Edmond Couchot, les travaux de l'artiste témoignent d'une appropriation des formes historiques de la nature et de l'écologie. L'univers des fleurs et des plantes est une source inépuisable d'inspiration pour les artistes et particulièrement pour Miguel Chevalier. Le monde de l'homme et de l'artiste est artifice, notamment symbolisé par la serre.

Miguel Chevalier tente également de définir « l'artiste écologique » à partir de l'exemple de Claude Monnet, dont il revendique notamment la lignée [715]. Dans la veine naturaliste, le peintre impressionniste a créé son propre microcosme, son jardin pour le peindre et le transposer, afin d'en saisir le temps qui passe et décrire la notion de saison. Il s'agissait pour lui de « s'inspirer d'une nature pour essayer d'aller vers un au-delà ».

> *J'utilise les processus de simulation de croissance pour créer avec des ordinateurs des plantes qui n'existent pas, mais qui sont calquées sur des formes d'étude des scientifiques. Aujourd'hui, on étudie comment des plantes peuvent pousser dans des conditions arides ou très humides, et c'est comme cela que m'est venue l'idée de créer des plantes virtuelles, qui finalement s'inspirent d'une nature telle qu'on pourrait la voir, mais qui est calculée par des formes d'algorithmes qui génèrent ces plantes. J'ai ainsi créé une série, un herbier.*

[715] Suivant la création d'une généalogie d'artistes, l'artiste revendique la lignée d'ascendants comme Soto, Klein, Fontana, Julio Le Parc et James Turrell. *« Dès la fin du 19e siècle, les impressionnistes s'intéressent à la lumière au « Lover », c'est-à-dire à l'espace du recouvrement et à des toiles déjà hors normes. Mais après il y a des artistes mexicains muralistes comme Siqueiros, Diego Rivera, qui s'accaparent l'espace du mur et de l'architecture, pour créer ce que l'on a appelé le muralisme. Je pense que c'est aussi intéressant de s'approprier cette notion-là. Enfin, l'art cinétique bien sûr, Vasarely, Soto, parce qu'ils amorcent la notion de l'optique, du cinétisme et ils préfigurent le monde du numérique. »* Pour la jeune génération, Miguel Chevalier soutient Elias Crespin. Dans la veine de l'art cinétique, le jeune vénézuélien crée des sculptures qui se développent dans l'espace, des univers de planètes et de constellations, comme des mobiles contrôlés à distance dans l'espace.

Les scientifiques intéressent l'artiste parce qu'ils étudient divers écosystèmes. Même si son intérêt pour leurs travaux n'a pas de fins écologiques. « Comment la nature s'y développe, comment elle peut être transposée ? », Miguel Chevalier connaît Ernst Haeckel pour ses études sur les planctons et leur « force évocatrice d'un univers aquatique maritime. »
Particulièrement sensible à ses « planches extraordinaires qui ont influencé de nombreux décorateurs et artistes dès la fin du 19e siècle, jusqu'à aujourd'hui. Pour lui, Haeckel est « un scientifique extrêmement doué d'un sens artistique » et lui a inspiré un projet au Musée océanographique de Monaco, dont des lustres d'art décoratif sont issus de ses planches de dessins.

Pour Miguel Chevalier, l'art digital [716] est un véritable creuset de réflexion en phase avec le monde actuel. Il met en jeu la question écologique essentielle de l'artificialisation des sols et en perspective l'évolution de vie humaine dans un monde artificiel. Il transpose l'univers de l'artifice à travers l'idée qu'il y a de plus en plus de « légumes », de plantes qui poussent dans des serres. Un double aspect de la serre l'intéresse, à la fois comme espace artificiel mais également comme condition de vie humaine, de plus en plus artificielle au travers de la lumière électrique, notamment. L'artiste s'inspire de la nature pour tenter de la transposer dans un monde qui la réinvente. Il s'agit moins de copier la nature que de la réinterpréter.

[716] *« La difficulté c'était l'accessibilité à ces outils. Et puis ensuite, l'apparition de la micro-informatique à partir de 1985-86, qui s'est développée de manière très conséquente avec l'évolution des jeux vidéo, a permis d'avoir des puissances de calcul de plus en plus grandes. J'ai commencé du coup à créer des œuvres totalement autonomes qui ne fonctionnent qu'à partir de l'ordinateur et qui sont capables de calculer des mondes et des trajectoires en temps réel. »* Chevalier. Enquête ethnographique, 2013, *op. cit.*

> *Ce qui est intéressant dans le monde de la nature, c'est que c'est un monde très fractal. Il y a des mathématiciens, comme Benoit Mandelbrot, qui a mis en évidence ces algorithmes fractals. Et à partir desquels on peut recomposer des paysages, en l'occurrence j'ai fait cette installation qui s'appelle «RGB Land », et des paysages fractals. C'est-à-dire que l'on peut faire des morphines de fractales, qui donnent l'illusion d'un paysage réaliste. En fait ce sont des paysages totalement irréels mais dans lesquels il y a aussi une idée-réalité, dans le sens où ce sont des paysages entièrement minéraux. Comme si on peignait, en Land art à très grande échelle, où il n'y a plus de monde organique mais un monde minéral. Cela peut aussi être une forme de questionnement par rapport à ce vers quoi notre monde court, en épuisant les ressources, naturelles, forestières des forêts amazoniennes, ou en déforestant on peut arriver à une autre forme de monde* [717].

Le scénario futuriste [718] du film *Soleil vert* imaginé en 1974, pose la question d'une nature détruite et substituée par un environnement artificiel créé par l'Homme. Des environnements virtuels artistiques supplantent déjà les liens des humains à la nature, dont ils s'éloignent physiquement.

Miguel Chevalier pense que « l'univers du monde digital peut être de nature à recréer une nature où l'on n'aurait plus besoin d'une nature au sens écologique du terme. » Son travail, intitulé *Origine du Monde* [719] (2012), s'inspire de la biologie et des micro-organismes, couleurs vives, courbes sinueuses, il s'agit de plonger le visiteur dans des expériences visuelles inédites, des « paradis artificiels. »

---

[717] *Ibid.*

[718] Richard Fleischer, *Soleil vert*, 1974 Film de Science-fiction primé au Festival Avoriaz.

[719] *L'Origine du Monde,* 2012, Baux De Provence ; *Fractal Flowers in vitro* 2009, musée de la Chasse et de la Nature, Paris *RGB Land,* 2006, Pittsburgh.

Planche II-32. Classification de travaux d'artiste Didier Mahieu, branche biomorphisme écologique.

Il y a Baudelaire qui disait que l'artiste est le flambeau du futur. Il éclaire, mais il ne force pas l'action. On n'est pas là pour répondre à des questions.

Didier Mahieu est un artiste belge (1961, *fig. II-32*). Il est professeur de l'École supérieure des Arts Plastiques et Visuels de Mons en Belgique. Il a réalisé à l'Université de Liège Gembloux Agro Bio Tech en 2010, une résidence d'artiste [720] de 18 mois pour le projet et expérimentation *Scaphandre* [721]. La résidence d'artiste de Didier Mahieu d'une durée assez longue – 18 mois, en moyenne de 6 mois à 1 an – a permis de tisser des liens avec dix-sept chercheurs de disciplines composites – *Biologie végétale, écologie, génétique et biologie moléculaire, géologie, philosophie et psychologie, histoire de l'art et archéologie, technologie de l'éducation, etc.*

[720] La résidence d'artistes universitaire est une expérience en développement important en France au 21e siècle pour des projets art et sciences - *Cité internationale universitaire de Paris (pionnière 1925), Universités de Tours (10 ans), Strasbourg (Eco-art 2006), Nantes (2009), Montpellier (2010), Paris-Nanterre/DRAC Ile de France (2010), Pierre et Marie Curie Paris, Toulouse, Mulhouse, Paris Sorbonne, Laval, Lille, Rouen, etc.*

[721] *Scaphandre. La science rencontre l'art*, Direction Éric Haubruge, Daniel Bay et Jean Semal, Presses Universitaires de Liège, collection Patrimoine, 2012.

L'ouvrage recense leur témoignage, perception subjective et sens donné aux travaux artistiques, inspirés de leurs travaux scientifiques. *La science rencontre l'art* inaugure la collection *Patrimoine* de l'université et interroge l'avenir de l'humanité. Didier Mahieu est associé à la recherche scientifique par la matière. Il rencontre un entomologiste qui est devenu recteur. Il lui parle d'une problématique de champignons qui poussaient sur certaines de ses toiles travaillées à la caséine. La caséine est la poudre de lait utilisée comme médium traditionnel pour peindre les fresques. L'entomologiste lui explique le processus pour altérer les champignons et les faire disparaître mais également comment les exploiter pour dessiner avec.

> *On pouvait tracer des lignes. Il y avait par exemple des choses intéressantes comme par exemple le fait que les champignons ont des territoires propres. Les champignons qui sont de telles ou telles ethnies ne vont pas aller chez les autres ou ils vont se détruire. C'est assez curieux, car il y avait une espèce de sociabilité des champignons qui m'a intéressée et j'ai commencé à dessiner avec ces spores de champignons. Puis ce travail a intéressé l'université. J'ai montré un peu le projet, et puis de fil en aiguille, ils voulaient faire un travail sur l'art et la science et ils m'ont demandé d'être en résidence à un moment et d'exploiter différents médiums scientifiques par rapport à la peinture et à l'art contemporain.*

Une biologiste généticienne s'intéresse au travail de l'artiste, puis écrit un livret d'exposition à Lille.

> *Elle a commencé à parler de mon travail par rapport à « l'agaceur de matière ». C'est à dire qu'un scientifique est un « agaceur de matière ». Il faut agacer une matière pour voir la réaction de la matière et l'observer. Et en fait la science, c'est un peu ça. Je suis devenu un agaceur quelque part de situation entre les scientifiques et les problèmes environnementaux, sociaux et de laboratoire. Voilà quelque part dans l'université, j'ai travaillé de laboratoire en laboratoire en étant une espèce de passeur d'interrogation. Je n'ai pas fait des expériences purement scientifiques, j'ai plutôt posé des questions par rapport à un médium scientifique et par rapport à une approche scientifique.*

L'approche de l'écologie de Didier Mahieu est liée au territoire et à son expérience personnelle. Il a dû quitter la ville pour se retrouver en pleine nature, un lieu facile à adapter par rapport à la grandeur de ses toiles. Il a vécu un peu en autarcie.

> *Il faut avoir conscience du support sur lequel on travaille. Parce que le support raconte l'âme de la chose en fait. Le territoire sur lequel vous allez vous déplacer, c'est le support. Donc si vous employez une toile qui a une histoire, l'histoire va toujours être présente dans votre travail même si vous la noyez, vous la recouvrez. Il y a toujours une histoire sous l'histoire, on ne peut pas effacer les choses.*

L'artiste considère son approche comme philosophique. Il a exploré son environnement. Il évoque le jeune écrivain Sylvain Tesson qui a écrit « dans les forêts de Sibérie » comme l'expérience solitaire semblable à celle de Thoreau.

> *J'aime bien quitter le lieu quotidien pour aller vers une espèce de petit sanctuaire. C'est un isolement voulu. J'avais travaillé en Bulgarie un moment autour de la mer Noire, sur le rapport entre la mer Noire et le continent. C'est une mer un peu particulière. Au départ c'était une mer intérieure qui a été envahie par la mer de Marmara donc elle est devenue salée et non salée. Donc il y a de l'eau salée et non salée dans la même mer, c'est très intéressant. J'ai étudié tout ça au niveau des infiltrations et ça m'a amené quelque part à me poser beaucoup de questions sur la transhumance, sur le déplacement et sur la sociologie du lieu. Ici par exemple, je vais avoir une exposition qui aura lieu à Anvers qui s'appellera « Ex-il » tout le travail sur le déplacement quelque part des gens par rapport à un espace ou un lieu.*

Les Inuits nomades et leur transmission orale l'ont beaucoup inspiré.

> *Même l'instrument de musique est physique. On souffle dans la bouche de l'autre un instrument. Il y a une communication qui est directe. Et cette mémoire-là est une mémoire de passeurs, presque une mémoire immatérielle. Ce qui m'intéresserait n'est pas forcément le côté matériel de mon travail, c'est de se dire qu'on a véhiculé quelque chose qui reste dans la mémoire* [722]*.*

Didier Mahieu pense que notre rapport à l'écologie peut être dans l'émotion. L'artiste trouve un processus et est un passeur selon lui. Il travaille sur un élément et est plutôt dépendant de l'écologie plutôt qu'il ne la fabrique. Il estime que nous avons besoin et sommes dépendants de l'écologie.

---

[722] Mahieu, *ibid.*

> *C'est d'abord la nature qui est l'histoire, nous sommes simplement quelque part des locataires de cette aventure-là. Je pense qu'un artiste est le locataire de la surface sur laquelle il va produire quelque chose, il est un acteur de la surface sur laquelle il va voyager comme aussi bien un danseur qui va se déplacer dans un espace. Le geste a une influence dans l'espace. La chorégraphie a une influence sur le territoire sur lequel on va se déplacer. Un cinéaste va voler une image et en même temps, il va rajouter une image dans le monde, donc il va forcément contribuer à rajouter un élément en plus dans l'univers. Donc quelque part, nous ne sommes que des passeurs par rapport à la nature. La vie n'est qu'un passage dans la nature.*

Mahieu cite également la référence de Tchernobyl pour illustrer notre état de passage humain dans la nature tel qu'il la vit.

> *Il suffit de regarder Tchernobyl maintenant, qui est redevenu un état de nature, c'est fascinant. Il y a une artiste d'ailleurs, qui est allée filmer Tchernobyl à l'heure actuelle, c'est extraordinaire. Donc nous ne sommes que de passage. Et c'est pour ça, quand on dit l'écologie, je pense que c'est plus qu'important puisque quelque part c'est notre âme qu'on met en jeu. Pas seulement notre enveloppe corporelle, c'est notre âme, notre patrimoine il est là.*

Il se revendique de *l'origine du monde* de Courbet, du Baron Friedrich, de l'*Ophélie* de Millet, de Louise Bourgeois, de John Cage, de Kiki Smith et d'écrivains comme l'anglais Kenneth White pour « La route bleue », cette notion de voyage, de déplacement.

> *J'ai fait d'abord un travail sur mon grand-père, sur mon patrimoine géographique très court, puis c'est parti sur Anna. Donc j'ai commencé à faire son portrait-robot, lui inventer tout ce qu'elle aurait pu continuer à construire, puisqu'elle a disparu à trente-trois ans. Lui inventer un territoire, de la nourriture, une maison et un jardin pour la nourrir et tout ça, c'est devenu presque un microcosme écologique puisque je voulais qu'elle soit dépendante de tout le système dans lequel elle s'était fait manger. Elle est devenue beaucoup plus cosmique, beaucoup plus universelle.*

Le travail de l'artiste est très imprégné de l'histoire personnelle de son grand-père et des enquêtes de police sur une femme disparue dont il a cherché à imaginer l'existence, ce qu'il nomme son « *microcosme écologique* ».

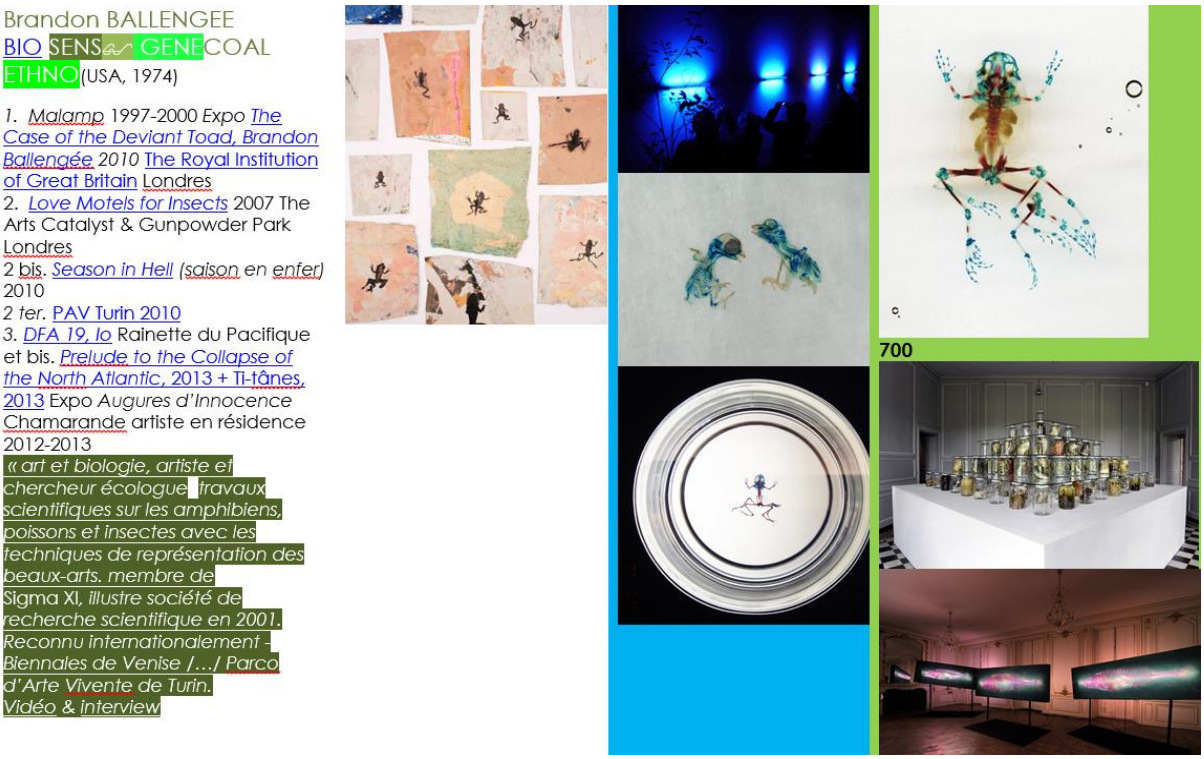


Planche II-33. Classification de travaux d'artiste Brandon Ballengée

J'espère que les gens lorsqu'ils visitent cette exposition repartent avec l'envie d'en savoir plus sur les écosystèmes, ou d'en savoir plus et idéalement ils prennent conscience que quelque chose doit être fait et qu'ils doivent y participer en quelque sorte, faire des choses plus écologiques ou suivre une vie plus écologique ou atténuer l'empreinte écologique.

La rencontre avec Brandon Ballengée (1974, *fig. II-33*) a eu lieu à Chamarande, le 25 août 2013, sur son lieu de résidence d'artiste pour l'exposition *Augures d'innocence*. L'artiste a exposé aux USA, en Angleterre, en Italie et récemment en Belgique, puis en France. Artiste scientifique hybride, il apprécie la diffusion des idées artistiques écologiques dans le monde et espère susciter l'envie de connaissance des écosystèmes.

Depuis les écrits que j'ai lus, il y en a certains si utopiques que c'est vraiment intéressant, comme fixant les problèmes du monde, la justice sociale et l'environnement qui faisait juste partie de leur conversation mais l'idée était malgré tout que l'art et la science et la technologie ensemble devaient constituer les prochaines grandes étapes de l'évolution de l'homme et pour une société pacifique. C'est remarquable pour les années 60 et ce qui en est ressorti c'est que cela ne s'est pas exactement déroulé comme les gens l'avaient prévu ou espéré. Mais je crois que c'était lié à la bombe, la bombe nucléaire qui était aussi pour l'écologie, perçue comme l'image de la terre qui réalise pour la première fois son effet dramatique.

Pour Ballengée, le caractère diffus de l'art écologique est lié à son internationalisation. Son idéal est de toucher les consciences, mais il ne sait pas si cela fonctionne ou pas au final.

J'espère que certaines personnes vont s'en inspirer pour s'investir davantage avec mon travail spécifique à Chamarande. Nous avons réalisé l'année dernière beaucoup de travail avec le public sur le terrain, pour le travail sur les amphibiens et surtout auprès d'enfants, ce que j'adore. Je pense que c'est très important de travailler aujourd'hui avec des enfants parce que de plus en plus, nous devenons une espèce urbaine. Il y a donc une telle déconnexion avec le monde naturel et cela a changé l'interphase digitale qui est si importante et incroyable dans le changement de l'espèce humaine aussi. Mais je suis particulièrement préoccupé par les gens qui perdent le lien physique avec l'environnement et le fait qu'ils soient en interaction avec les poissons amphibiens et s'inspirent de ces animaux.

Il espère réussir à déconnecter les personnes du digital pour regarder l'écosystème grâce à ces organismes et se sentir plutôt connectés au vivant en les faisant participer. L'artiste s'est formé aux techniques d'acquisition des savoirs, d'apprentissage à « stimuler les esprits, développer les cerveaux et éduquer les écoutes ». En développant le contact avec les espèces par les sens, il estime que les humains peuvent se sentir plus concernés par le milieu de vie et l'impact de leur comportement à l'avenir.

Mais il me semble, par exemple, si vous prenez Ernst Haeckel, James, le grand-père de Charles Darwin était un physicien, mais il était aussi poète, il a écrit un énorme volume sur la reproduction des fleurs. L'interaction entre les fleurs dans le sonnet de Shakespeare, à l'époque ont été très populaires, devenu un best-seller à Londres, donc c'était un important message écologique public en tant qu'art. Cela a progressé ainsi.

Pour Ballengée, la sensibilité esthétique d'Haeckel a grandi au détriment de ses compétences scientifiques utilisant notamment des illustrations pour démontrer des résultats erronés. De nos jours, ses talents artistiques sont plus reconnus. Même si ses premiers travaux sur le milieu des carrières sont, selon lui, vraiment très bons. L'artiste témoigne du lien historique entre littérature et écologie.

À partir de 2007, Brandon Ballengée rencontre Piero Gilardi, pionnier dans l'art écologique et membre de l'*arte povera.* Très engagé dans l'art et l'écologie à Turin, il fonde en 2010 le *Parco Arte Vivante* (PAV), un projet environnemental monumental partenarial avec la municipalité. Durant deux étés, Ballengée y mène un travail scientifique sur les amphibiens et développe un projet de rencontres et accompagnement des publics avec des visites de terrain.

Il y a un petit documentaire qu'ils ont réalisé sur le travail de terrain et une partie très importante réalisée avec une sculpture de déplacement d'écho. J'ai étudié les réserves de la nature mais aussi des terres agricoles en dehors et les limites de Turin. Puis j'ai analysé la différence dans la difformité et les blessures sur les grenouilles entre les deux paysages. J'ai observé encore une fois ce phénomène dans le milieu agricole où il y a plus de difformités sur les grenouilles que sur celles dans la nature. Puis pour l'exposition, nous avons créé un grand déplacement d'écho avec les espèces. Ce qui est fascinant avec le Nord de l'Italie, c'est qu'il y a énormément d'espèces introduites non autochtones, d'Amérique et d'Asie, et qui mangent les animaux d'Italie. Par conséquent, c'est très dynamique. Par exemple, des milliers d'énormes écrevisses de Louisiane mangeaient les grenouilles autochtones d'Italie. Il y a donc un environnement intéressant à observer où il est nécessaire d'effectuer une restauration et de le montrer au public.

C'est pour cette raison que j'utilise l'aquarelle. Une des raisons, c'est que j'adore son rendu esthétique, mais aussi j'essaie de penser comment avoir moins d'impact au travers de ma production artistique, mais c'est très difficile.

L'artiste se dit préoccupé par la production de tirages sur papier et de sculptures, de prendre connaissance du type de produits pétrochimiques qu'il utilise dans les opérations d'impression ou acrylique.

Planche II-34. Classification de travaux d'artiste Angelika Markul

C'est très bien de faire cette étude, on en a besoin. Les artistes ne peuvent pas faire ce travail. Se pencher sur cette question, la mettre en lumière, qu'on ait une vraie place parce que pour l'instant on ne l'a pas. Si d'ici dix ans il y avait une vraie conscience de ce mouvement là, ce serait très bien [723].

Angelika Markul est une artiste polonaise (1977, *fig. II-34*), elle vit et travaille en France et en Pologne. Rencontrée à son atelier à Malakoff le 23 décembre 2013, ses travaux témoignent d'une appropriation des thèmes de l'écologie : habitat, milieu, écosystème, extinction des espèces, conservation, monde animal et monde humain, destructions, pollutions et catastrophes nucléaires.

[723] Markul, enquête ethnographique, *op. cit.*

Elle est une des rares artistes, avec Elena Costelian, à être allée travailler à Tchernobyl et Fukushima. Lauréate du Prix SAM pour l'art contemporain en 2012 – qui récompense chaque année un projet à destination d'un pays hors-Europe et Amérique du Nord d'un artiste plasticien résidant en France – Angelika Markul restitue son travail au Palais de Tokyo, avec *Terre de départ*, exposition *L'État du Ciel, Partie 1*, à Paris, en 2014.

Mort en sursis, *Frozen* [724] (2010) un animal inerte recomposé d'épaisses fourrures est plongé dans la neige d'un congélateur – voulu comme un cabinet de curiosité – branché sur prise électrique.

> *Frozen symbolise la conservation. Je voulais travailler comme une sélection d'échantillons de races d'animaux qui disparaissent. Ce serait la conservation de quelque chose que l'on peut créer après. Un peu comme une Arche de Noé mais avec notre système. Il voulait prendre tous les animaux qui existaient sur terre. Ce n'est pas possible. C'est ce que je voulais faire en plus petit, comme une Arche de Noé et conserver sous forme d'ADN avec le sang congelé dans des tubes, ouvrir ces frigos comme des cabinets de curiosité.*

Angelika Markul a tourné en Australie, pour une exposition intitulée *Hamilton Island* à Varsovie, sur 500 mètres carrés. Des images d'Épinal paradisiaques non accessibles à l'Homme, des plages de sable blanc, des palmiers, le vent, etc. s'offrent en macros zoomées en trois dimensions. Consciente de la beauté et la fragilité, c'est plus le concept de nature et son risque de disparition qui est en jeu.

À la question quel sens donnez-vous à l'écologie ? Angelika Markul répond qu'il y a plein de sortes d'écologies, puis décrit l'ensemble des actions personnelles qu'elle réalise dans le quotidien, de ses achats au tri de ses déchets. Pour son travail, l'écologie c'est :

---

[724] *Frozen,* Installation, 2010, exposition collective *Eclaircies*, Le Quai, Angers, France, article Liégey (Édith). *Changement climatique et comportement tout un art*, 15 avril 2012, www.jardin-eco-culture.com

[…] se poser la question de ce danger d'aller à Fukushima juste deux mois après la catastrophe. C'est le Tsunami, la nature « déformée » contre l'homme qui m'a captivée. Ces débris, tous ces objets, toutes ces maisons, complètement détruits m'ont intéressée. Quand on arrive, on lit « Welcome of Fukushima [725] *» et c'est très beau. Et puis on entre, il n'y a plus rien et après il y a un gigantesque bazar. J'appelle cela la plus grande sculpture de César parce que tout est confiné. Cela sentait très mauvais aussi.*

Angelika Markul exprime à plusieurs reprises son intérêt pour la force de la Nature et sa fascination pour la Terre.

Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est la terre. Cette espèce d'être de terre, cette étoile qui s'est formée depuis des milliers et des milliers d'années. Et à quoi bon ? Qu'est-ce qu'on fait là ? Et c'est cette question-là que je me pose, qu'on ne la protège pas assez. Moi, je suis incapable de la protéger. Je pense que c'est un grand danger. Oui, c'est vrai l'écologie m'intéresse, la nature, l'existence, la terre, car elle existe depuis beaucoup plus longtemps que nous. On est juste une espèce qui a un peu plus évolué. Mais ce qui m'a énormément touchée, ce sont les gens qui se sont donné la mort pour nous sauver.

En 1986, Angelika Markul avait 9 ans. Elle vivait en Pologne pendant la catastrophe de Tchernobyl.

On ne voit pas le danger, il n'a pas d'odeur. Comme l'air, on le sent, mais là on ne le sent même pas, c'est quelque chose d'invisible. On pense qu'on est plus fort. Que l'on nous dise que c'était un danger semblait exagéré pour un enfant. Comme pour mon cousin qui n'a pas écouté et est sorti jouer dehors. Il est beaucoup plus jeune que moi, il a 33 ans et il est sous chimio depuis cinq ans. Il a failli mourir du cancer de la thyroïde. […] Cela m'a bouleversée et changé complètement mon regard sur l'homme, parce que je détestais l'homme. J'ai commencé à aimer l'homme à partir de là. J'ai pris conscience récemment des liquidateurs, des pompiers, qui étaient brûlés vifs, lorsque j'ai préparé le sujet. Ils nous ont montré des cimentières énormes avec toutes les croix. En fait, il n'y avait plus seulement cette question sur la nature, mais il y avait une vraie question sur l'homme. J'étais complètement partagée, c'était 50/50 et j'étais totalement perdue.

---

[725] Angelika Markul, *Welcome to Fukushima*, video, photos, 2013.

Interrogés à la sortie de l'exposition d'Angelika Markul au Palais de Tokyo, les visiteurs d'expositions semblent de plus en plus spectateurs. Est-ce qu'ils voyaient la même chose que quelqu'un avec une connaissance sur le sujet ? Sans doute pas. Une fascination se lisait dans le regard des gens à voir défiler ces images, à attendre peut-être qu'il se passe quelque chose.

> *Je ne pense pas qu'il faille montrer une image de catastrophes déjà survenues, mais plutôt montrer ce qui va disparaître. Comme aujourd'hui avec les icebergs, tout cela fond, les tempêtes, etc. Je pense qu'il faut le dire avant que ce soit fait, je pense qu'il faut prévenir de ce qui peut advenir d'une catastrophe. J'use cette image qui présente la fin de quelque chose, je me mets en avance par rapport à ce lieu disparu. Prévoir une catastrophe, c'est plutôt imaginer de perdre quelque chose.*

Mais il ne se passe rien, car c'est un défilé d'images des paysages rural et urbain de Tchernobyl avec des séquences. Et puis cette succession, ces cires, ces terres brûlées, ce sont presque des images symboliques qui pourraient parler de destructions écologiques. Comme cette cire noire qui est coulée sur des carcasses d'animaux, cela fait penser aux marées noires.

> *La catastrophe elle n'est pas là, c'est juste dans le simple fait d'en faire l'expérience. Elle est humaine, c'est le déplacement de toutes ces populations. C'est cela la catastrophe écologique, elle est avant tout humaine. C'est ce que j'ai vu à Tchernobyl, ce que j'ai trouvé là-bas. La vie au-delà de la catastrophe. […] Moi je ramène en fait la reconstitution d'une image que j'ai prise, qui est un décor de théâtre pour réactiver la fonction de ce lieu, le Conservatoire de Pripyat. Il y a une performance avec l'orchestre symphonique de Mulhouse où l'idée c'est de rejouer le dernier morceau de musique qui a été joué dans le lieu. Pourquoi ? Pour réactiver le statut même de ce lieu au départ, la fonction de ce lieu, c'était un lieu culturel* [726].

[726] Costelian, *op. cit.*

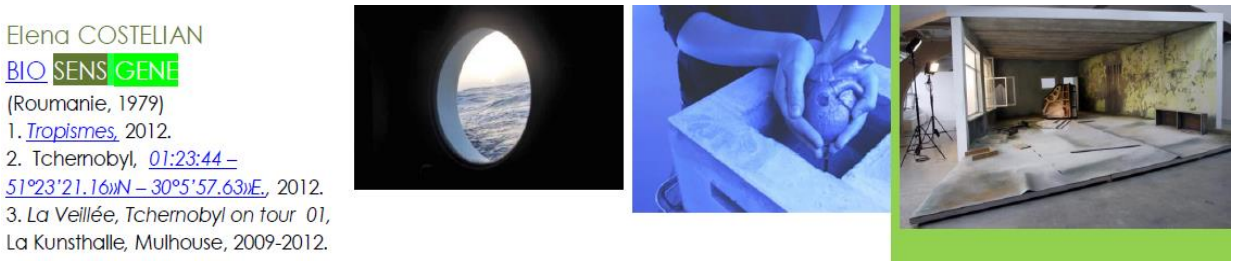


Planche II-35. Classification de travaux d'artiste Elena Costelian.

L'entretien avec Elena Costelian (1979, *fig. II-35)* a eu lieu le 14 février 2013 à Paris au Muséum national d'histoire naturelle, suite à son initiative puisqu'elle nous a contactée sur les réseaux sociaux vivement intéressée par nos recherches. Jeune artiste originaire de Roumanie, elle vit et travaille en France [727]. Une expérience marquante dans sa formation l'oriente vers le paradigme de l'art de Robert Filliou (1926-1987), lié au mouvement Fluxus, « l'art est une fonction de la vie plus la fiction [728] ». Elle le relie à son premier travail des bouteilles d'eau percées pour que l'eau revienne à la terre.

L'artiste a été profondément marquée par la lecture des « chroniques du monde après l'apocalypse » de Svetlana Alexievitch, qui vient d'obtenir le prix Nobel de la littérature en 2015. *La supplication* recueil de monologues [729] de personnes ayant vécu la catastrophe est parue en 1998. Résultat de cinq ans de travail depuis 2006, autour de la catastrophe de Tchernobyl, la première œuvre en lien avec l'écologie d'Elena Costelian est exposée durant trois mois.

[727] Diplômée de l'école supérieure des Beaux-Arts de Nantes en 2002, option Scénographie en 2006 et option Art en 2007 à l'école Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Elena Costelian a travaillé avec les artistes Vladimir Skoda et Sarkis. En 2009, *Transit*, est présenté au festival Première au Théâtre Le Maillon de Strasbourg et diffusé sur ARTE.

[728] Durozoi, *op. cit.,* p. 249.

[729] L'œuvre théâtrale *« On ne prévient pas les grenouilles quand on assèche les marais »* a obtenu le prix Tournesol au Festival d'Avignon 2014 et a été interprétée par la compagnie Cie Le Quintet Plus dans le cadre des éco-cinéma débats Agenda 21 Local France 2015 de la Communauté Urbaine Perpignan Méditerranée. Les textes sont des adaptations de fragments du livre de Svetlana Alexievitch "Supplication pour Tchernobyl" et de celui de Michaël Ferrier "Fukushima, récit d'un désastre".

Cela montre la notion de décor. C'est-à-dire, quand je suis allée là-bas, j'ai pris une image et cette image je l'ai ramenée dans un autre lieu pour le reconstituer comme un décor de théâtre, puisque c'est la sensation que j'avais à Tchernobyl, c'est un décor dans lequel on nous plantait et pas du tout un site commémoratif. L'idée de commémoration disparaissait totalement. Ce qui m'intéresse dans ce projet-là, c'est de dénoncer l'exploitation du spectaculaire de la ruine moderne qu'est la catastrophe écologique. […] Je ne propose pas une alternative. Je propose de prendre conscience de cela. Montrer juste une image avec des ruines, je trouve que c'est exploiter encore la catastrophe d'une manière spectaculaire. Et pour moi, les artistes qui ne produisent que des images participent totalement à l'exploitation du spectaculaire de la ruine moderne, de la ruine écologique [730].

Lorsque Elena Costelian dresse une *Cartographie de la catastrophe* [731], l'artiste s'interroge sur la visibilité de sa représentation de l'accident de Tchernobyl. Car une fois sur place, impossible de trouver une carte de *La Zone Contaminée,* le territoire semble rayé de la carte du monde. Si la cartographie de la catastrophe s'efface, quelles traces visibles laisse-t-elle ? Le projet aborde la question de l'impossible représentation de la catastrophe, de la radioactivité, invisible à l'œil nu. Effectivement, la géographe Magali Reghezza confirme l'opacité sur les zones des catastrophes nucléaires, contrairement à celles des catastrophes naturelles avec l'absence de plans des zones de dangers [732]. Mais, une carte des zones à risques est extrêmement complexe à réaliser, car elle devrait aussi intégrer les pollutions du développement technologique.

La Kunsthalle de Mulhouse présente en 2012, *Tchernobyl On Tour*, la première exposition personnelle d'Elena Costelian avec Sandrine Wyman pour commissaire d'exposition. L'artiste insiste sur cette notion de décor – qu'elle met en scène – qui n'est pas la réalité de la catastrophe de Tchernobyl, qui ne montre pas la radioactivité comme un musée.

---

[730] Costelian, *op. cit.*

[731] Book *Elena Costelian, Chernobyl on Tour 06*, "*Maps of the contaminated area*", 2013, p. 12.

[732] France Culture, émission *Planète Terre* par Sylvain Kahn, *Sommes-nous préparés à d'autres Fukushima ? avec* Dominique Bourg, professeur à l'Université de Lausanne (Institut des politiques territoriales et de l'environnement humain/Faculté des géosciences et de l'environnement) ; Magali Reghezza, géographe, maître de conférences à l'École normale supérieure Michel LLory, ingénieur, ancien directeur du département de recherches sur les grands risques, les accidents industriels et les causes humaines des catastrophes, EDF, 12 mars 2014.

Elena Costelian décide de l'orientation de son travail et ne répond pas à des appels à candidature ou commandes. Une présentation de *Tchernobyl on tour* a été effectuée lors du « Chantier Mobile » proposé par Eric Troussicot pour *Evento,* biennale d'art contemporain de Bordeaux. En 2013, *The center for book arts* présente l'œuvre sous forme de livre d'artiste [733]. L'artiste montre la photo des travaux au Kunsdhalle de Mulhouse où l'œuvre est visible de l'arrière. L'artiste fait référence aux tour-opérateurs qui sont présents sur le net. « Une visite écologique de Tchernobyl » est proposée, par exemple, sur le site City Discovery, excursions, tours et activités ou le site de visite officiel *Official provider of Tchernobyl Exclusion Zone*. Elena a fait « un tour de la zone contaminée ».

Cela évoque plusieurs lieux de l'installation à la Kunsdhalle. Un endroit dans la zone et les vidéos [734] parlent de Slavotich, une autre ville éloignée de Tchernobyl. Elena a interrogé des habitants, parmi les 9000 personnes qui vivent sur le site contaminé. L'artiste s'interroge : comment ce lieu est-il devenu un site touristique ? Elle cherche à travailler sur la question de la ruine moderne. Elle interroge la mémoire collective dans les vestiges d'un passé, à travers ses bâtiments, ses objets, les emblèmes d'une époque et leur disparition. Tchernobyl, dans sa mémoire, est un moment marquant où le temps s'est arrêté.

---

[733] *Book Elena Costelian*, p. 3.

[734] Galina Darusko Arsenievna 80 ans et neuf mois, 2009-2012. Vidéo 11'34'' Elena Costelian © Elena Costelian. « *Cette vielle dame, rencontrée lors de mes cheminements, vit en périphérie de la Zone. Elle est un témoin omniscient de l'histoire et de son devenir. Elle raconte les origines de ce lieu à la manière d'un mythe, traduisant les croyances générées par la catastrophe.* » […] Une vidéo *« traite des mutations urbaines qu'a engendrées la catastrophe. La ville de Slavoutich est une ville champignon qui doit son existence à la catastrophe. Slavoutich est la sœur jumelle de Pripyat. Construite en l'espace d'un an en 1987 pour reloger les habitants de Pripyat, Slavoutich abrite aujourd'hui les ouvriers qui l'ont fondée. Originaires des 8 anciennes Républiques du bloc de l'Est, 3000 d'entre eux partent chaque matin pour travailler à la Centrale et au maintien du site. À l'initiative de l'homme qui deviendra son guide, un musée dédié à cette ville propose depuis 2006 une vision d'une nouvelle cité idéale. La ville est devenue le lieu de commémoration de la catastrophe du 26 avril. Chaque année, des milliers de personnes affluent de toute l'Ukraine à cette occasion. »* Book Elena Costelian p. 6.

Le premier morceau est de Chostakovitch [735], après d'Arvo Pärt [736] et ensuite de Steve Reich [737], car j'y tenais absolument, par rapport à cette idée de répétition. Répétition de l'histoire et parce que c'était la salle de répétition du Conservatoire. Pour moi, cela veut tout dire. Conservatoire, répétition, et cette idée du fait que l'on ne peut pas en rendre compte à travers l'image. Mais on peut en rendre compte si on prend conscience que tout est un décor et que la ruine est exploitée d'une manière insidieuse par le spectaculaire. Et que la seule expérience possible est cette expérience mentale. La zone existe parce que nous la faisons exister mentalement. Puisque tu ne ressens pas la radioactivité, il n'y a pas de danger, etc. Comme une personne, qui vivait dans la zone contaminée, racontait que les gens qui sont partis sont les gens qui étaient malades parce qu'ils avaient peur [738].

Pour faire passer les émotions et son message, Elena a recours à la musique d'un orchestre symphonique de Mulhouse. Elena Costelian évoque la notion de répétition qui acquiert une force symbolique.

Donc on ne voit pas. Ce n'est pas signifié, il n'y a pas de pancarte, il n'y a rien. On avait un compteur Geiger avec nous. Ce n'est qu'avec le compteur que tu sais que tu es en zone contaminée. Là ça bip, ça s'enflamme [739]. [...] Est-ce que c'est vraiment possible de vivre là ? Est-ce que la vie est possible dans un endroit où tout le monde te dit, non ce n'est pas possible, c'est balisé, tout cela est devenu une sorte de musée. […] Il y avait le Professeur, ce scientifique reconnu, puisque j'ai vu des photos de lui au musée de Tchernobyl à Kiev. Et il nous sort ses Tupperware.

---

[735] Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975) compositeur russe de la période soviétique.

[736] Arvo Pärt (1935) compositeur estonien de musique contemporaine.

[737] Steve Reich (1936) musicien et compositeur américain.

[738] Costelian, *op. cit.*

[739] Début de la zone contaminée 00,46 microsieverts/heure. Book Elena Costelian, Tchernobyl on Tour, *Avant Propos*, p 5. *« Pour l'exposition du public dans les situations d'exposition planifiée, la Commission continue de recommander que la limite soit exprimée en tant que dose efficace de 1 mSv par an. Cependant, dans des circonstances particulières, une valeur plus élevée de dose efficace pourrait être autorisée en une seule année, à condition que la moyenne sur des périodes définies de 5 ans ne dépasse pas 1 mSv par an.»* Nénot (Jean-Claude), Brenot (Jean), Laurier (Dominique), Rannou (Alain) et Thierry (Dominique). Recommandations 2007 de la Commission Internationale de Protection Radiologique, Institut de Radioprotection et sûreté nucléaire, Publication 103, Édition en langue française, TEC et DOC, Coll. Lignes directrices, Paris, p. 105.

J'ai cru que j'allais mourir. Il avait environ 60 ans. Il avait mis dans des Tupperware de nourriture des fœtus d'enfants. En fait, suite à la catastrophe, les femmes ont été obligées d'avorter, celles qui ont donné naissance à des fœtus malformés. Il y avait des animaux aussi à six pattes qu'il avait conservé dans du formol, et qu'il avait ramenés dans des Tupperware. Il nous a montré son musée, qu'il a transporté avec lui, des morceaux de son musée totalement clandestin. Je n'ai pas compris où il vivait à Jytomyr ou à Kiev. Le musée était à Jytomyr [740]*. Ce musée a existé pendant deux ou trois ans, je crois, et ensuite interdit. Il a dû ensevelir les plus grosses pièces, un âne, par exemple, dans la forêt, et le reste dans sa maison de campagne, ou sur son balcon* [741]*.*

Elena montre une photo d'une route avec un marquage au sol classique de ligne de dépassement et des lignes continues de part et d'autre, ses abords d'herbe sont entretenus aux côtés d'une forêt verdoyante. Les premières photos du site sont de Robert Polidori [742], une image archétype. Elena Costelian évoque l'ambiguïté de l'invisibilité du danger. Cela rejoint sa définition de l'écologie. Le paradoxe d'une végétation luxuriante où l'on aurait envie de pique-niquer et de s'asseoir. Elena décrit son expérience :

La première expérience était de faire cette marche. Et qu'est-ce que c'était de marcher à cet endroit-là et pas ailleurs, dans la zone contaminée, à Bober, dans ce village ? C'était en fin d'après-midi. D'ailleurs, j'ai un texte. Je marchais, je prenais des photos puisque c'est la seule chose que j'ai pu emmener avec moi.

---

[740] Jitomir, ville de l'Ukraine occidentale et capitale administrative de la Région de Jitomir. Population de 271 303 habitants en 2013.

[741] Costelian, *op. cit.*

[742] Robert Polidori, photographe Québécois, né en 1951. *« Maintenant le lieu est utilisé pour certaines recherches sur les contaminations nucléaires et puis aussi c'est un site où sont stockés les déchets nucléaires de l'Europe de l'ouest. »* E*ntrevue avec Robert Polidori*, vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, mai 2009. *Robert Polidori, la mémoire des murs* a été exposée à la galerie Galerie Karsten Greve à Paris à l'automne 2013 dont ses travaux sur les suites de l'ouragan Katrina ou sur les maisons de Pripyat « ville fantôme » de la catastrophe de Tchernobyl.

L'artiste lit ensuite le texte qu'elle a écrit :

> *Début de la zone contaminée, 0,46 microsieverts par heure, une marche à travers la zone. 30 kilomètres autour de la centrale. Comment pénétrer dans cette zone de non-droit ? Quelle posture, quelle attitude avoir dans ce lieu hors norme, dans ce lieu où le monstre veille sur nous, dans ce lieu où le taux de contamination est encore très élevé ? Quelques clichés : témoins de cette marche. Le temps d'exposition du corps et de la pellicule permet d'exposer sa conscience à l'instant présent, l'instant où tu t'arrêtes pour cliquer. Marcher, marcher, sans s'arrêter, surtout ne pas s'arrêter. Dans la zone on ne doit pas s'asseoir, on ne doit pas toucher la végétation, pas boire, pas manger car à chaque instant on s'expose. Le lieu impose un comportement à son image* [743].

Elena exprime le même ressenti qu'Angelika Markul, leur interrogation et difficulté à transmettre la force de cette expérience unique vécue leur semble pratiquement impossible. Interrogée sur le travail d'Angelika Markul, Elena témoigne d'une expérience très personnelle du lieu. Comme cet homme interrogé à l'occasion de l'exposition sur Tchernobyl et qui l'associe à sa date de naissance. C'est un fait marquant pour les personnes interrogées, un souvenir collectif.

> *« Notre appréhension du temps est très différente de l'idée de reconstruire. C'est pour cela que j'avais envie de reconstruire, reconstruire une image sur un lieu où on ne pourra pas reconstruire* [744]*. »*

À part Angelika Markul dont elle a découvert le travail au Palais de Tokyo, et Guillaume Herbaut le photographe, Elena cite Louidgi Beltrame [745], parti un an avant elle sur le site de Tchernobyl. Il a exposé à la fondation Ricard sur les villes, des impressions sur des plaques de cuivre. Elena ne connaît pas la performance illégale du street artiste Combo sur les ruines de Tchernobyl, des affiches détournées de grands groupes dans le secteur de l'énergie.

---

[743] Texte en partie édité, Book Elena Costelian, *Tchernobyl on Tour, Avant Propos*, p. 5.

[744] Costelian, *op. cit.*

[745] Louidgi Beltrame, exposition personnelle *Energodar*, Fondation Ricard, 2010.

Une symbolique écologique polysémique se dégage des récits des artistes, intrinsèquement liée à leurs formes, créations pensées et fabriquées en lien avec un milieu artificiel ou naturel. Si nous avons ressenti lors de nos enquêtes muséograhiques et ethnographiques un nombre plus abondant de formes aux sens écologiques, comment en démontrer l'évolution ?

Chapitre 5

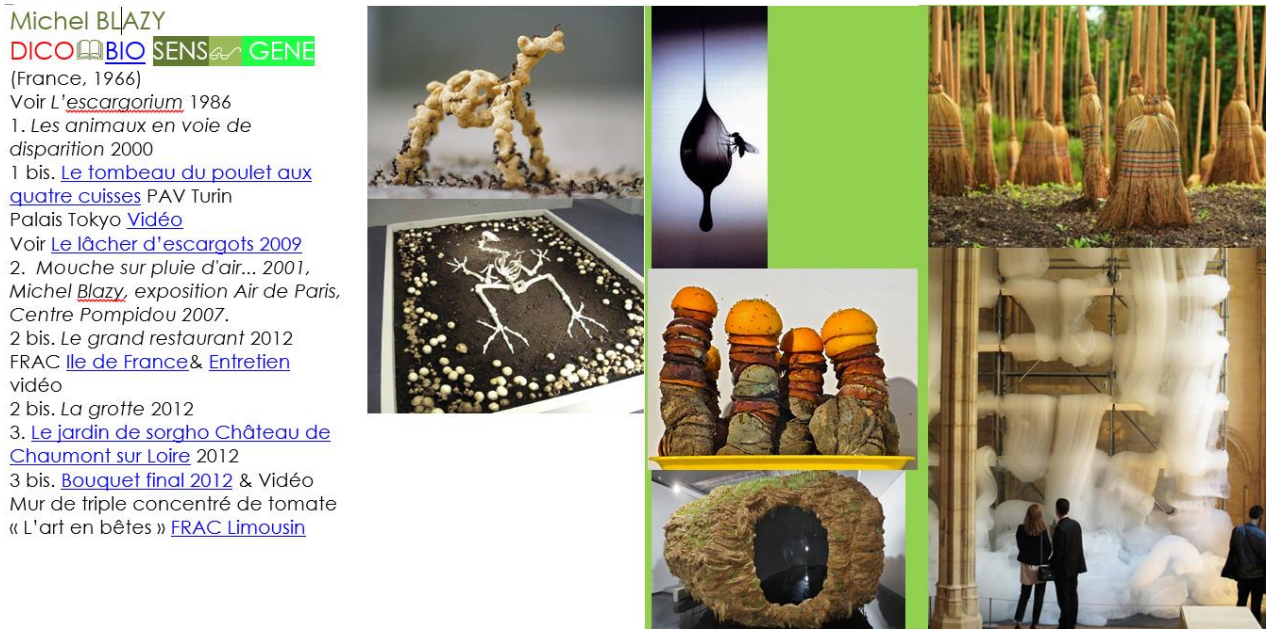
Symbolique écologique, évolution(s)

La complexité apparaît d'emblée par les formes et les récits des artistes. Ce chapitre est consacré à l'observation des formes de notre premier corpus d'œuvres et à leur symbolique polysémique. Qu'est-ce qu'une « *œuvre écologique* » symbolique ? Cette recherche a croisé à la fois le portrait type d'artiste de notre classification, la symbolique du vert et celle du rhizome des mondes hybdrides composés par Fabrice Hyber (*section 1*). Puis suivant nos statistiques, nous avons établi les principaux sens écologiques diffusés par les formes qui ont une influence sur les récits diffusés dans la société (*section 2*).

Ensuite, nous avons opéré des statistiques des formes et mondes symboliques les plus fréquents composés par les artistes. Animés par notre recherche d'évolution de la symbolique écologique dans l'art contemporain, nos graphiques ont cherché à faire apparaître des tendances entre les deux générations de plus et moins de 55 ans (premier corpus scindé en deux parties plus ou moins équivalentes). De plus, nous avons voulu synthétiser ces résultats par des tables, séries iconographiques qui rendent visibles les évolutions et l'entrée de formes émergentes à partir de la seconde génération d'artistes (*section 3*).

Enfin, nous avons affiné ces résultats par monde, humain (hommes et sociétés), monde des éléments avec les nuages et le monde de la nature (animaux, végétaux) avec les formes symboliques des arbres (*section 4*).

Œuvre écologique, rhizome, vert d'Hyber



Planches II-36. Profil type d'artiste, classification de travaux de Fabrice Hyber et Michel Blazy.

Le profil type dans notre population totale des artistes est : un homme, de moins de 55 ans, de nationalité européenne, appartenant à la branche du *biomorphisme* et référencé dans un dictionnaire d'art contemporain, dont les travaux expérimentés par les recherches constituent des alertes écologiques. Nous l'illustrons par deux planches d'artistes exemplaires : Fabrice Hyber (1961, *fig. II-36*) et Michel Blazy (1966, *fig. II-36).*

Michel Blazy est un homme particulièrement fascinant par sa capacité d'analyse et de réflexion, que nous avons eu le plaisir de rencontrer à l'École municipale artistique de Vitry-sur-Seine, le 25 mars 2015. Lors de son enseignement de sculpture, il a parcouru mes travaux sur lesquels nous avons échangés et l'artiste a estimé cette étude comme « inédite », très intéressé par l'originalité de nos recherches. L'artiste aime travailler avec les processus naturel et chimique sur la matière, le pourrissement notamment, expression de vanités contemporaines.

> *Notre corps est fait à quatre-vingts pour cent de corps étrangers. Il n'y a donc que quelques kilogrammes de notre corps qui nous appartiennent vraiment. Tout le reste, c'est du faux, des bactéries, des virus, etc. Nous ne sommes presque rien de nous, nous sommes tout d'autres choses. Les mutations sont pour nous une matière première à absorber. Je préfère en faire le principe d'une écologie mentale* [746]*.*

Néanmoins, nous proposons de développer spécifiquement *« l'œuvre écologique* » de Fabrice Hyber, reconnue comme exemplaire d'un point de vue symbolique. Nous avons souvent expérimenté les installations ludiques et populaires de l'artiste très présentes dans nos parcours d'expositions. Hyber est parfaitement identifié dans l'art pour son questionnement symbolique « vert », plus écopoétique qu'écocritique (*première partie, chapitre 3, section 4 Vert(s) paradis artificiel(s), alertes ?*) Ce profil type issu de nos statistiques est confirmé par la force symbolique de ses travaux tirés, d'une part, de l'appropriation du vert et, d'autre part, du concept d'*écologie mentale* de Guattari.

« *Une œuvre écologique ? Le vert d'Hyber* [747] » Règles génétiquement modifiées, les monstres accouchés de l'*écologie mentale* de l'artiste sont des hypothèses pour repenser autrement l'organisation du monde [748]. Jean de Loisy précise le processus de Fabrice Hyber lié à la génétique. L'artiste accumule des postulats scientifiques, économiques, topologiques, etc. pour mieux se « contaminer » et produire de nouveaux modèles de réalité.

---

[746] Art press. « Fabrice Hyber s'entretient avec Théo Mercier » *op. cit.*

[747] CQFD, *op. cit.,* p. 36. Voir aussi Bétard (Daphné). « *En vert et contre tous* », Beaux Arts magazine, Issy-les-Moulineaux, novembre 2013, p.104.

[748] Loisy (Jean). *Matières Premières, Fabrice Hyber,* Palais de Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Artpress, *op. cit.,* p. 16.

Flashy comme les jeunes pousses au printemps, à l'origine, *le vert d'Hyber* symbolise l'énergie euphorisante. En découlent ses petits hommes verts de Bessines [749] (1991), hauts de 87 centimètres, marque déposée à l'effigie de l'artiste. Ses hommes fontaine – d'où jaillit l'eau par tous leurs orifices – est à l'origine d'une commande de la Ville de Bessines près de Niort. Aujourd'hui produits en série, ses bonhommes simulent l'envahissement de plusieurs endroits sur Terre.

Tout ce qui bouleverse, choque, stresse, pollue est à revoir à la hausse [750]*.*

Le vert poussé aux limites de l'artifice est proche de la lumière verte qui empêche de dormir [751]. Pour Hyber, il s'agissait d'accompagner et de partager sa propre mutation en 1986, année fétiche, telle une nouvelle opportunité d'évolution [752]. Qualifié de peu orthodoxe, partisan d'une *écologie mentale,* l'artiste ne supporte pas celle servie par les médias, nostalgique et asséchée. Il est contre une vision négative de l'évolution ou des mutations, issue d'une logique environnementale classique au désir de restauration d'un équilibre perdu [753]. Pour lui, l'écologie est véritablement généreuse. Revisitée, elle implique mutation, transformation et déformation.

De plus, à l'occasion de l'anniversaire de l'an 2000, Fabrice Hyber végétalise l'Arc de Triomphe à Paris et fabrique un enclos d'une centaine de bouleaux d'environ cinq mètres de haut. Une lumière verte transforme l'arche en un « *véritable portail vers l'inconnu, sorte de porte d'entrée pour les extraterriens* [754] ». L'artiste *imaginarise*, au sens de Guattari, sa propre *écologie mentale* et la met en scène imbibée dans la couleur verte. Mais le vert cache un espace de consultation, un site encyclopédique *inconnu.net* champ d'expérimentation de l'artiste au-delà de sa mort [755].

---

[749] *Fabrice Hyber,* Palais Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Supplément au n°393, Art press, Paris, octobre 2012, Paris, p. 10.

[750] *Fabrice Hyber, in Frédéric Bouglé, 1 - 1 = 2, entretiens avec Fabrice Hybert*, Nantes, éditions joca séria, 1992, p 32-33 et 54. Voir aussi MAC/VAL*, ibid.,* p. 37.

[751] Hyber (Fabrice). « Tout doit être possible », entretien avec Catherine Francblin, Fabrice Hyber, Palais de Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Artpress, supplément au n°393, octobre 2012, p. 24.

[752] CQFD, *op. cit.,* p. 25 et 37.

[753] Fabrice Hyber. MAC/VAL*, ibid.,* p. 12.

[754] *Ibid.,* p. 65.

[755] « Fabrice Hybert » Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 1 mars 2014.

Figure II-37. *Prototype de paradis,* 2013*,* Fabrice Hyber, La Sucrière, 12e Biennale Lyon, enquête muséographique.

> *Jardin, cimetière, ou sanctuaire, l'homme détient-il la clé de son paradis artificiel* [756] *?*

Dans la lignée des *ready made* de Duchamp, la nouvelle mutation de l'artiste désacralise et interroge avec humour les excès de nos productions, via les jeux de mots et les POF produits. L'idée des POF en 1991 – Prototype d'Objet en Fonctionnement – est pour Fabrice Hyber l'occasion de détourner la fonction première d'un objet. En 1995, Hyber transforme le musée d'Art moderne de la Ville de Paris en *Hybermarché* où les POF sont à vendre. En 2004, l'artiste imprime un carnet de ses notes, blanc et recouvert d'une couverture plastifiée verte fluo. *Richesses* compile dessins et séries de mots-clés mis en relations : guerre, science, écologie et création. Et Hybert perd son « T » pour devenir Hyber un lien vivant de ses POF.

[756] Enquête muséographique exposition *Prototype de paradis,* 2013*, Fabrice Hyber,* La Sucrière, 12e Biennale Lyon.

En 2013, pour la 12ème Biennale de Lyon à la Sucrière, *Prototype de paradis (fig. II-37)* est construit comme un jardin clos accessible par une porte à un public réduit qui entre avec une clé. Cachée à l'extérieur, il faut la trouver au milieu d'un jet de fontaine artificielle en forme d'ombre portée de l'artiste découpée dans une pelouse synthétique verte. Sur place, nous écoutons une médiatrice interroger un groupe de lycéens présents sur l'exposition. Une fois ouvert, le jardin à l'intérieur est peuplé de petits et grands hommes verts plantés devant une fresque peinte de silhouettes aux nuances vertes. Le vert est une couleur très présente sur l'installation qui tranche avec le rouge du sol. Inversion des concepts et des couleurs, l'arbre peint sur le *story board* géant d'Hyber déploie ses branches aux allures de rhizomes.

Hommes verts, jardin, arbre, clé… Les symboles réunis dans l'installation composent un *environnement*, un monde. Les branchages de l'unique arbre du jardin sont roses et noirs, couleurs inversement associées à la peau de l'homme. Les mots-clés jouent sur les murs en plusieurs langues et se lisent en séries : clones, mutation, mutant, les hommes verts, POF, pollution, virus, *game chemical, body*, *Transform the world*, *genetic* relié au mot monster, protocole, image et mirage. Face à l'enclos, une fresque est peinte comme un dessin de paysage avec des collines et des montagnes. Une rivière coule suivant un circuit de l'eau.

Croquis préparatoire où défile le système de réflexion et de cheminement d'idées d'Hyber, des *story board* compilés forment une œuvre géante composée des éléments de l'esprit de l'artiste mis en lien. Les éléments de l'*écologie mentale* de l'artiste sont annotés via un schéma.

Le public parle « d'un isolement positif », mais reste perplexe sur le message lié à la nature et à la science. La guide de l'exposition conclut une œuvre autoportrait puisque tout est réalisé à la taille de l'artiste et suivant sa propre vision mentale. Le tout confirme les mondes – jardins clos – de nos perceptions individuelles suivant les observations d'Uexküll ou Descola.

Visionnaire, Fabrice Hyber ? En écho avec sa première exposition *Mutation* à Nantes, la ville vient d'être consacrée, vingt-sept ans plus tard, *Capitale verte européenne 2013*. Cette année-là est sans conteste l'année d'Hyber, celle de son grand retour avec cinq expositions au Palais de Tokyo, à la Fondation Maeght, au MAC/VAL, à l'Institut Pasteur et à la Biennale de Lyon [757]. Son excentrique hybridation, une poule aux plumes vert fluo, est le seul POF vivant de l'exposition.

Nantes Capitale verte européenne 2013 annonce au programme *Le Péril vert,* théâtre d'un parcours artistique au sens écologique explicite justifié de deux façons. *Primo*, la nature est mise en péril par l'homme – à partir de la révolution industrielle, fin 18e siècle, pour les partisans de l'Anthropocène ou de la mondialisation et plus communément dans les années 2000. *Secundo,* l'humanité est en péril.

L'urgence est de réviser un imaginaire collectif et une pensée binaire et idéalisée de la nature. L'exposition présente de façon inhabituelle des artistes fortement impliqués et une définition de l'écologie scientifique précisée comme étude des relations entre les êtres vivants et leur milieu [758]. De plus, l'exposition fait référence à l'artiste pionnier Gustav Metzger et à ses travaux en 1959, avec l'introduction des questions écologiques dans l'art contemporain. Car l'œuvre d'un artiste est celle de son parcours d'expositions.

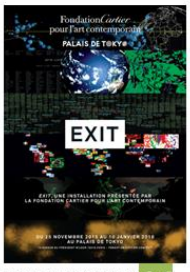
Ainsi, nous avons sillonné la métropole plusieurs années et analysé les résultats d'un parcours muséographique en immersion intense d'un milieu riche de plus de deux milliers d'œuvres expérimentées. Nous en avons cherché le(s) sens écologique(s).

[757] Dhainaut, *op. cit.,* p. 34.

[758] Artistes exposés : Scoli Acosta, Julien Berthier, Clarisse Hahn, A Kassen, Pierre Malphettes, Blaise Parmentier, Superflex, Marie Voignier. Commissariat, Aude Launay, Zoo galerie. Guide de l'exposition, Le Péril vert, Nantes, p 2.

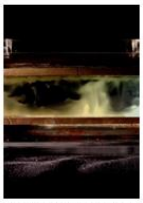
Parcours, expositions, sens écologique(s)

ENQUÊTES MUSEOGRAPHIQUES EXPOSITIONS NUAGES ART ECOLOGIE EXPÉRIMENTÉES



EXIT - PAUL VIRILIO
PALAIS TOKYO
FONDATION EDF PARIS
25/11/15 -10/01/16

CLIMATS ARTIFICIELS
FONDATION EDF PARIS
04/10/15-28/02/16



MARIE LUCE NADAL
LA FABRIQUE DE NUAGES
PALAIS TOKYO
18/02/15-29/03/15

IL Y A LES NUAGES QUI AVANCENT
DOMINIQUE PETIGAND
CENTRE INTERNATION ART ET DU PAYSAGE ILE DE VASSIVIERE
2/03/15-27/06/15

CLOUDS FROM MAGRITTE TO ZHAN WANG
CHÂTEAU DU ROEULX MONS

MUSEE DE LA POSTE
MUSÉE DU MONTPARNASSE
DU 10/02/2014 AU 18/05/2014

TERRE DE DEPART
ANGELIKA MARKUL
L'ETAT DU CIELPARTIE 1
PALAIS TOKYO
14/02-07/09/14
VERNISSAGE ETHNO

NUAGE 16/05-31/10/13
MUSEE REATTU ARLES
MARSEILLE 2013 CF. ROBERT & SHANA PARKEHARRISSON

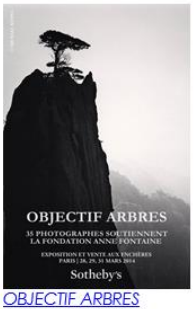
ENQUÊTES MUSEOGRAPHIQUES EXPOSITIONS *AUTOMNE* PARIS 2013 ART ECOLOGIE

LE JARDIN DES DELICES
ART ORIENTE OBJET
MUSEE CHASSE ET NATURE

LA TABLE DES CHIENS
JEAN-LUC CHAPIN
MUSEE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE
1/06-25/09/13

GUISEPE PENONE A VERSAILLES
CHATEAU DE VERSAILLES
11/06-31/10/13

ERIK SAMAKH
ENTRE NATURE, SCULPTURE ET PRESENCE IMPALPABLE
18/05-25/09/13
MUSEE RODIN PARIS
NOCTURNE MERC 25/09/13 23H



OBJECTIF ARBRES
FONDATION ANNE FONTAINE
PARIS
28-28-31/03/14

PARENTHESE ET SUSPENSIONS(...)
LIONEL SABATTE
GALERIE MUNICIPALE JEAN COLLET VITRY/SEINE
8/09-13/10/13

FIAC HORS LES MURS 2013
GILLES BARBIER
PHILIPPE RAHM
VISITE GUIDEE
CONFERENCES MUSEUM
MUSEUM JARDIN PLANTES
BERGES DES SEINE
18/10-11/11/13

FIAC 2013
PISTOLETTO
GALERIE CONTINUA
LES MOULINS-BOISSY-LE-CHÂTEL

E.LIEGEY © ECOLE DOCTORALE MUSEUM NATIONAL HISTOIRE NATURELLE CLASSIFICATION ARTISTES ART ET ECOLOGIE 20E-21E SIECLE 27 12 15 8

Table II-38. Extrait du parcours d'exposition 2012-2016.

Nous avons réalisé des enquêtes de terrain muséographiques sur une période de quatre ans de 2012-13 à 2016. Notre parcours d'expositions s'est intensifié sur deux ans entre 2013 et 2014. La table de parcours muséographique de 2012-13 à 2016 (*fig. II-38*) indique la progression de notre recherche avec le titre à l'affiche de l'exposition. La sélection de ces visuels – en sus des plus de 800 iconographies des œuvres au tableau de classification des artistes – permet de révéler les angles thématiques valorisés par le musée et les formes choisies, alors même que plusieurs angles sont abordés dans l'exposition. Le sujet à l'affiche est également un signal formel social et de repérage d'expositions sur les thèmes de l'écologie. Il renforce la symbolique qui vise par la manifestation d'un choix ciblé auprès des publics. De plus, il oriente la lecture des travaux des artistes, notamment *sans titre*, valorise le récit principal et la narration d'exposition.

Par ailleurs, nous avons précisé le lien qui permet d'accéder aux données sur internet dans la mesure où toutes les expositions y sont médiatisées. Les mêmes icônes d'indicateurs sont utilisés pour signifier que l'exposition a été vue au tableau de classification ou si nous disposons d'une bibliographie ou d'un catalogue d'exposition.

Les 141 expositions répertoriées se répartissent en nombre équivalent sur l'hexagone, soit à Paris et Île de France (51%) et dans les autres Régions (48%). Au total, nous avons expérimenté *in situ* la moitié des expositions, soit sur la période 71 expositions. Ce chiffre a été augmenté *a posteriori,* notamment avec l'exploration ciblée sur l'objet-symbole nuages pour atteindre plus de 90 expositions vues. Si nous considérons une moyenne de trente œuvres par exposition, cela constitue un parcours de 2800 œuvres.

Suivant nos résultats statistiques, les expositions apparaissent comme majoritairement collectives, c'est-à-dire qu'elles accueillent un ensemble d'artistes (*fig. II-30*). 70% contre 30% sont consacrées aux travaux d'un seul artiste. Néanmoins, nous avons expérimenté davantage d'expositions personnelles ou monographiques (86%) dans notre recherche, soit la moitié de l'ensemble des expositions vues. En effet, une fois l'artiste repéré, son suivi lors d'une exposition monographique en a été facilité.

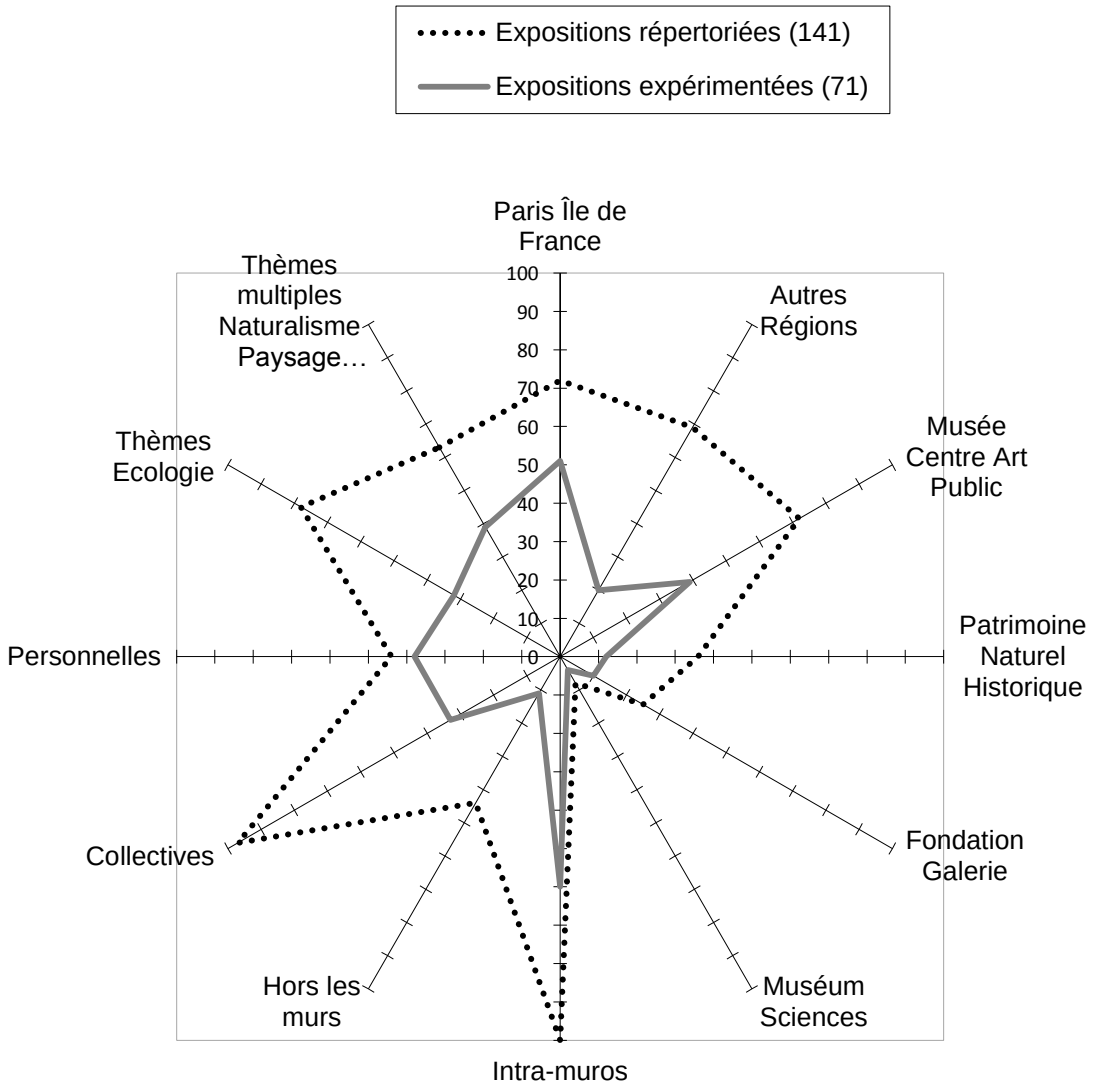


Figure II-39. Expositions répertoriées et expérimentées en France sur des thèmes de l'écologie (2012-2014)

Le profil type des expositions se trouve à Paris ou en Île de France, collective et intra-muros dans un Centre d'Art Contemporain du service public et dont la narration valorise des thèmes multiples et non uniquement l'écologie (*fig. II-39*). Par exemple, « *L'État du ciel* » (*Parties 1,2 et 3*) au Palais de Tokyo à Paris, en 2014, ou « *Vivement demain* » (*parcours #5 de la collection*) au MAC VAL musée d'Art contemporain Val de Marne à Vitry-sur-Seine entre 2012 et 2013.

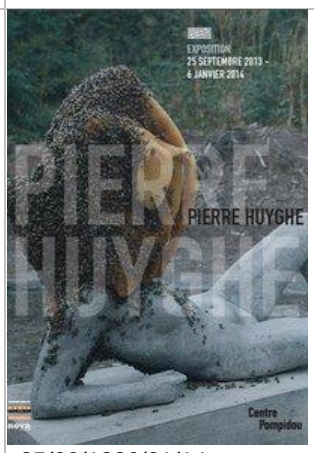
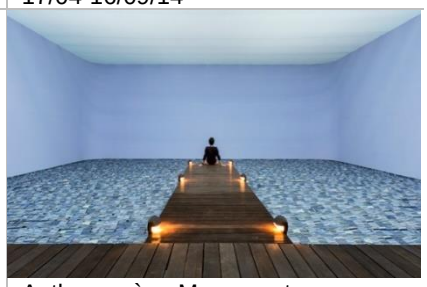
Thèmes et sens / Lieux expositions experimentées	PARIS ÎLE DE FRANCE	AUTRES REGIONS
1. COEXISTENCE ESPECES HYBRIDATION SPECIMEN	 Le jardin des délices, Art orienté objet, Musée Chasse et de la Nature, 22/10-26/01/14	 *Gloria Friedmann, Play Back Eden,* Fondation Saint-Paul-De-Vence, 30/03-16/06/13
2. VEGETAL, ARTIFICE / URBAIN	 *L'arbre de vie,* Collège des Bernardins, 15/02-28/07/13	 Le Pas et la Page, Musée Gassendi, Digne-les-Bains, 17/04-16/09/14
3. PHENOMENES MILIEUX CLIMAT 4. ECOSYSTEMES CONSERVATION RELATIONS	 *Pierre Huygue,* Centre Pompidou 25/09/1306/01/14	 Anthropocène Monument, Festival La Novela, Centre art Abattoirs Toulouse 3/10/14-4/01/15

Figure II-40. Synthèse des thèmes - sens écologique - des expositions répertoriées et expérimentées en France sur des thèmes de l'écologie (2012-2014)

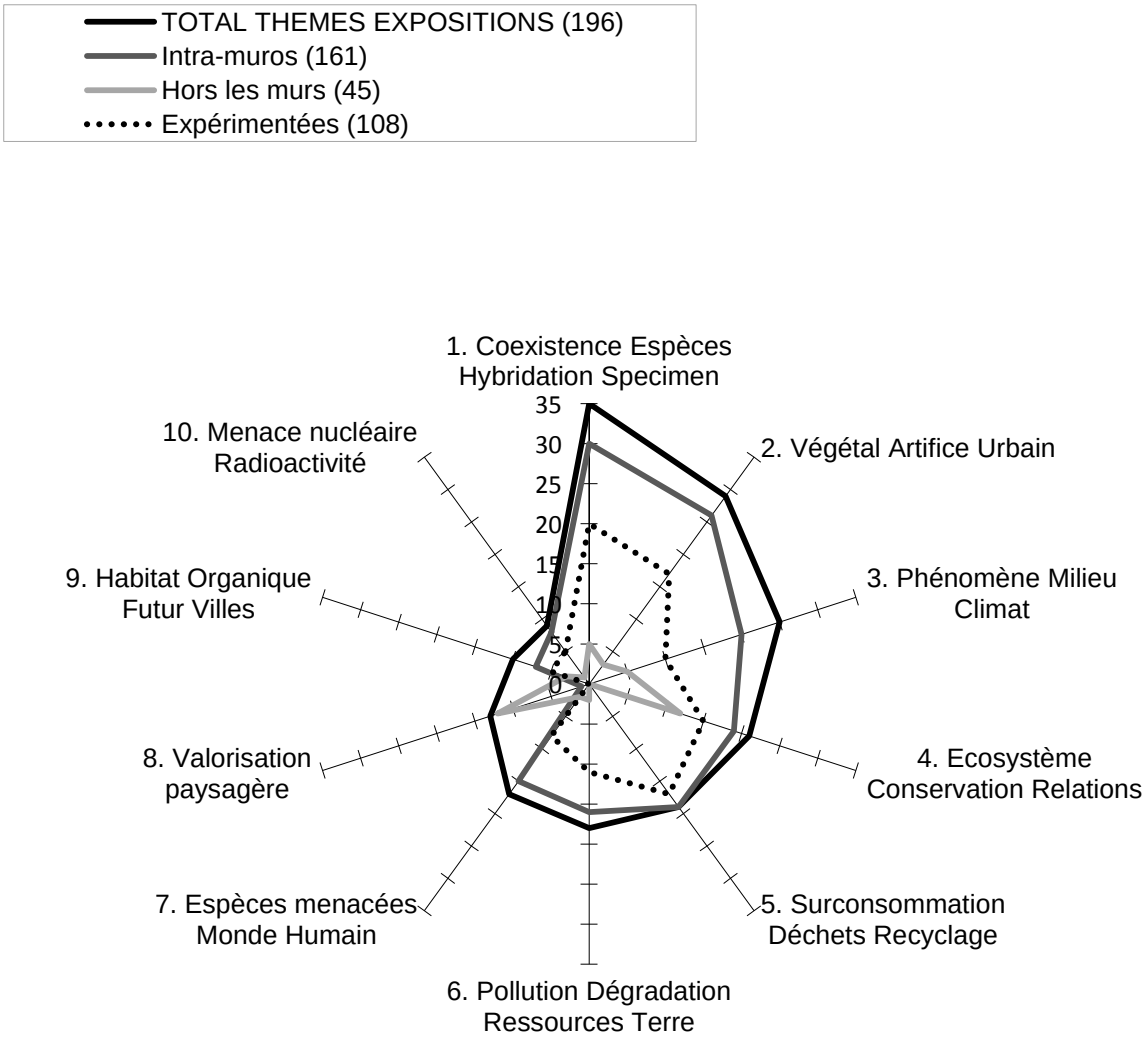


Figure II-41. Thèmes principaux - sens écologique - des expositions répertoriées et expérimentées en France (2012-2014).

Par ailleurs, nous avons identifié les principales thématiques de l'écologie abordées lors des expositions (*fig. II-40* et *41*). La fréquence des thèmes relevés a permis de retenir une liste de dix items stables que nous avons conservés pour l'évaluation de la symbolique. Nous avons conservé un à deux thèmes pour signaler une exposition. Ce qui illustre davantage des ordres de grandeur puisqu'il est difficile d'être exhaustif sur les thèmes abordés par une même exposition. Sont retenus les sujets principalement avancés par le musée et à l'affiche de l'exposition.

Ainsi, nous avons recensé parmi les thèmes les plus cités : la coexistence, l'hybridation entre les espèces et la représentation de spécimen, puis la question du végétal croisée avec l'artifice en milieu urbain. Suivent de près les phénomènes liés au milieu et au climat.

Autre résultat notable, les expositions *intra-muros* relèvent une palette plus large de thèmes liés à l'écologie. Ce résultat est à pondérer du fait de l'échelle d'expérimentation plus précise dont elles ont fait l'objet. Néanmoins, la vocation paysagère esthétique s'observe à chacune des expositions expérimentées hors les murs. Ainsi, les narrations *intra-muros* en majorité urbaines semblent affiner leurs critiques sous forme d'alertes, sur des thèmes comme la coexistence et l'hybridation des êtres vivants, l'artifice en milieu urbain, les deux thèmes les plus représentés ou bien encore la pollution.

Un élément distingue d'emblée l'ensemble des expositions *intra-muros* et hors les murs : la thématique paysagère semble absente à l'intérieur des murs. Cependant, elle constitue un thème déterminant pour les expositions extérieures. Ce qui s'explique en partie par l'environnement qui constitue déjà le cadre de l'exposition au dehors. Si l'exposition hors les murs semble privilégier la valorisation paysagère, elle développe davantage la présentation d'écosystèmes à vocation de conservation ou de mise en relation des espèces, ainsi que la représentation de phénomènes liés au milieu ou au climat.

D'autre part, les thématiques *intra-muros* privilégient des narrations sur les espèces menacées par le monde humain, ou le végétal artifice dans un monde urbain ou encore sur la surconsommation liée aux déchets ou au recyclage. Des travaux parlent également de la pollution et les dégradations de la Terre et plus récemment de la menace nucléaire. *A contrario,* ces thématiques sont très faiblement, voire non exposées hors les murs.

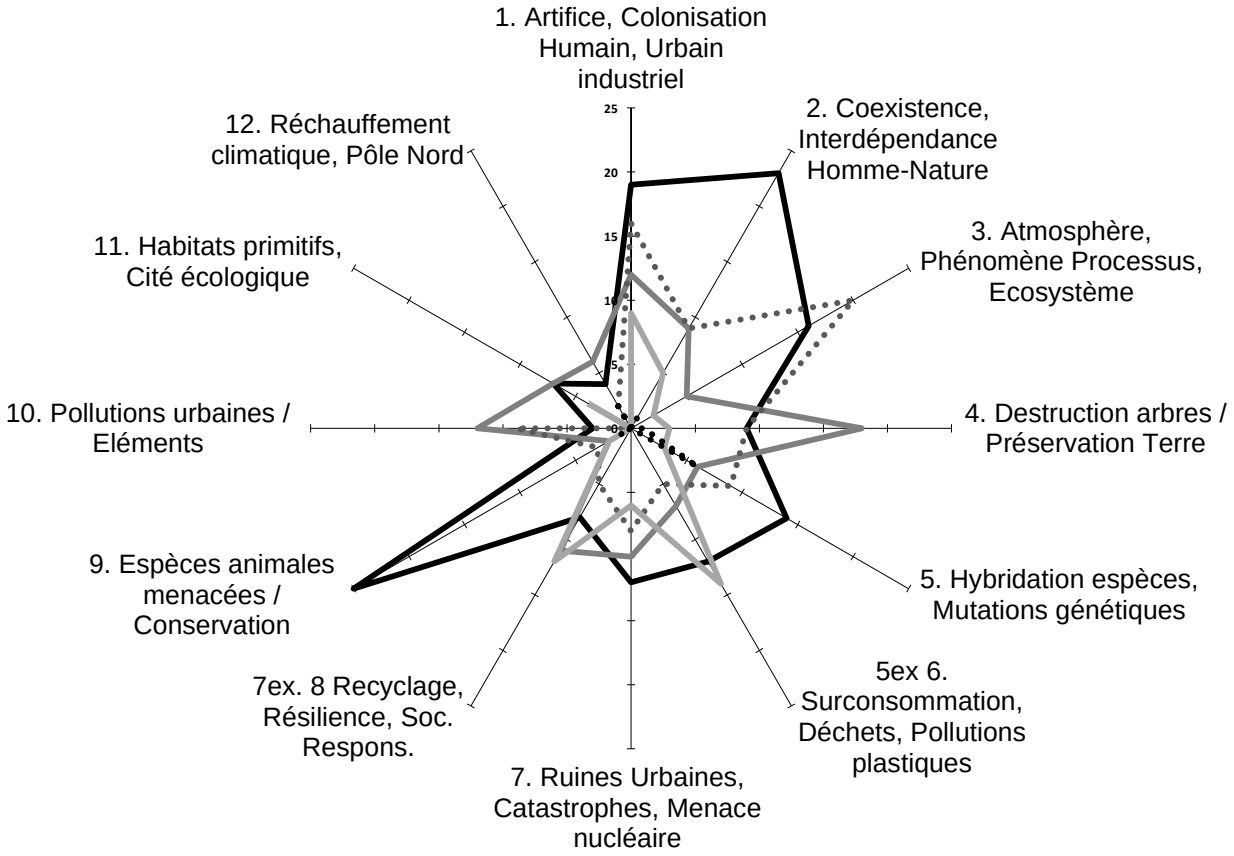


Figure II-42. Douze thèmes de l'écologie fréquemment abordés dans les travaux des artistes par branche généalogique.

BRANCHES GENEALOGIQUES / TRAVAUX D'ARTISTES	FREQUENCE THEMES	EXEMPLES TRAVAUX D'ARTISTES
TOUTES BRANCHES	1. Artifice, Colonisation par le monde humain et urbain industriel. 2. Coexistence, interdépendance entre l'homme et la nature. *Ivry souterrain,* 2013, Lara Almarcegui.	
BIOMORPHISME	1. Espèces menacées, alerte dans un but de conservation 2. Coexistence, interdépendance entre l'homme et la nature *Le Rhinocéros,* 1999-2012, Xavier Veilhan.	
ART ECOSYSTEME TECHNOLOGIQUE	1. Atmosphères, Phénomènes, Processus et Ecosystèmes. *Phenomena,* 2012, Laurent Pernot.	
ART ENVIRONNEMENTAL	1. Pollution urbaine sur les éléments (air, eau) 2. Destruction des arbres, alerte dans un but de préservation de la terre *Air en péril, Arbre aux fruits célestes, Arbre à photosynthèse, 2004-2012, Shigeko Hirakawa.*	
ARTE POVERA- ART DU REBUT	1. Surconsommation, déchets, pollutions plastiques 2. Recyclage, Résilience organique Société responsable *Pascale Marthine-Tayou, 2011-2013.*	
BIOART	1. Hybridation des espèces et mutations génétiques May the Horse Live in me, 2011-2014, Art Orienté Objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin.	

Figure II-43. Synthèse de fréquence des thèmes des travaux d'artistes par branche généalogique et exemples.

De plus, douze thèmes des travaux par artiste ont été précisés suivant deux ou trois sujets de prédilection. Soit pour un total de 174 artistes, 423 citations thématiques ont été retenues, soit une moyenne de 32 citations par thème. Toutes branches confondues, l'ensemble des artistes traite en premier lieu des questions de l'artifice, de la colonisation du monde humain, liés notamment au développement de l'urbain industriel. Puis, le second thème est la coexistence et l'interdépendance de l'Homme à la Nature, suivi de près par le troisième thème des représentations de l'atmosphère aux phénomènes, processus et écosystèmes. En quatrième position arrive le sujet de la destruction des arbres et la préservation de la Terre.

Les résultats des thématiques des travaux des artistes par branche généalogique confirment l'intérêt de cette répartition. Effectivement, chacune des branches opte pour des sujets spécifiques. L'ensemble de ces résultats conforte l'appréciation d'un classement généalogique d'après les formes des travaux.

Si les expositions donnent la thématique principale et développent un récit concomitant, les artistes composent des mondes spécifiques dans leur sillage. Nous avons segmenté notre premier corpus d'œuvres d'artistes et d'œuvres en deux parties à peu près équivalentes de deux générations. La seconde génération débute également à partir de l'introduction significative des technologies dans l'art.

Suivant ce parcours d'expositions, nous avons repéré des symboles classiques et émergents à partir d'un recoupement visuel et thématique. Ainsi, avant même que nos statistiques confirment les résultats, des séries de formes émergentes d'une nouvelle génération d'artistes nous sont apparues distinctement.

Symboles classiques, émergents, générations

La constitution de la Table des symboles a permis de dresser une liste des formes les plus fréquentes parmi plus de 800 iconographies d'œuvres dans la classification des artistes référencés. Tous les symboles et objets qui figurent dans cette table sont présents dans les travaux des artistes et sont répartis dans les trois mondes : éléments, humain (hommes et sociétés, avec le monde spirituel) et celui de la nature, composé des mondes végétal et animal.

À partir de là, nous avons repéré de nouveaux symboles travaux dans la classification et les avons fait apparaître (en gris). Ils complètent les anciens symboles (en noir) issus des répertoires classiques de la littérature des symboles : *Le livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales* et *La nature et ses symboles. Guide des arts* [759].

La Table des symboles permet de distinguer les fonctions des représentations artistiques pour chaque monde. Pour celui des éléments, les représentations d'atmosphères et de phénomènes en mouvement notamment sont très présentes. Pour le monde des hommes et des sociétés, les représentations des activités urbaines dominent dans le sens de leur empreinte et pour les symboles de la nature, il s'agit davantage de représentations d'écosystèmes, du vivant et des espèces. Ainsi, il s'agit davantage de formes représentatives de ces mondes qui permettent leur reconnaissance symbolique.

Notre recherche s'attachant au sens écologique, nous avons fait apparaître le sens principal des relations des formes entre les mondes symboliques. Ainsi, les mondes des éléments et de la nature se trouvent en interrelation avec le monde humain, chacun dans une relation spécifique. Les relations entre monde humain et monde des éléments sont principalement liées aux pollutions, contaminations et sous-tendent un objectif de préservation.

---

[759] Ronnberg, Ami et Kathleen Martin (dir.). *Le livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales.* Köln: Taschen, 2011. Impelluso, Lucia. *La nature et ses symboles. Guide des arts.* Traduit de l'italien par Dominique Férault. Paris, 2003, Milan: Hazan. Repères iconograhiques, 2004.

SYMBOLES CLASSIQUES ET EMERGENTS PAR MONDE				
ELEMENTS	HOMMES ET SOCIETES		NATURE	
Représentations atmosphères/ phénomènes	Représentations activité urbaine/empreinte 🡐 Relations pollution/contamination/préservation Relations artifice /destruction / hybridation/ disparition espèces / protection ➔		Représentations écosystèmes/vivant/espèces	
	MONDE HUMAIN MONDE URBAIN	MONDE SPIRITUEL	MONDE VEGETAL	MONDE ANIMAL
CREATION ET COSMOS	CORPS HUMAIN	ETRES MYTHIQUES	ARBRES	ANIMAUX SAUVAGES
Œuf, étoile, soleil, lune, constellation, planète, globe terrestre, planisphère.	Homme, Femme, Os, peau/conservée formol, cerveau, oreille, cœur, sang, phallus.	Zoomorphe, Vénus, Icare/ailes.	Arbres, forêt, chêne, olivier, pin, palmier, racine, bois coupé, tronc coupés, racines arrachées, planches	Singe, éléphant, rhinocéros, grand félin, ours, loup, renard, cerf, lapin/lièvre, rat/souris, peaux de bêtes.
TERRE	MOUVEMENT ET EXPRESSION	RITUELS SACRE	PLANTES FLEURS	REPTILES
Pierre, montagne, grotte/caverne, sel, désert, forêt/jungle, marais, plage, île.	Bicyclette, natation/noyade, voiture/épave, pneus, avion, bateau (barque), épave de navire, chemin/route.	Microcosme, labyrinthe, carrefour, spirale, signe infini, cercle, ligne, cendres.	Jardin, fleurs, lis, lotus, rose /décomposée pomme/pourrie champignon, blé, plants hors sol.	Escargot, crapaud-grenouille, batraciens, spécimen formol, tortue, serpent, cobra, crocodile.
AIR, VENT ATMOSPHERE	TRAVAIL ET SOCIETE	ÂME ET PSYCHE		ANIMAUX MARINS
Air, nuage, nuage atomique, ciel, vent, pluie, tempête, gel, orage, tonnerre, foudre, rosée, brouillard, neige, banquise/Arctique Pôle Nord.	Chasse, semailles, guerre/guerrier, infirme/irradié, machines à écrire, ordinateurs, machines, balayeurs, hommes en costumes-cravate, cartable, tubes d'aération, tubes canalisation, néons, serre, culture hors sols, fil, prise électrique.	Avatar, espèces hybrides, métamorphose, transformation, fêlure/fissure, chaos.		Poisson, Baleine, Dauphin, crabe, coquillage/conque.
EAU	OUTILS ET AUTRES OBJETS	MALADIE MORT		ANIMAUX DOMESTIQUES
Océan, fleuve, lac, étang, tourbillon, cascade, déluge, crue, inondation.	Arme à feu, fil, échelle, masque/masque à gaz, combinaison protection, télévisions, électroménager, caddies, acide, pistolet pesticides, vêtements, chiffons, containers poubelles, bidons, huile, barils pétrole, cartons, papier/déchets, déchets plastiques, éoliennes. lampes solaires, aquarium.	Pendaison, sépulture, cercueil, crémation, décomposition, gel, noyade		Chien, chat, vache/taureau, cheval, âne, bouc, chèvre, mouton, cochon/porc, poule/coq.
FEU, LUMIERES TENEBRES	BÂTIMENTS ET MONUMENTS			OISEAUX
Feu, aube/Aurore, lever de soleil, solstice, crépuscule, coucher de soleil, nuit obscurité.	Ville/cité, tour, gratte-ciel, pilier/colonne, pont, tunnel, rue, école, centrales nucléaires, usines d'incinérations, ruines urbaines, catastrophes.			Oiseau, moineaux gelés, plumes, ailes, colombe/pigeon, corbeau, chouette/hibou, aigle, paon.
	MAISON ET FOYER			INSECTES
	Maison/foyer, cabane, igloo, tente, tapis, fenêtre, escalier, verre, miroir, balai, lit/chambre, chaises, bain/baignade.			Araignée/toile, fourmi, abeille à miel mouche/moustique, papillon, scarabée, mante religieuse.

Table II-44. Symboles classiques par mondes (en noir) et symboles émergents au 21e siècle (en gris).

Tandis que mondes humain et de la nature engagent des relations en rapport avec l'artifice, la destruction, hybridation et la disparition des espèces avec un objectif d'alerte en vue de protection.

L'entrée récente de la symbolique de la banquise de l'Arctique, au Pôle Nord, associée aux figures de l'ours blanc ou de l'igloo est notable comme de la planète, du globe terrestre ou du planisphère. Sans oublier la centrale nucléaire liée au nuage sous forme de champignon atomique.

Pour la symbolique de la nature, quelques changements sont introduits. Ce qui induit davantage un glissement d'interprétation écologique des représentations de la nature plutôt que de nouvelles représentations. En effet, les spécimens de laboratoires ou muséums font leur apparition dans le monde animal pour signifier des thématiques écologiques de conservation ou des mutations génétiques. De plus, la mort par gel des espèces animales ou des oiseaux est à relever.

Par ailleurs, le monde végétal évolue avec les figures nouvelles du monde humain, tels que la serre et les plants hors-sol. Mais également les arbres se déclinent suivant des formes liées à la destruction, des troncs coupés, des racines arrachées ou des planches découpées.

L'abondance des nouvelles représentations se situe dans le monde humain et se développe en lien avec les représentations des autres mondes. Ainsi, la symbolique du monde humain est profondément modifiée et marquée par les représentations de l'empreinte de ses activités. De nouveaux outils et objets des 20e et 21e siècles concernant la société de consommation ou du travail font leur entrée dans la table des mondes symboliques. Des machines amoncelées sont devenues des montagnes de déchets : ordinateurs, machines à écrire, télévisions, électroménager, papiers, cartons, etc.

De plus, des symboles liés à la pollution sont introduits avec l'arrivée des outils de protection comme les masques à gaz, combinaisons de protection ou bien des pistolets à pesticides, ou bien encore des objets liés aux déchets : containers de poubelles, plastiques, bidons d'huile et barils de pétrole.

FORMES SYMBOLIQUES ECOLOGIQUES EMERGENTES PAR MONDE

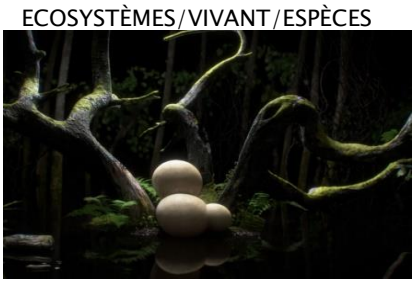
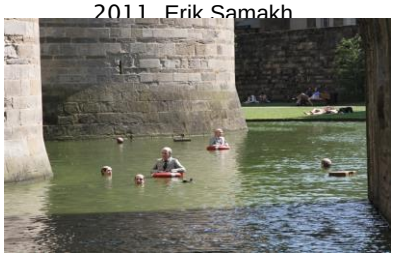
ELEMENTS	HOMMES, SOCIETES	NATURE
ATMOSPHERES/PHENOMENES	ACTIVITE URBAINE/ EMPREINTE	ECOSYSTÈMES/VIVANT/ESPÈCES
		
Banquise Arctique Pôle nord, Ours blanc, *La peau de chagrin*, 2009, Art Orienté Objet	Nuage métropole, Gratte-ciels *Never was two minutes ago,* 2007, Loris Gréaud	Ecosystème vivant *Nostalgie du réel,* 2013, Hugo Arcier
Désert, Serre *Planter des sources ou suite des effets de serre,* 2011, Erik Samakh	Centrale nucléaire, Nuage atomique, Vert fluo, *Fleur de Lys,* 2012-2013, HeHe	Spécimens, Conservation Collapse, 2012-2014, Brandon Ballengée
		
Eau, Inondation, *Waiting for climat change,* 2013 Isaac Cordal	Pétrole, masque à gaz, combinaison protection 2012, Isaac Cordal	Arbres arrachés, Racines *Les Chants silencieux,* 2013 Lionel Sabatté
Destruction Feu, Eau *Warning,* 2011-2013 Philippe Domergue	Habitat primitif *Au bout de huit jours on va reprendre notre place,* 2009-2013, Laurent Tixador	Culture Hors sol *Agave*, 2014, Jacques Vieille.

Figure II-45. Synthèse des formes symboliques écologiques émergentes au 21e siècle

Par extension, les usines et les centrales nucléaires sont des bâtiments d'où s'échappent des nuages noirs, rouges, vert fluorescent d'alerte écologique. À noter que les pneus amassés viennent signaler la prolifération ou le cimetière de voitures.
Par ailleurs, les villes ont la taille de métropoles aux gratte-ciels dominants. Elles sont récemment représentées sous forme de ruines d'habitats urbains, industriels ou post-catastrophes. La destruction par les eaux du bâti ou la noyade de personnages citadins est simulée. À l'opposé, la maison refuge est souvent symbolisée par un habitat de retour dans le milieu naturel ou état primitif, tels que la grotte et la cabane, ou nomade avec l'igloo et la tente.

Finalement, les artistes empruntent et croisent des symboles des différents mondes. Leur mise en relation représente l'évolution du vivant dans un milieu. De fait, le monde humain reste au centre des relations, même s'il n'est pas représenté expressément ou même exhaustivement. En effet, un symbole du monde humain suffit à lui donner présence ou responsabilité, comme par exemple, des ampoules électriques sur une banquise ou une serre dans le désert.

Néanmoins, le nuage symbolise, pour les artistes contemporains de moins de 55 ans, de nouveaux thèmes telles que les inondations, la prédation et la biodiversité. De plus, les thèmes abordés en fréquence par l'ancienne génération de coexistence de l'Homme avec son environnement sont supplantés par la destruction à des fins de préservation de la Terre, plus largement évoquée par la jeune génération.

De plus, le nuage est manifestement associé pour les plus jeunes artistes au thème de l'artifice et de la colonisation urbaine, ainsi qu'à la surconsommation avec les artistes de moins de 55 ans. Ils font également évoluer au double les symboles du nuage, brume et air sur les questions de pollution urbaine.

Sur l'ensemble de la symbolique écologique, les artistes sans distinction générationnelle utilisent majoritairement celle du monde des hommes et sociétés (42%) et de la nature (40%), avec un monde végétal plus présent (24%), comparé au monde animal (15%). Le monde des éléments figure à 17%.

FORMES SYMBOLIQUES ÉCOLOGIQUES PAR GÉNÉRATION

ARTISTES **PLUS DE 55 ANS**

❶	❷	❸	❹	❺
COEXISTENCE, INTERDÉPENDANCE HOMME-NATURE	ATMOSPHÈRES PHÉNOMÈNES ÉCOSYSTÈMES	ARTIFICE COLONISATION URBAIN	HYBRIDATION ESPÈCES MUTATIONS GÉNÉTIQUES	SURCONSOMMATION DÉCHETS, POLLUTIONS PLASTIQUES
Symboles nature */monde végétal monde humain*	Symboles hommes-sociétés */monde végétal éléments*	Symboles hommes-sociétés	Symboles nature */monde animal*	Symboles hommes-sociétés

Alpi Marittime 1968-2013 Guiseppe Penone	*Les pissenlits* 1998-2012 Edmont Couchot	*Fractal Flower In vitro,* 1986-2014 Miguel Chevalier	*Mutants* 1996-2012 Magdalena Abakanowicz	*La chute des courses* 1996-2012 Arman

ARTISTES **MOINS DE 55 ANS**

❶	❷	❸	❹	❺
COEXISTENCE, INTERDÉPENDANCE HOMME-NATURE	ARTIFICE COLONISATION URBAIN	ATMOSPHÈRES PHÉNOMÈNES ÉCOSYSTÈMES	ESPÈCES MENACÉES CONSERVATION	RUINES URBAINES, CATASTROPHES, MENACE NUCLÉAIRE
Symboles nature */symboles hommes monde animal/végétal symboles éléments*	Symboles hommes-sociétés *monde végétal*	Symboles nature */monde végétal symboles hommes symboles éléments*	Symbole nature *monde animal*	Symboles hommes-sociétés symboles éléments

Les yeux ronds, 2012 Ariane Michel	Jardin d'Éden, 2013, Joana Vasconcelos	*La forêt à poudre à canon, 2013* Loris Gréaud	*DFA 19, Io,* 2013, Brandon Ballengée	*Et, si demain… ?* 2014 Laurent Pernot

Figure II-46. Synthèse des formes symboliques écologiques émergentes par génération d'artistes

MONDES SYMBOLIQUES ET SENS ÉCOLOGIQUES PAR GÉNÉRATION

ARTISTES **PLUS 55 ANS**

NATURE / MONDE VÉGÉTAL		HOMMES, SOCIÉTÉS	
❶	❷	❸	❹
ARBRES, RACINES FORETS	VÉGÉTAUX, FLEURS, HERBE	DÉCHETS PLASTIQUES	JARDIN, CHEMIN
Espèces menacées conservation vivant Destruction / Préservation terre	Coexistence homme/environnement Résilience société responsable	Surconsommation Pollutions urbaines Résilience société responsable	Artifice, colonisation urbaine Coexistence homme/environnement
Chaine forest, 1979-2013 Agnès Denes	*Tapis nature,* 1965-2010 Piero Gilardi	*Jardiner,* 1994-2010 Jacques Vieille	*Dans les boucles*, 2013 Dominique Bailly

ARTISTES **MOINS 55 ANS**

NATURE / MONDES VÉGÉTAL ET ANIMAL			
❶	❷	❸	❹
ARBRES, RACINES, FORETS	ANIMAUX SAUVAGES ANIMAUX MARINS	VÉGÉTAUX, FLEURS HERBE FRUITS	INSECTES *MOUCHES PAPILLONS* BATRACIENS
Destruction / Préservation terre Climat énergie Artifice, colonisation urbaine	Espèces menacées, prédation, biodiversité Hybridation espèces, mutations	Hybridation espèces, mutations Recyclage, résilience société responsable	Espèces menacées, prédation, biodiversité Atmosphère, phénomène, écosystème
One Beat Tree, 2014 Naziha Mestaoui	*I Am A Bear, So What ?,* 2012 Paola PIVI	*Sordid Earth* 2011, Mat Collishaw	*The birds and the beers,* 2012, Claire Morgan

Table II-47. Classement des mondes symboliques et sens écologiques les plus fréquents par génération d'artistes

Au classement général des thèmes les plus fréquents, toutes générations confondues (*Profil radar 2.5),* viennent en tête la coexistence et l'interdépendance de l'homme avec la nature (22%), puis l'artifice avec la colonisation de l'humain et de l'urbain (13%), ensuite l'atmosphère, les phénomènes, processus et écosystèmes (13%).

Pour représenter ces principaux thèmes, les trois mondes symboliques se croisent et s'équilibrent en proportion plus ou moins équivalente. Même si le thème sur la coexistence utilise davantage la symbolique de la nature (47%), comparé au thème de l'artifice pour lequel les symboles du monde humain sont privilégiés (53%).

Ainsi, pour la symbolique de la nature, à 70% elle évoque des espèces menacées en vue de leur conservation, pour laquelle le monde animal exprime sa plus grande représentation (47%). Le monde végétal, quant à lui, alimente plus fortement la thématique de destruction des arbres et de préservation de la terre (57%). Les symboles des éléments sont identifiés en nombre sur les thèmes de coexistence et d'interdépendance de l'homme avec la nature, ainsi que la représentation des atmosphères et des phénomènes. Mais proportionnellement, ils expriment à 37% les catastrophes, la menace nucléaire, ainsi que les pollutions urbaines (28%).

Les symboles des Hommes et des Sociétés sont attachés, par ordre d'importance, aux questions de surconsommation, des déchets et des pollutions plastiques (67%) ; des pollutions urbaines liées aux éléments (54%), d'artifice et de colonisation de l'urbain (54%). *A contrario,* ils représentent également des solutions de recyclage, de résilience ou de perspectives de société responsable, notamment sur les ressources (eau, énergie) ou l'alimentation.

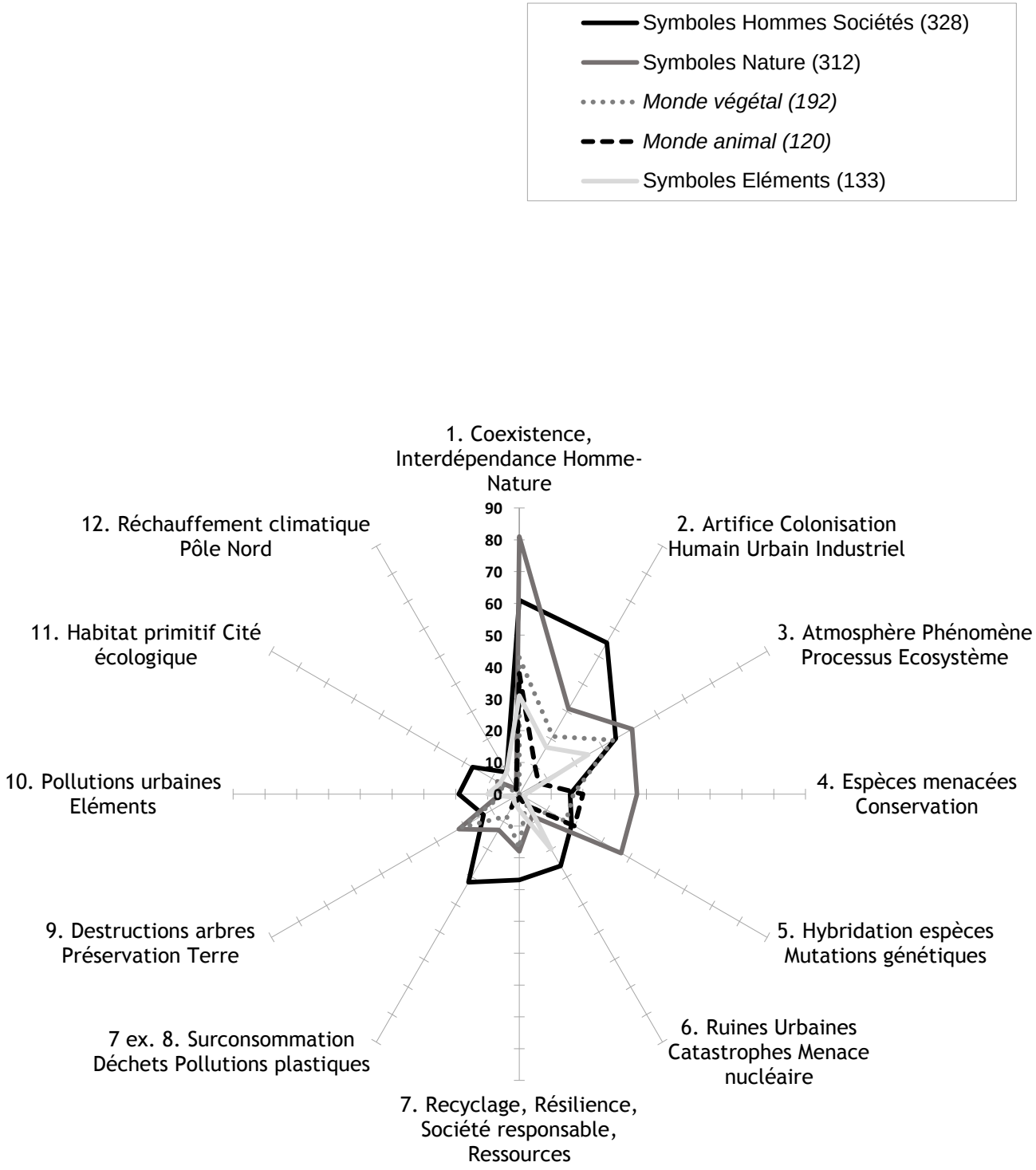


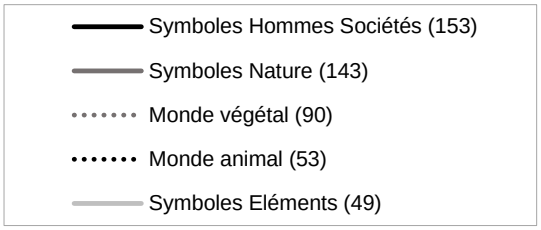
Figure II-48. Profil radar 2.5 Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes.

Par ailleurs, les résultats font apparaître une évolution du sens écologique par monde symbolique entre les travaux des artistes de plus et moins de 55 ans (*Profils radars 2.5 a et 2.5 b*). Pour les artistes de plus de 55 ans *(Profil radar 2.5 a),* la symbolique du monde humain est sensiblement plus utilisée que pour la moyenne des artistes (44% contre 42%). Ils expriment en majorité colonisation de l'espace urbain et des pollutions urbaines. A contrario, la symbolique des éléments est moins exploitée que pour la moyenne des artistes (14% au lieu de 17%).

Les cinq premiers thèmes privilégiés, pour les artistes de plus de 55 ans, incluent l'hybridation des espèces et la surconsommation, les déchets et les pollutions plastiques, devant les espèces menacées et leur conservation, en quatrième position au classement général. De même, les thèmes de l'atmosphère et des phénomènes viennent avant celui de l'artifice et la colonisation du monde urbain. Ce dernier thème est particulièrement symbolisé par les objets du monde humain et des sociétés (67%).

Première dissemblance générationnelle, la symbolique du monde humain est généralement plus présente en nombre chez les artistes âgés de moins de 55 ans *(Profil radar 2.5 b),* 55% contre 44% pour les artistes de plus 55 ans. Par ailleurs, le monde humain, moins présent en général pour la génération des moins de 55 ans, évolue vers une représentation de coexistence au profit des autres symboliques. Ce qui conforte le résultat de croisement des symboliques de manière plus égale.

À noter la plus forte progression, dans l'usage de la symbolique des éléments, qui passe de 14% à 19%. Ainsi, l'évolution de la symbolique des éléments, pour les moins de 55 ans, est particulièrement en progression sur la thématique des ruines urbaines, des catastrophes, dont celles liées à la menace nucléaire, de 27% à 44% entre les deux générations. Elle progresse également sur le thème plébiscité de coexistence et l'interdépendance Homme-Nature de 21% contre 12,5% pour les artistes de plus de 55 ans, ainsi que sur les pollutions urbaines de 25% à 33%.



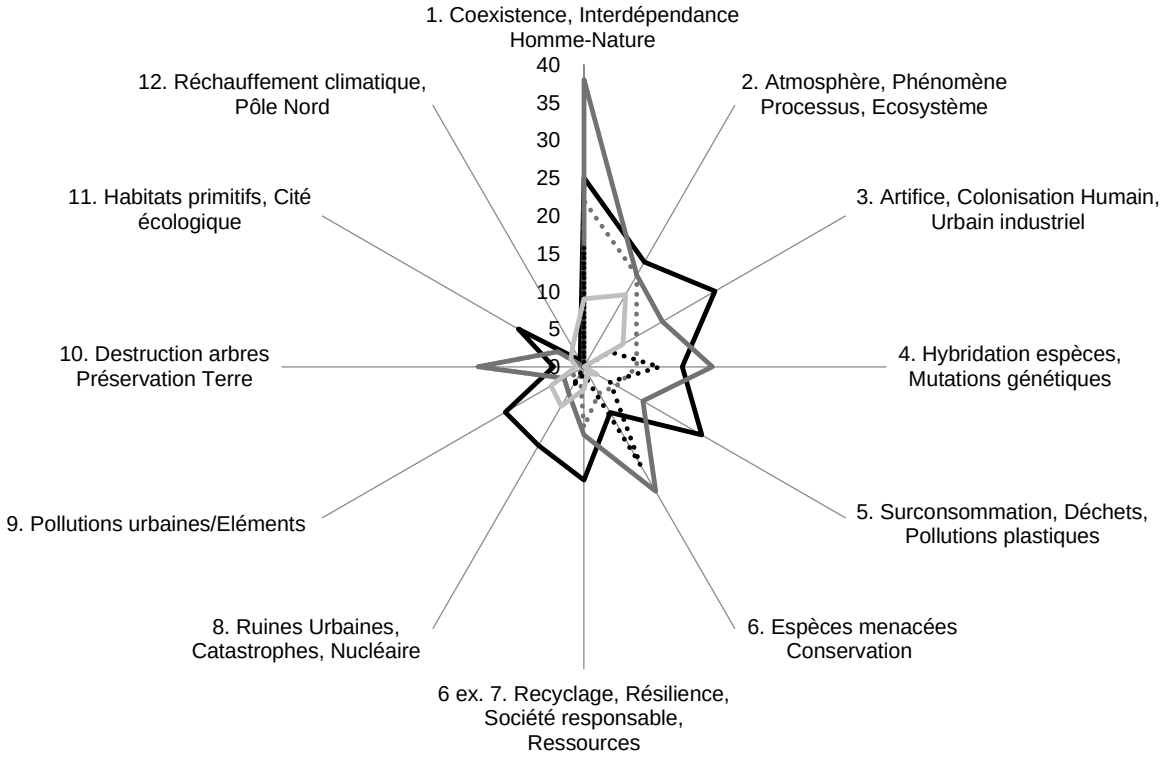


Figure II-49. Profil radar 2.5 a. Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes de plus de 55 ans

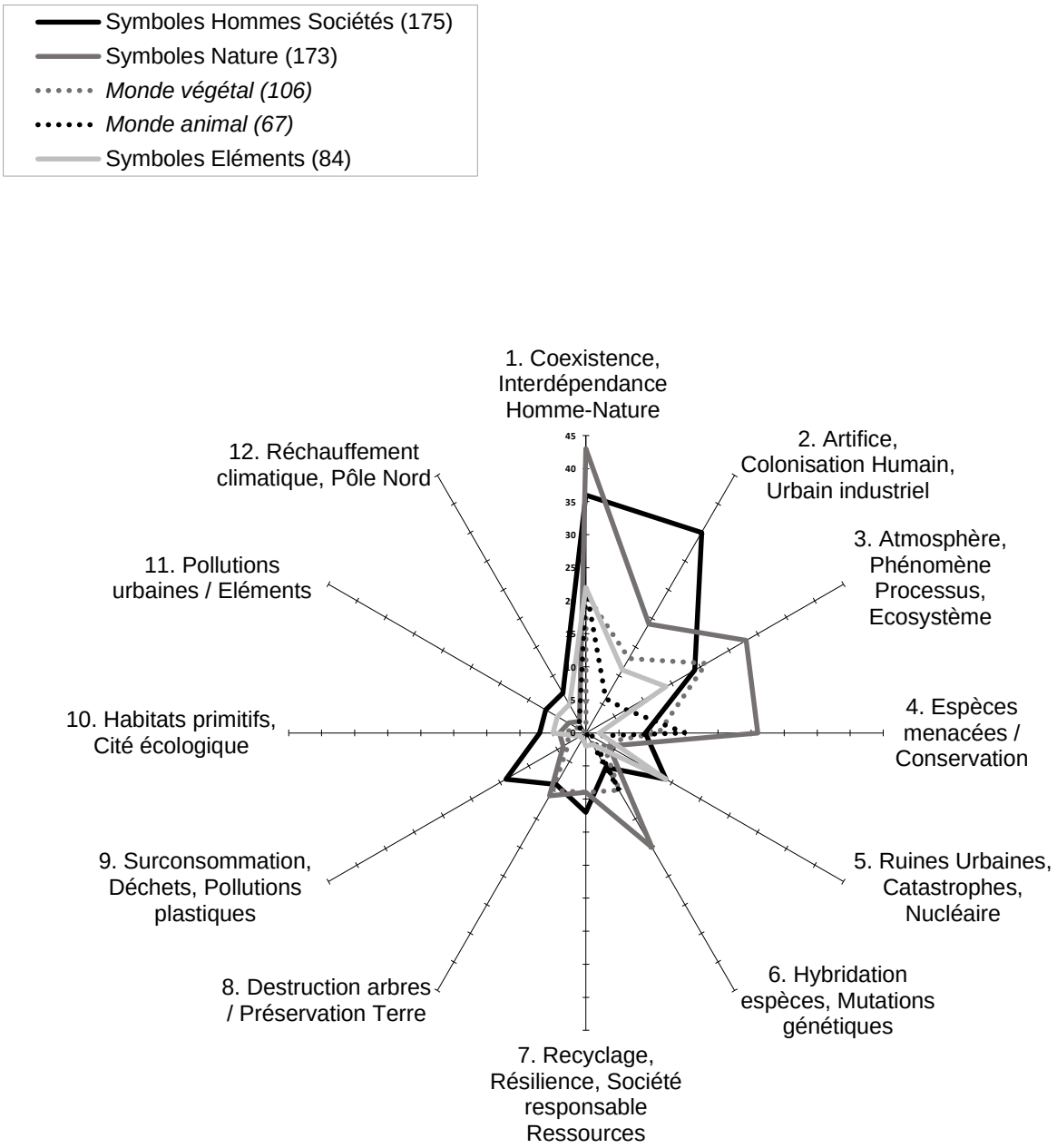


Figure II-50. Profil radar 2.5 b. Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes de moins de 55 ans

A contrario, dans une perspective globale d'usage de la symbolique sur les questions de réchauffement climatique et Pôle nord, le monde des éléments perd une influence proportionnelle (de 75% à 35% pour les moins de 55 ans) au profit de la symbolique du monde humain qui double à 50% contre 25% pour les plus de 55 ans.

Une autre différenciation concerne les cinq premières thématiques pour la population d'artistes les plus jeunes. Elles intègrent davantage la question des espèces menacées (8,5% contre 6% pour les plus de 55 ans), puis sensiblement celle des ruines urbaines, catastrophes et menace nucléaire (7% contre 6%). La question de l'artifice et de colonisation de l'espace urbain opère une significative progression (15% contre 11%).

Si la thématique des espèces menacées a évolué dans son ensemble, proportionnellement elle continue d'être représentée toutes générations confondues à 70% par la symbolique de la nature. Par contre, ce n'est plus la symbolique animale qui produit presque exclusivement cette interprétation, mais également le monde végétal avec une progression générationnelle de 14% à 30%. De plus, le monde de la nature progresse significativement dans la représentation d'hybridation et des mutations génétiques de 57 à 62% contre une baisse de représentation symbolique du monde humain sur ce sujet.

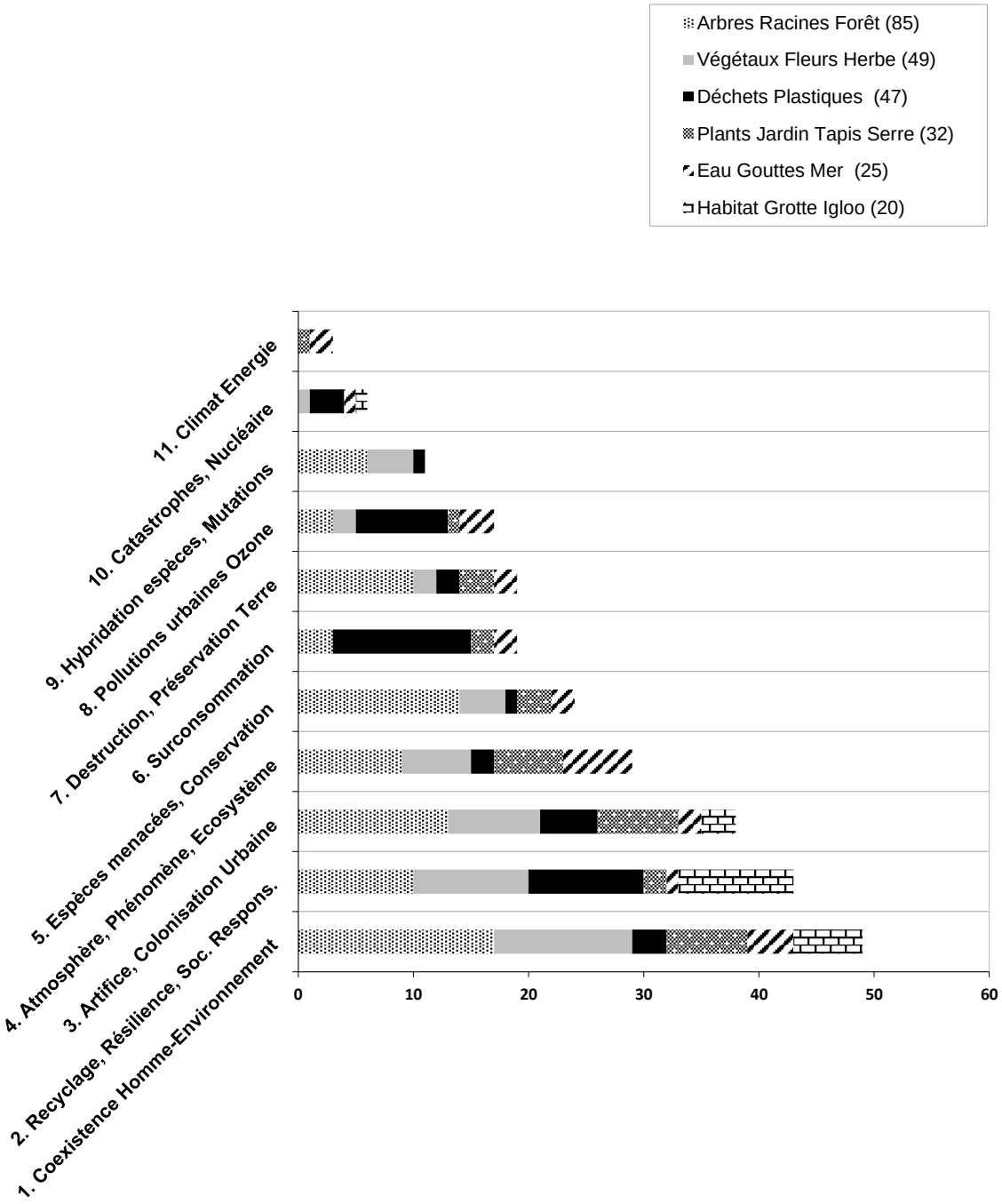


Figure II-51. Graphique 2.6 a. Sens écologiques des formes fréquentes composées par les artistes de plus de 55 ans.

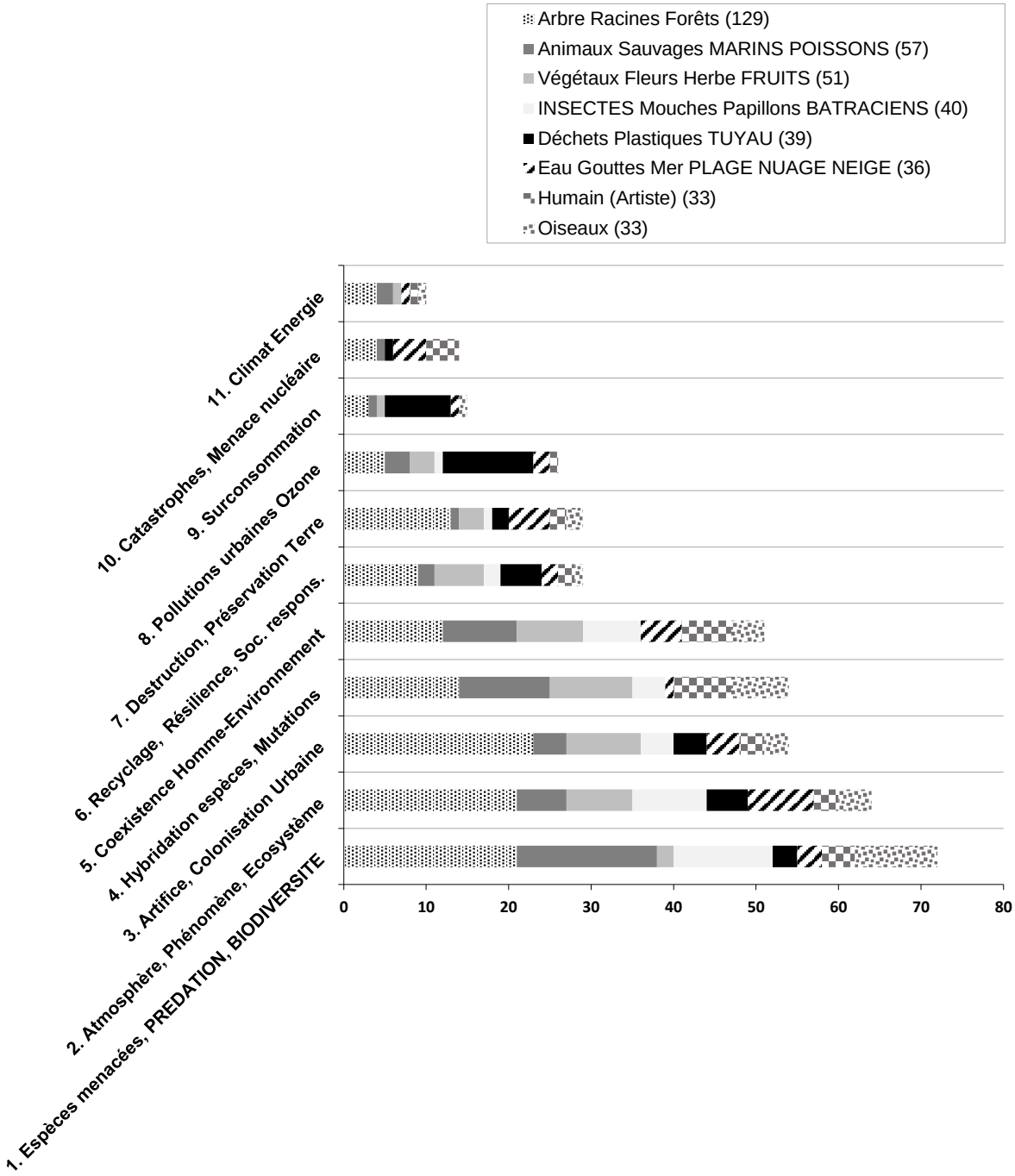


Figure II-52. Graphique 2.6 b. Sens écologiques des formes fréquentes composées par les artistes de moins de 55 ans.

Après les déchets, la place de l'humain (ou de l'artiste) progresse en deuxième place dans le tableau général des symboles hommes, sociétés, avant les jardins, serre et plantations ou l'habitat primitifs (symboles priorisés par les artistes plus âgés). L'humain ou le corps de l'homme, majoritairement de genre masculin, sauf quand une femme artiste se met en scène, restent très présents pour les deux générations.

La présence de corps humain questionne l'hybridation d'espèces et les mutations génétiques (70% en moyenne). Fait nouveau, les plus jeunes artistes les utilisent pour exprimer les questions d'espèces menacées et de prédation de l'homme dans la biodiversité (21%).

Les formes les plus fréquentes dans les travaux des artistes de plus de 55 ans *(Graphique 2.6 a)* appartiennent au monde de la nature, arbres, racines et forêt (32%), puis viennent les végétaux, les fleurs et l'herbe (19%), suivis de près par les déchets plastiques (18%). Ensuite, les chemins et jardins sont assez présents (12%). Ainsi, deux types de symboles de la nature et du monde végétal apparaissent en tête pour cette génération.

Par ailleurs, le déchet plastique symbolise principalement le monde des hommes et de la société, suivi par les plantations humaines, le jardin ou la serre, puis des formes d'habitat primitif tels que la grotte ou l'igloo. La symbolique des éléments est représentée essentiellement par l'eau, les gouttes ou la mer.

La symbolique des arbres, racines et forêt renvoie aux récits de coexistence de l'homme avec son environnement, de l'artifice et de l'hybridation des espèces (35%). En proportion plus importante, elle traduit des questions liées à la conservation du vivant (58%) et de destruction du végétal en vue de sensibiliser à la préservation de la Terre. À noter que les arbres et racines représentent principalement des phénomènes et des écosystèmes.

La symbolique des végétaux, fleurs et herbe est associée également à la coexistence de l'homme avec son environnement mais aussi à la résilience organique du vivant (23%). Elle cohabite généralement avec la symbolique du monde humain, des plants, du jardin, du tapis végétal, des chemins et de la serre, qui véhiculent les questions d'artifice et de colonisation du monde humain sur l'environnement.

Quant aux déchets plastiques, ils signifient à 62% la surconsommation et les pollutions urbaines (47%), puis illustrent des catastrophes et la menace nucléaire (50%). Ils représentent également le recyclage de matériaux et la capacité responsable des sociétés (23%).

Sur ce thème, l'habitat primitif, grotte ou igloo, est un symbole fort (50% du symbole), outre sa fréquence à traduire les questions de coexistence de l'Homme avec son environnement.

L'eau est utilisée majoritairement pour représenter un phénomène ou un écosystème (20%) même si on retrouve l'élément sur la thématique de coexistence de l'Homme avec son environnement et en proportion sur le climat et l'énergie.

La classification des iconographies des travaux des artistes fait apparaître une évolution significative de la symbolique des objets d'art distincte entre les générations. Elle se confirme entre les artistes de plus de 55 ans et moins de 55 ans *(Graphique 2.6 b).*

La symbolique de la nature et du monde végétal, avec les arbres, les racines et la forêt, puis des fleurs, comme l'herbe, reste commune aux deux générations et en proportion équivalente. Mais l'apparition de nouveaux symboles privilégiés dans les travaux des artistes de moins de 55 ans distingue les deux générations.

La symbolique de la nature représente 62% des travaux au total et 51% pour les plus jeunes, au détriment de la symbolique du monde humain privilégiée par les plus aînés (28%, contre 17% pour les moins de 55 ans).

Plus précisément, même si la symbolique du monde végétal reste constante entre les deux générations, elle est complétée par le symbole du fruit qui va signifier des processus de résilience organique. Le monde végétal porte la thématique de la coexistence de l'homme avec son environnement pour les artistes de plus de 55 ans (35% contre 23%). Alors qu'il évolue pour la jeune génération en faveur de l'artifice et la colonisation urbaine (42%).

De même, la part de représentation de la symbolique des arbres diminue en tant qu'espèce menacée et de conservation du vivant à 29%, contre 58% pour les plus de 55 ans. En effet, la symbolique des arbres va alimenter un sens nouveau, proportionnellement et presque exclusivement, la thématique récente des enjeux liés au climat (40%).

Si les symboles de la nature sont plébiscités par la jeune génération, ce développement est marqué par de nouvelles représentations du monde animal. L'usage en nombre de la symbolique des animaux, dont les oiseaux (8%), est proportionnellement de l'ordre de 30% sur le total des symboles répertoriés, soit équivalente en nombre à la symbolique végétale des arbres.

Effectivement, l'influence nouvelle des symboles du monde animal est éloquente dans le classement général des travaux de la plus jeune génération. De sorte qu'animaux sauvages, animaux marins et poissons (13%), puis insectes, particulièrement mouches et papillons, mais également batraciens (9%) entrent dans le palmarès des symboles les plus fréquents pour la génération des moins de 55 ans.

Par ailleurs, l'introduction fréquente de la symbolique animale véhicule de nouveaux signifiants dans l'art, liés aux espèces menacées, à la prédation de l'homme et à la notion de biodiversité, récemment introduite. Car ces thématiques sont moins présentes, voire inexistantes dans les travaux des artistes de plus de 55 ans, qui associent plus volontiers au monde animal des messages d'hybridation d'espèces et de mutations génétiques.

Ces dernières interprétations correspondent néanmoins à une continuité de questionnements communs aux deux générations et portés par la symbolique de la nature, monde végétal (45%) et monde animal (33%). De plus, des formes d'hybridation fréquentes apparaissent distinctement avec les oiseaux (13%), même si les animaux sauvages sont davantage prescripteurs (20%).

Quant aux insectes, ils se distinguent de leurs homologues du monde animal et illustrent plutôt des écosystèmes et des phénomènes (14%). Associés à d'autres espèces, ils symbolisent les relations avec le milieu, comme la menace de disparition ou l'extinction d'espèces (16%), notamment dans un processus de décomposition du vivant.

A contrario, le monde humain est moins fréquemment représenté par la jeune génération, même si l'on retrouve au classement général le déchet plastique en proportion moindre (9% contre 18% pour les plus de 55 ans). Celui-ci est souvent complété d'un nouvel objet, le tuyau.

De plus, la présence physique de l'homme, souvent personnifiée par l'artiste lui-même, apparaît dans des représentations de catastrophes et de menace nucléaire (28%), ainsi que sur des formes d'hybridation avec d'autres espèces, végétale et animale, ou de mutations génétiques (13%).

Sur l'ensemble des symboles les plus fréquents, le monde des éléments est le moins représenté et reste stable entre 9 et 10%, même si en nombre ses objets sont plus présents chez la jeune génération. Néanmoins, une évolution se produit avec la nouvelle génération. Aux côtés des symboles traditionnels des éléments (eau et gouttes, terre et mer), de nouveaux symboles apparaissent dans le graphisme de fréquence des artistes de moins de 55 ans : le nuage (atomique), la plage et la banquise. La neige, celle de l'Arctique, est souvent associée à la figure animale de l'ours blanc ou croisée avec celle de l'expédition humaine.

De même, l'interprétation portée par la symbolique des éléments diffère entre les deux générations. Les anciens privilégient les thèmes liés au climat (66%) et aux phénomènes (22%). Alors que les jeunes générations associent les éléments à de plus nombreuses thématiques, en particulier celle des catastrophes et de la menace nucléaire (28%). Les tableaux spécifiques aux symboles par monde qui suivent permettent de préciser cette évolution.

Mondes humains, éléments/nuages, nature/arbres

La présence de la symbolique du monde humain *(graphiques 2.8 a et 2.8 b)* augmente proportionnellement moins (25% entre les deux générations) que la symbolique de la nature (52%). Principalement, ce développement s'observe sur les formes liées à la pollution urbaine, voiture, gaz, pneus et pétrole (de 8 à 14%), de la symbolique des villes, de la ruine industrielle et des machines (de 7 à 13%).

A contrario, les déchets et plastiques sont moins utilisés par les artistes de la jeune génération et diminuent de 29 à 18%, même s'ils restent toutes générations confondues l'objet le plus représentatif du monde humain. De même, le jardin, l'enclos ou la serre sont aussi moins utilisés (de 20 à 14%).

La symbolique de l'habitat primitif (cabane, grotte, igloo) se stabilise. De même, pour l'utilisation de la couleur verte, le vert fluorescent supplante celui de la chlorophylle, exception faite d'un artiste pionnier. Par ailleurs, souvent représenté par l'artiste lui-même, l'humain augmente sensiblement sa présence. À noter dans les travaux des artistes de moins de 55 ans, l'entrée du nouveau symbole de la centrale nucléaire (5%), rarement présent dans les travaux de l'ancienne génération.

Concernant les principales interprétations liées à la symbolique des hommes et sociétés, l'artifice et la colonisation urbaine restent plébiscités par les deux générations. Quant aux thèmes du recyclage de résilience organique et de société responsable, comme de coexistence de l'homme avec l'environnement (thèmes de prédilection des artistes de plus de 55 ans), ils font place aux préoccupations des pollutions urbaines et ozone, ainsi qu'aux représentations d'atmosphères, de phénomènes et d'écosystèmes (pour les artistes de moins de 55 ans).

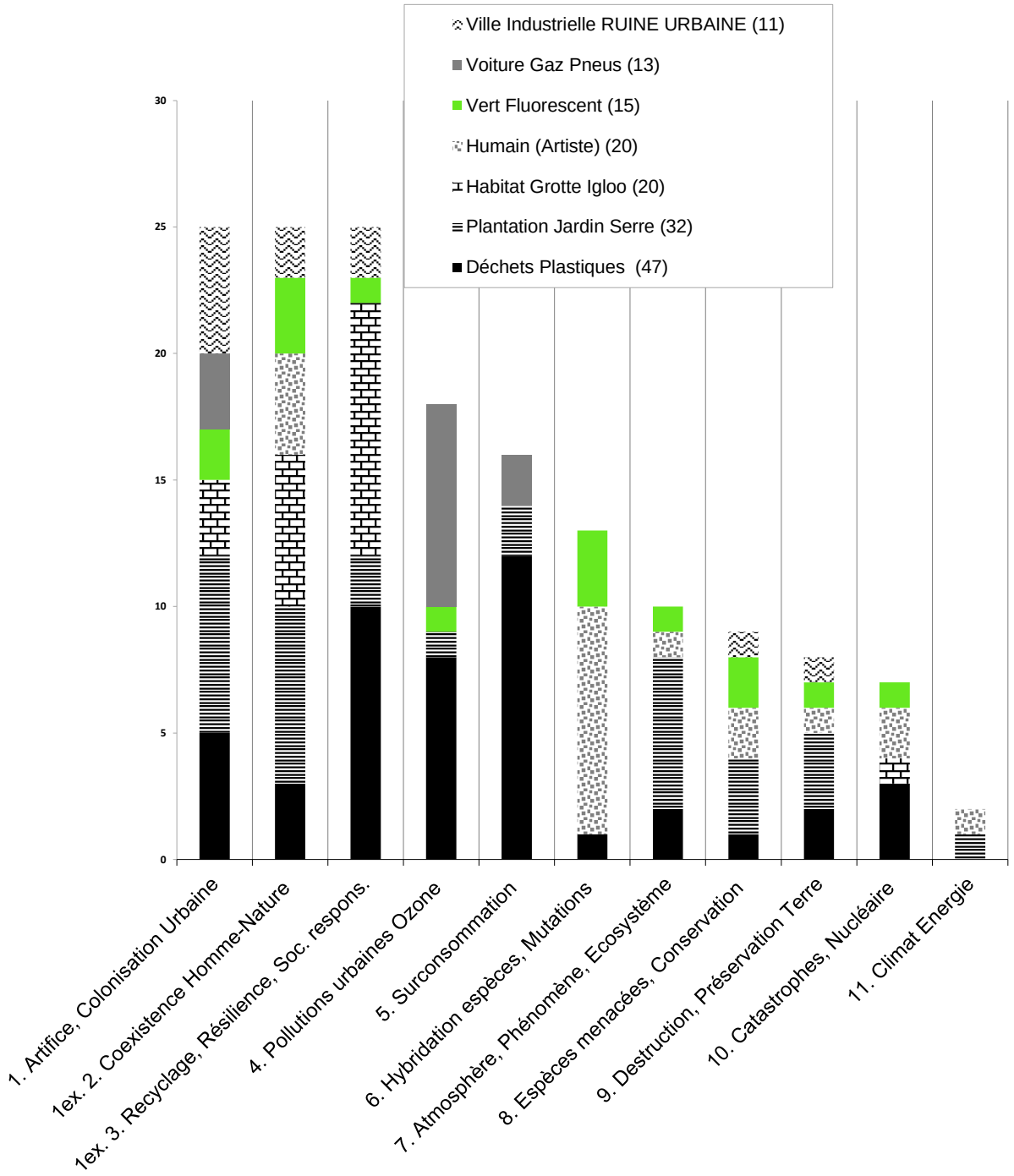


Figure II-53. Graphique 2.8 a. Sens écologiques des formes du monde humain composées par les artistes de plus de 55 ans

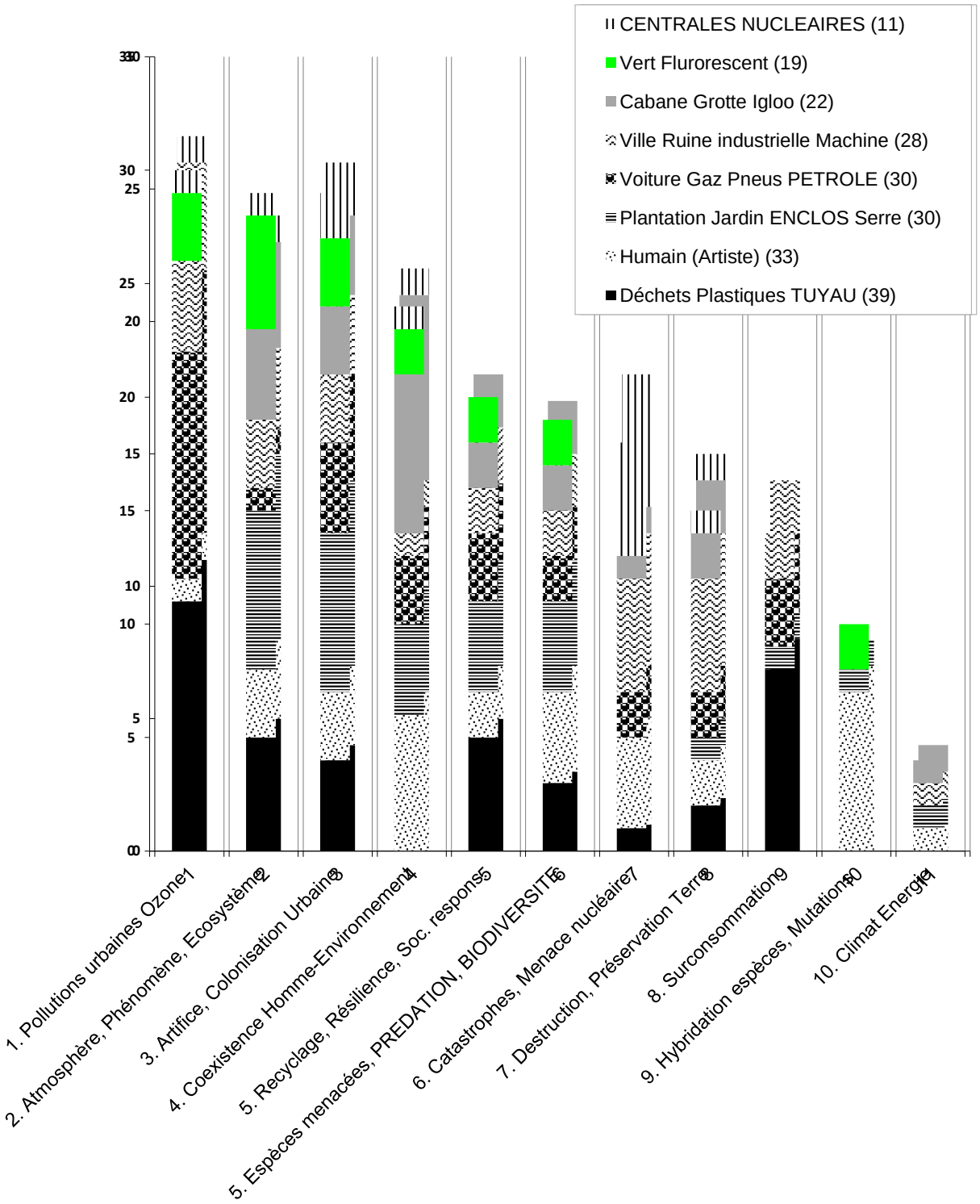


Figure 54. Graphique 2.8 b. Sens écologiques des formes du monde humain composées par les artistes de moins de 55 ans

Quant aux symboles des plantations, jardins et serre, ils se stabilisent sur plusieurs interprétations, entre écosystème, artifice, coexistence de l'homme avec son environnement ou encore espèces menacées et mutations génétiques du monde végétal. *A contrario,* l'habitat primitif (cabane, grotte, igloo) perd du terrain entre les deux générations avec sa vocation à porter les questions de recyclage et de société responsable (40%). Ainsi, sous l'influence des plus jeunes artistes, il devient un symbole de coexistence de l'homme avec son environnement (29%), vecteur de rapprochement, voire de précarité.

Enfin, la couleur verte évolue des mutations génétiques, hybridations (23%) et coexistence de l'homme avec son environnement (12%) pour souligner, sous l'influence de la nouvelle génération, des phénomènes ou des écosystèmes fragiles (17%).

Toutes générations confondues, le déchet continue d'exprimer majoritairement les excès de la surconsommation (de 75% à 57%) avec son corolaire, le recyclage et la société responsable (de 40% à 25%). Néanmoins, les interprétations des objets évoluent entre les générations. En déclin sur les thématiques des aînés, le déchet prend une place proportionnellement plus importante dans la représentation des pollutions urbaines (37%) aux côtés de la symbolique liée à la voiture (33%).

La symbolique des éléments (*graphiques et tableaux 2.9 a et 2.9 b*), progresse au total de 34 % d'une génération à l'autre. À noter que plusieurs nouveaux symboles participent à l'évolution en fréquence et en interprétations, tels que la plage, le désert et la neige de l'arctique, associée à la figure de l'ours ou de l'expédition humaine. En proportions stables, l'eau (gouttes, condensation) et la mer (en moyenne 31%), puis les nuages, la brume et l'air (en moyenne 25,5%) arrivent en tête. De même, les symboles des éléments tendent à représenter principalement, toutes générations confondues, des atmosphères, des phénomènes ou des écosystèmes (en moyenne 26%).

Pour l'ancienne génération, les autres thèmes les plus fréquents, incarnés par cette symbolique, sont la coexistence de l'homme avec son environnement (16%), puis également représentées (9%) les pollutions urbaines, la perspective de destructions en vue de préservation de la terre, ainsi que les questions liées au recyclage, à la résilience ou de société responsable.

La jeune génération fait progresser la thématique de l'artifice et la colonisation du monde urbain (de 8 à 11%), mais également celle du climat et de l'énergie (de 5 à 8%) ou des espèces menacées et biodiversité (de 4 à 8%).

Parmi les symboles, même s'ils restent stables en proportion, un glissement d'interprétations notable s'opère entre les deux générations. En effet, les principaux symboles eau et nuages portent les mutations des interprétations. L'eau (gouttes) et la mer vont évoluer, liées principalement par l'ancienne génération aux questions des espèces menacées (66%), climatiques (50%) et des pollutions urbaines (42%).

De même, le glissement de sens s'effectue avec les plus jeunes artistes pour les symboles du nuage, de la brume et de l'air qui incarnent des messages plus diversifiés. Appropriés par les artistes de plus de 55 ans, cette symbolique continue d'exprimer majoritairement des catastrophes (80%).

À noter, sous l'influence de la nouvelle génération, l'évolution de la figure du nuage atomique, désormais liée à la progression du nouveau symbole humain de centrale nucléaire. Ses effets sont à mesurer sur la perspective de menace nucléaire (plus 28%). Mais le nuage et sa symbolique incarnent et développent aussi de nouveaux thèmes comme les pollutions urbaines (de 28 à 50%), l'artifice et la colonisation de l'espace urbain (de 1% à 43%), les destructions dans un but de préservation de la Terre (0% à 25%), la surconsommation (de 0 % à 50%) et les questions climatiques (0 à 20%). La thématique des catastrophes est désormais partagée avec l'élément eau et sa mise en perspective des inondations.

Sous l'influence des artistes de moins de 55 ans, elles incarnent de nouvelles thématiques comme les catastrophes, particulièrement via la représentation d'inondations (50%), ainsi que les destructions liées au souci de préservation de la Terre (42%). Elles questionnent aussi le recyclage de la ressource et des perspectives de société responsable (40%).

Hormis l'introduction du symbole du désert, la symbolique liée à la terre, montagne, pierre se stabilise sur ses interprétations de coexistence de l'homme avec son environnement (38%) et de résilience ou société responsable, avec une extension sur les questions de l'artifice et de colonisation urbaine (28% pour les moins de 55 ans).

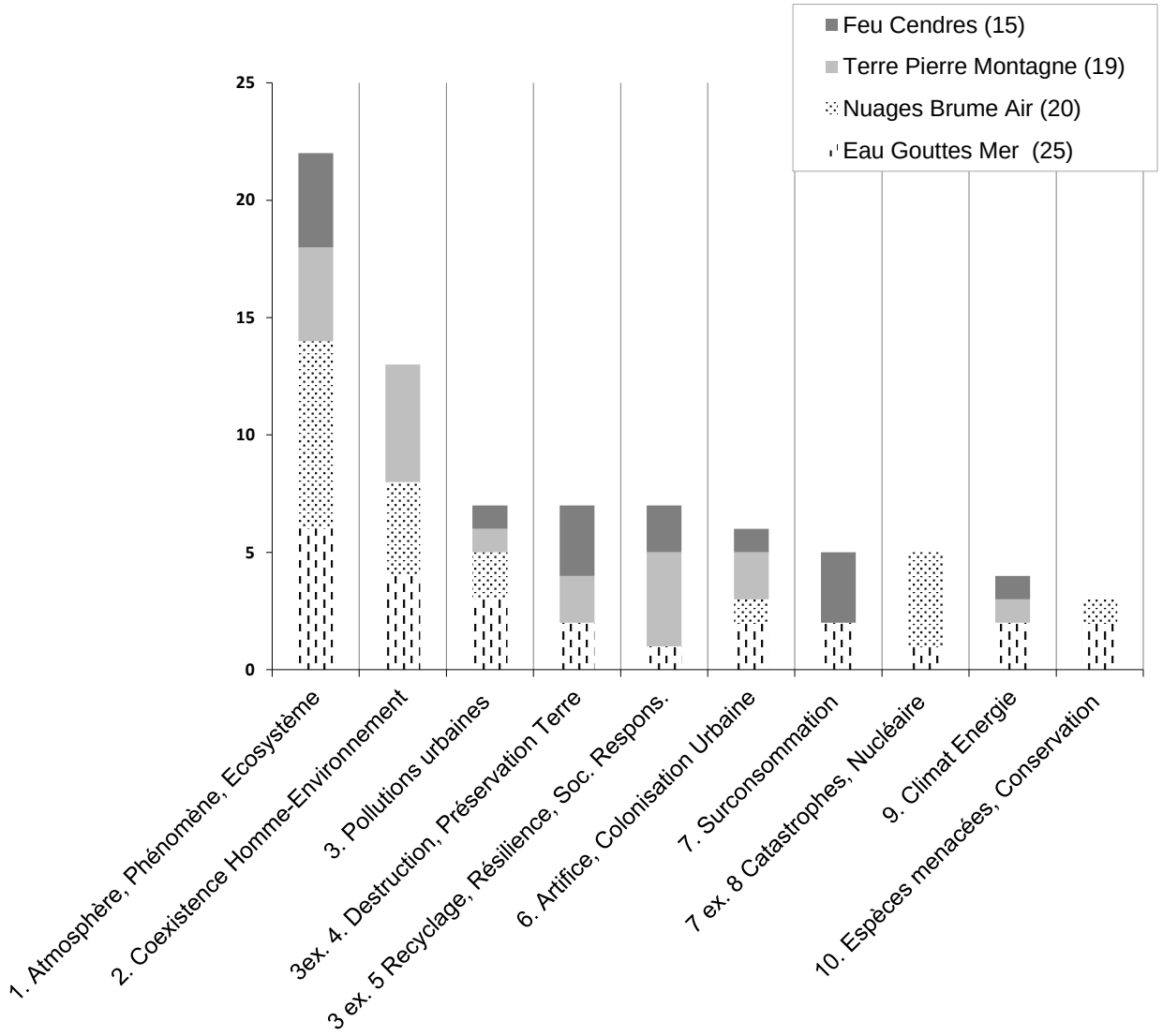


Figure II-55. Graphique 2.9 a Formes du monde des éléments et sens écologique des travaux des artistes de plus de 55 ans

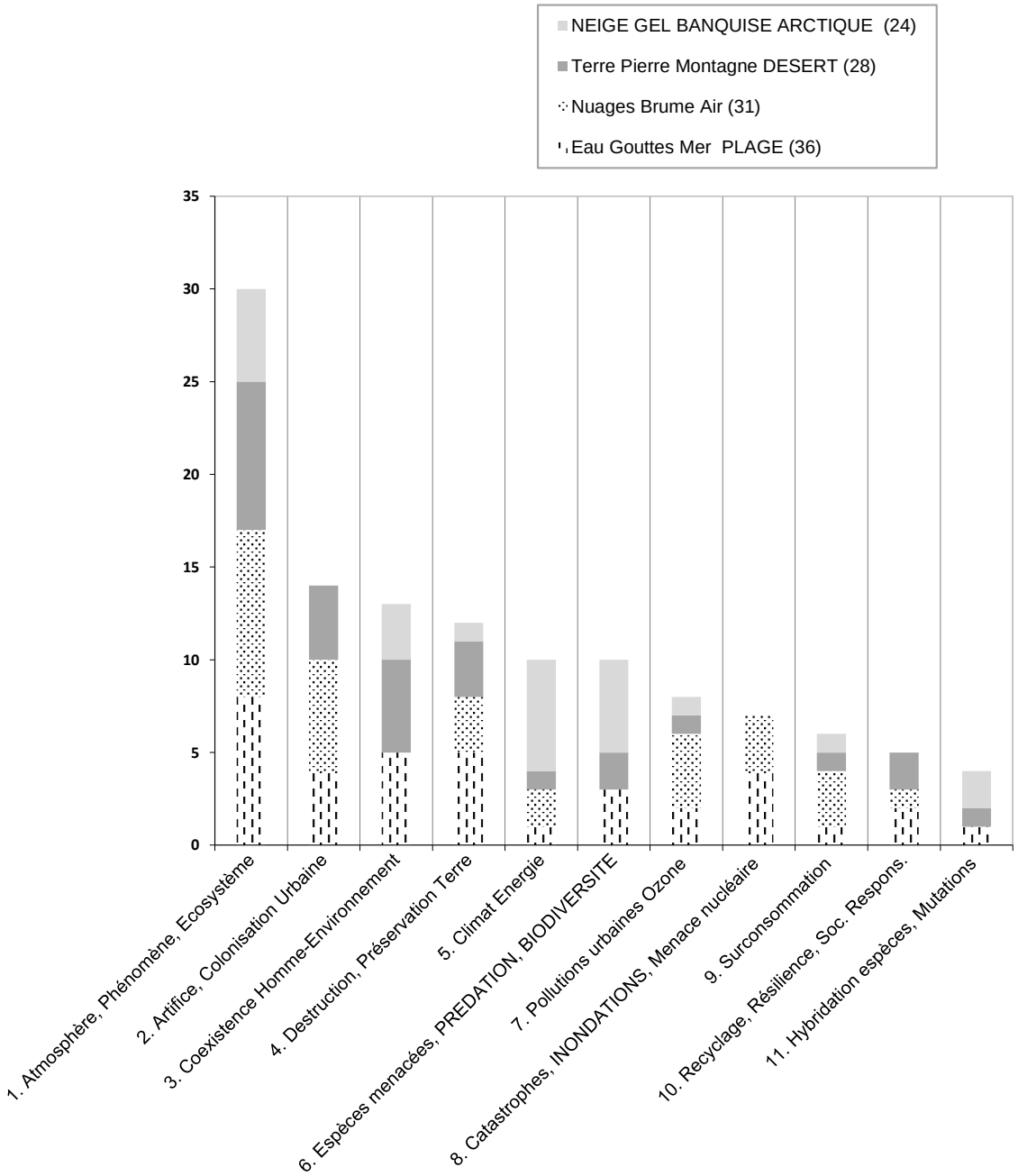


Figure II-56. Graphique 2.9 b Formes du monde des éléments et sens écologique des travaux des artistes de moins de 55 ans

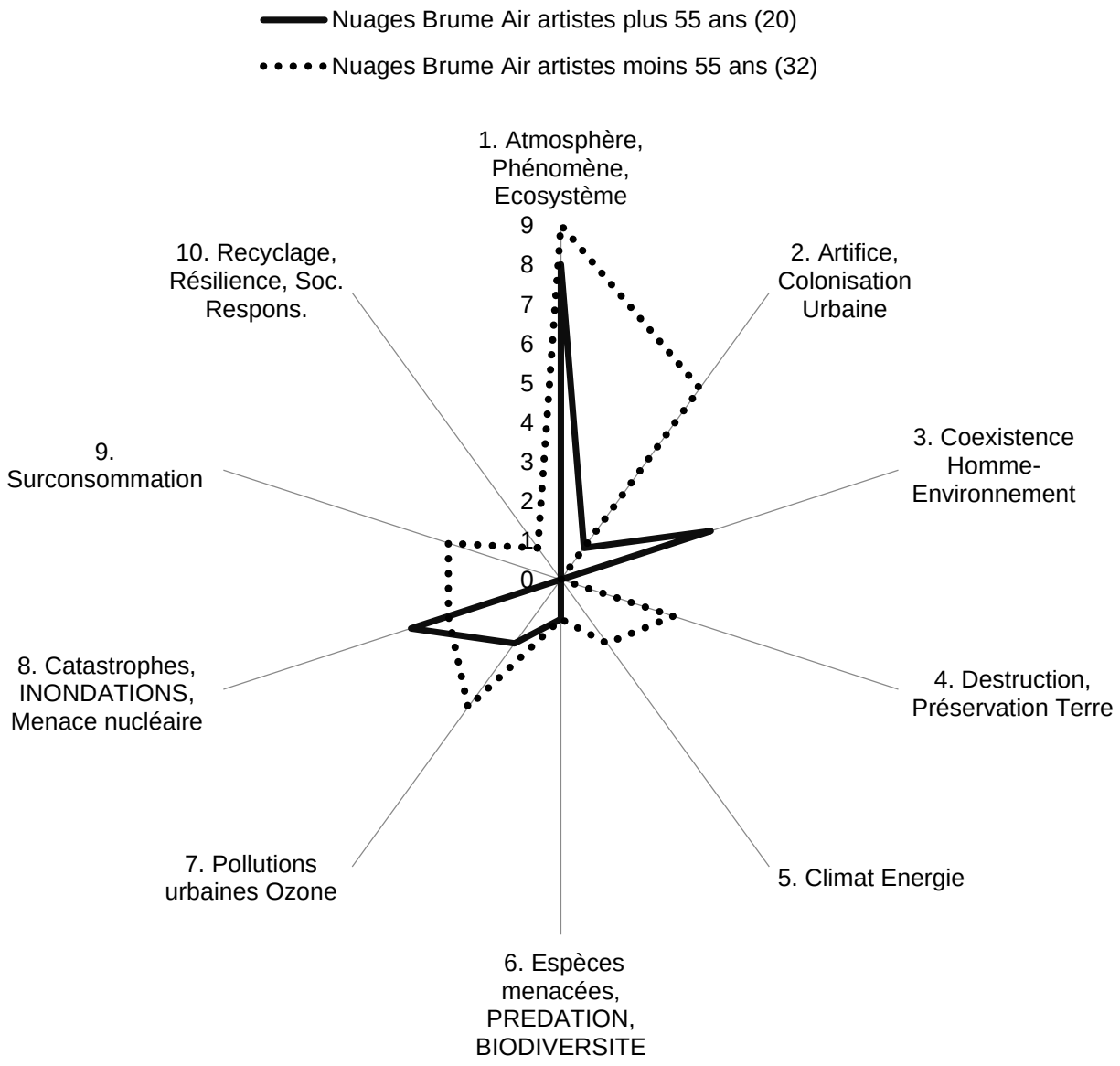


Figure II-57. Profil radar 2.10 Forme des nuages et sens écologiques des travaux des artistes de plus et moins 55 ans.

Enfin, à noter, l'apparition remarquée avec la génération des artistes de moins de 55 ans d'une nouvelle symbolique autour de la banquise, du gel, de la neige de l'arctique. Souvent associée, soit à l'ours blanc, soit à l'expédition humaine, elle développe une nouvelle fréquence d'interprétations sur les questions climatiques et l'énergie, 20% sur l'ensemble des symboles (60% en proportion sur la thématique), mais également sur les liens avec les espèces menacées et la biodiversité (50%).

La fréquence symbolique des nuages évolue dans les travaux des artistes d'une génération à l'autre et augmente significativement en nombre avec la jeune génération (*profil radar 2.10)*. Les thèmes écologiques associés de l'atmosphère, de phénomène et d'écosystème rassemblent les deux générations en volume, comme ceux des catastrophes et de la menace nucléaire.

Pour la symbolique des formes de la nature (*graphiques 2.7 a et 2.7 b*), son nombre double entre les artistes de plus et moins de 55 ans (+ 52%). Certes, les symboles des arbres et de la forêt restent très présents dans les travaux des deux générations. Si, pour les aînés, le végétal est utilisé à près de 70%, l'animal prend une place plus équilibrée à 51% (contre 49% pour le végétal) dans la représentation de sens écologiques de la jeune génération.

Plantes, herbe et fleurs sont moins présentes (de 24% à 14%). À noter, entre les générations, l'entrée d'une nouvelle fréquence de fruits en décomposition comme formes de vanités. Sinon, certains symboles restent stables ou progressent légèrement comme les animaux domestiques ou les oiseaux.

Le développement des symboles du monde animal, plus de 70% au total entre les deux générations, coïncide avec l'entrée d'une nouvelle catégorie de figures : les insectes et les batraciens à 11%. Quant aux animaux sauvages, ils progressent avec l'ours brun et plus spécifiquement avec le nouveau symbole de l'ours blanc (7%) souvent associé à la banquise de l'Arctique.

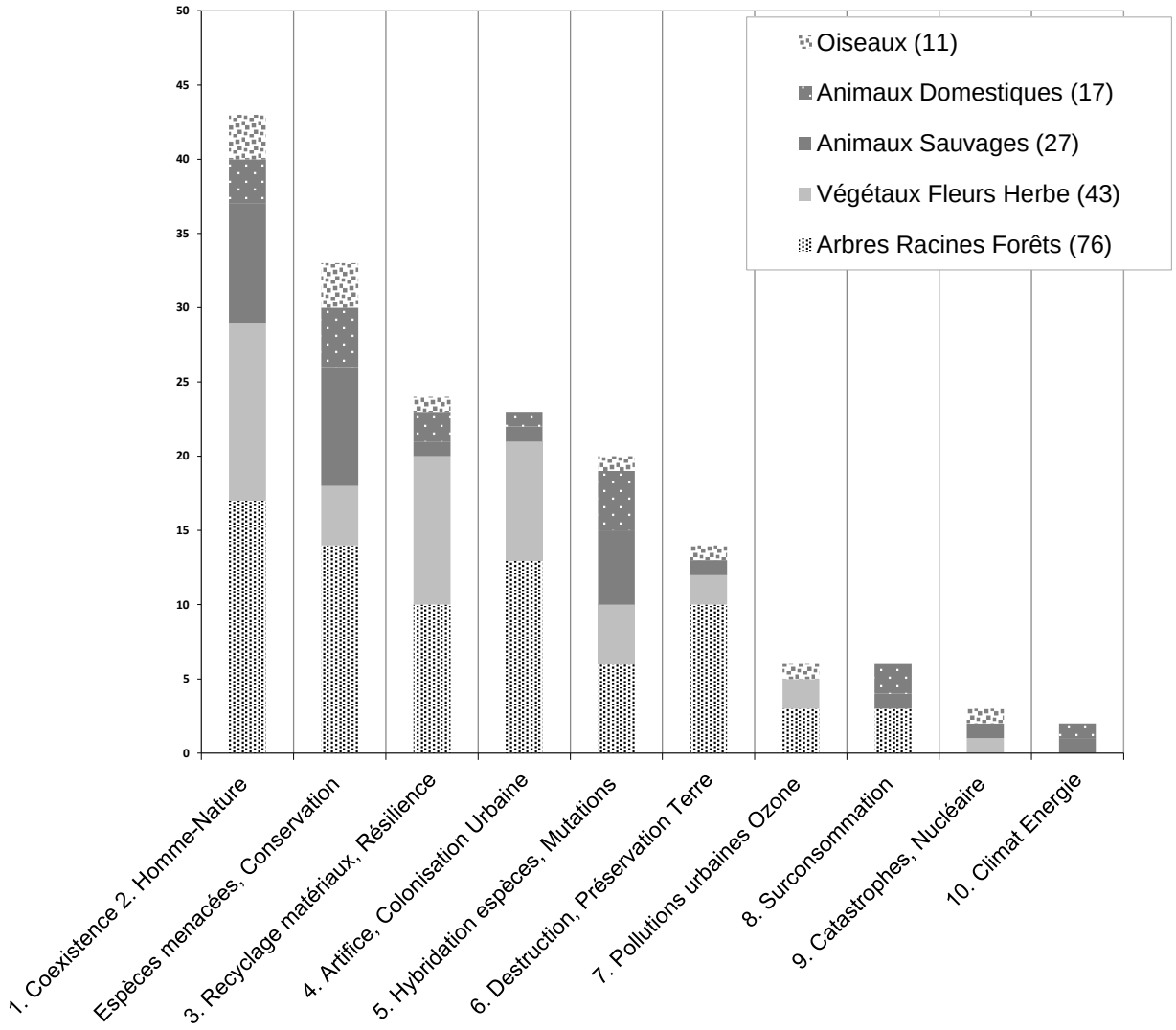


Figure II-58. Graphique 2.7 a. Sens écologiques des formes du monde de la nature composées par les artistes de plus de 55 ans

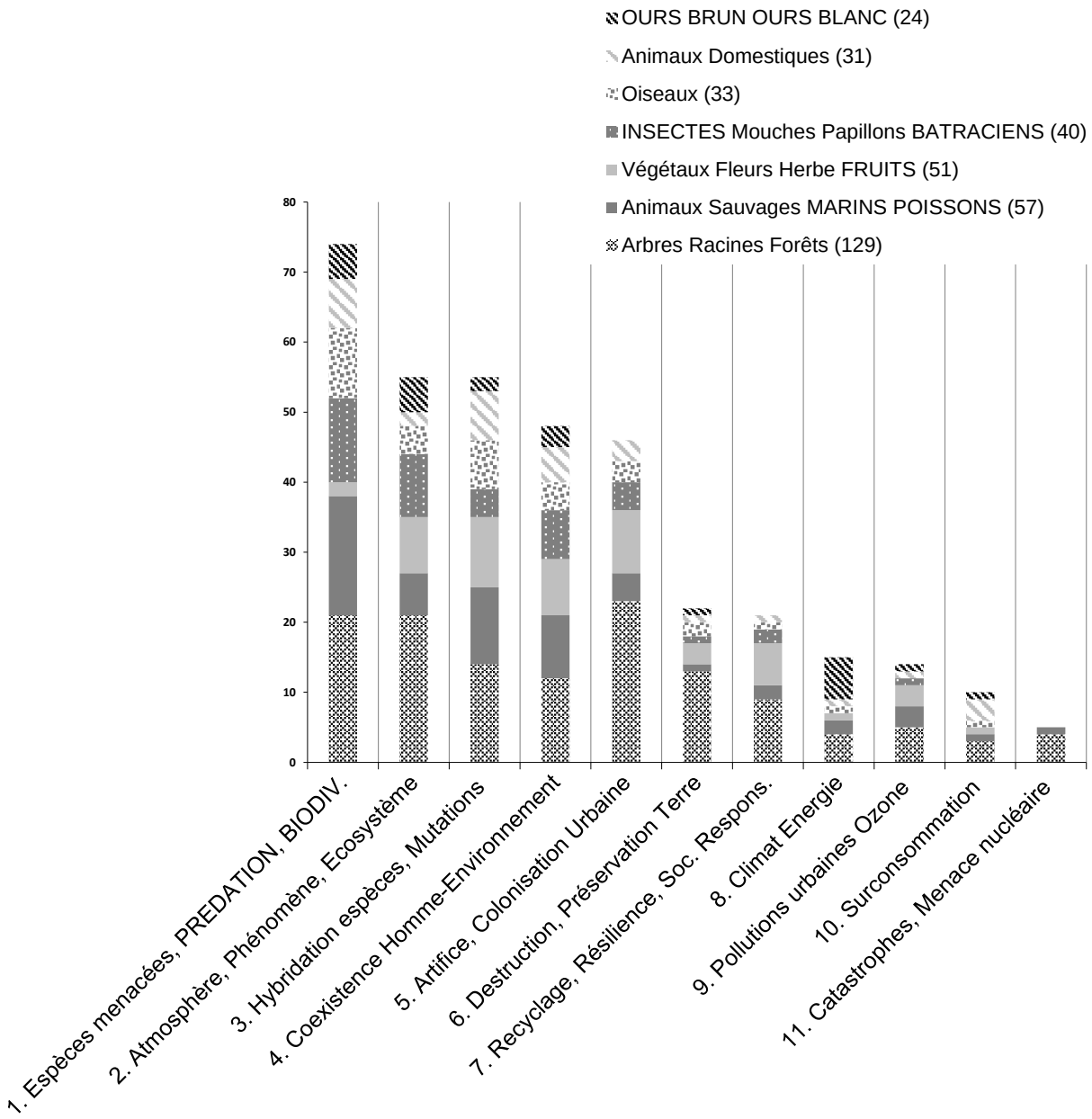


Figure II-59. Graphique 2.7 b. Sens écologiques des formes du monde de la nature composées par les artistes de moins de 55 ans

L’ours blanc fait évoluer la symbolique animale entre les deux générations et par extension les questions climatique et énergétique. Quant aux oiseaux, ils symbolisent davantage les espèces menacées pour les anciennes générations. Les plus jeunes artistes les attachent aux questions des mutations génétiques. En effet, ces derniers n’hésitent pas à produire avec les oiseaux, des hybridations entre espèces, au même titre qu’avec les espèces végétales.

De nouvelles formes animales tels que les insectes et batraciens participent au développement des thématiques des espèces menacées et alimentent la question de la biodiversité, comme celles de l’hybridation et des mutations génétiques.

Les récits les artistes de plus de 55 ans privilégient le thème de la coexistence homme-environnement et le recyclage des matériaux ou la résilience organique. Ces sujets perdent du terrain avec les artistes de moins de 55 ans.

La plus jeune génération leur préfère des formes de représentations d’atmosphères, de phénomènes et d’écosystèmes, ainsi que des produits d’hybridation et de mutations génétiques entre les espèces, végétales comme animales. À noter le vocabulaire d’Ozone, introduit par la nouvelle génération d’artistes, associé aux pollutions urbaines et porté à 73% par la symbolique végétale.

De plus, une évolution est notable sur les interprétations liées aux formes symboliques singulières. Les générations n’associent pas les mêmes thèmes aux divers symboles de la nature. Les arbres et forêts signifient davantage pour les aînés la coexistence entre l’homme et l’environnement, souvent de manière neutre sans positionnement critique. Par contre, la jeune génération les associe aux espèces menacées et à la prédation de l’homme sur la biodiversité.

Si les espèces menacées sont un thème commun, la question de la conservation évolue pour la plus jeune génération. En effet, celle-ci plébiscite la biodiversité avec une prégnance de représentation liée à la prédation de l’homme. Selon nos statistiques, la symbolique des arbres continue de porter la question de l’artifice et la colonisation du monde urbain pour les deux générations. Néanmoins, elle revêt avec les artistes de moins de 55 ans une nouvelle signification liée aux catastrophes et à la menace nucléaire.

Notre premier corpus nous a permis un panorama d'arbres et de nuages utile. Il nous a fallu le dépasser pour opérer un second corpus d'œuvres et expositions, formes singulières dont les conclusions nous permettront d'affiner leurs effets. Oubliant notre expérience de pensée complexe qui nous a conduit à faire émerger l'hypothèse d'*écomorphisme* – pressentie telle une écologie globale d'objets animés – nous avons saisi l'opportunité et la nécessité de re-trouver notre *oikos* vital, *Vu(e) des arbres*, de notre poste d'observation familier au sens d'Uexküll.

Partie III

VU(E) DES *ARBRES*

Figure III-60. *Il était une forêt,* dessin de Francis Hallé. Ficus sp, Moraceae. Le tronc d'un Figuier étrangleur. Sous-bois de la vallée du Rio Manu, Amazonie péruvienne.

Devant un arbre, nous voyons les unes et les autres des réalités différentes, chacun la sienne en fonction de ce que nous sommes nous-mêmes [760]*.*

[760] Hallé, *Plaidoyer pour l'arbre,* 2014, p. 1.

Qu'est-ce qu'un arbre ? Notre vision commune est celle d'un végétal vivace, de plusieurs mètres de haut, planté au sol par un tronc d'où poussent des branches et des feuilles. Depuis l'origine de la vie, l'être vivant à la longévité inégalée est un arbre. Mais l'arbre cache souvent la forêt, comme en témoignent les magnifiques dessins à vocation scientifique du botaniste et biologiste français Francis Hallé (1938).

Parmi les formes, des cas spécifiques sont le pivot de notre analyse. L'arbre, fétiche d'une *poétique écologique* [761]*,* selon nos statistiques, est la figure la plus utilisée par les artistes. Il témoigne de la persistance de formes appartenant au monde de la *nature,* dont la prolifération et les récits qu'il génère sont une caractéristique spécifique des musées.

A priori, il s'agit particulièrement de représentations de *nature en crise* [762]*,* évolution du concept relationnel d'écologie. L'arbre aux multiples vertus vitales et purificatrices est fragilisé et négligé dans l'espace urbain. Sont pointés du doigt les effets du développement des activités industrielles de l'homme. Depuis l'industrialisation jusqu'à l'artificialisation, l'homme ignore les liens avec son écosystème et *a fortiori* avec l'être vivant végétal.

Par ailleurs, les performances – parfois violentes sur l'environnement – à partir des années 70 issues du *land art* et de la *sculpture sociale* sont des icônes activistes persistantes de l'histoire de l'art et de l'écologie. Sans compter que les formes du *nouveau réalisme* à l'*arte povera* ou *recycl'art* transmettent toujours une vision historique d'un *art pauvre*, via l'objet de rebut, icône de surconsommation et enjeux de décroissance. Ils sont l'empreinte visible d'un monde humain qui marque son environnement extérieur.

[761] Ardenne, *op. cit.*

[762] Hache, *op. cit.,* p. 24.

Par extension, le référencement des artistes témoigne davantage de pratiques anglo-saxonnes contrairement à notre corpus, 70% des 174 artistes internationaux classés sont d'origine européenne et moins d'un tiers française (29%, 51 artistes français, dont 19 femmes). Et parmi 95 artistes internationaux répertoriés dans le récent ouvrage *Art and Ecology* Now paru en 2014 [763], Eva Jospin est la seule française répertoriée. Son travail *Forêts* découpées (2012-13, *(fig. III-61)* et ciselées comme de la dentelle – dans du carton récupéré – diffuse une *écopoétique* encline à l'onirisme et loin de l'activisme.

L'*écopoétique* étudie les liens entre l'habitat/environnement ou le rapport avec la nature et tous les arts. L'écologie s'entend comme *science de l'habitat* [764] ou science des relations entre les êtres vivants sur leur terrain ou milieu de vie. Nous nous intéresserons, certes, aux formes plastiques des œuvres, mais également aux rapports entre elles, à leur milieu de création et d'installation, aux récits qu'elles suscitent, ainsi qu'à leur impact sur notre conscience écologique. Car au milieu des arbres aux racines manifestes, des arbres à l'*écopoétique* singulière marquent une autre empreinte.

> *Les êtres humains doivent prendre une leçon des oiseaux ; ils doivent commencer à se percher plus soigneusement sur la terre. L'expression « urbanatural perchant » permet un lien plus proche entre les villes et le désert, entre les bâtiments à plusieurs étages et les endroits sauvages* [765]*.*

Ashton Nichols préconise que nous prenions exemple sur nos semblables naturels perchés afin de réinvestir la nature sauvage des terrains vagues urbains utiles comme « perchoirs ».

Ainsi, l'écriture de la nature qui s'intéresse à l'expérience sensible du monde se tourne à partir des années 1970 vers l'environnement et l'écologie. Le panorama des formes *Vu(e) des arbres* que nous avons relevées en témoigne (*chapitre 7*). De plus, la critique littéraire relève leur dimension psychologique ou symbolique. Dans un réflexe anthropomorphique, elle est prétexte à l'homme pour parler d'abord de lui-même [766].

---

[763] Parmi les artistes, l'ouvrage référence également Joseph Beuys, Gustav Metzger, Heather Ackroyd & Dans Harvey, ou Brandon Ballengée. Brown, *op. cit.,* p. 17.

[764] Ce qui la distingue fondamentalement d'autres disciplines scientifiques et en constitue la principale difficulté : *« étudier les êtres vivants non plus en élevage ou en laboratoire, mais dans leur habitat naturel. »* Frontier, p. 1.

[765] Nichols*, op. cit.,* p. Xvii et Xviii

[766] Schoentjes, *op. cit*., p. 25.

Quels liens existe-t-il entre une chouette perchée au cœur de Paris et un épicéa couché vivant filmé en pleine nature ? Après un parcours de recherche muséographique intense, persistent *Les Yeux ronds* d'Ariane Michel à *Bêtes off,* exposition à la Conciergerie de Paris (2012) *(chapitre 8)* et *Horizontal* pour l'exposition monographique d'Eija-Liisa Ahtila*, Mondes Parallèles* au Carré d'art à Nîmes (2013) *(chapitre 9).*

Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, leurs travaux questionnent efficacement les ruptures profondes des mondes de l'Homme et de la nature. *Vu(e) des arbres*, poste d'observation symbolique de notre environnement, les deux artistes ouvrent des brèches entre les mondes végétal, animal et humain.

Comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière au vivant qui perdure dans le temps ? En découle une *écopoétique* cultivée dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition et enjeu d'acculturation. *Vu(e) des arbres*, nous chercherons à analyser les relations complexes entre création artistique, effet esthétique expérimenté *in situ*, scénographie d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique (*conclusions partie III)*.

Chapitre 6

Formes, panorama, évolution

> *Formes, milieu, moment. […] La distinction de la forme et de ses conditions d'apparition a pour conséquence leur séparation* [767]*.*

À partir des années 2000, l'origine anthropique du réchauffement climatique est bien confirmée par l'ensemble de la communauté scientifique. Les rapports du Groupe Intergouvernemental d'experts sur l'Évolution du Climat (GIEC) imputent aux activités humaines, en 2001, 66%, puis en 2007, 90% de l'augmentation du réchauffement climatique. Plus récemment, la recherche et développement identifie la forêt comme élément stratégique des débats du GIEC [768].

De surcroît, les scientifiques ont fini par abandonner l'idée d'individu pour qualifier le végétal puisqu'il est divisible. En effet, la notion de colonie fait désormais apparaître les arbres dans leur interaction vitale avec l'écosystème. Puisque ce sont des êtres vivants à part entière évolués et doués de communication et, *a fortiori,* ils se reproduisent dans une véritable autonomie. « Silencieux, discret, d'une incontestable utilité, d'une très grande beauté et d'une complète non-violence », l'arbre devrait être un modèle d'existence pour l'homme. En 2013, le film français *Il était une fois une forêt* de Luc Jacquet, réalisé à l'initiative du scientifique Francis Hallé, contribue à une meilleure connaissance du végétal, notamment auprès du jeune public, enjeu d'acculturation de la condition d'être vivant [769].

---

[767] Revault D'Allonnes, *op. cit.,* p. 25.

[768] Cœur (Stéphane). *« Le climat : ce que l'on sait, ce que l'on ignore ? »,* Carrefour Climat des Pyrénées Ariégeoises, *Le climat change, préparons-nous !* Actes Vendredi 5 novembre, Parc naturel Régional Pyrénées Ariégeoises, Caza d'Oro, résidence d'artistes, Montels, p. 4.

[769] Organisation des « Eco-cinéma débat Agenda 21 » 2012-2015, projection de « *Il était une forêt* », Communauté d'Agglomération Perpignan Méditerranée, commune de Torreilles, 14 octobre 2014.

Par exemple, le terme de *futaie jardinée* incarne un développement de gestion des âges d'une colonie. À partir du concept de « jardin », cette incarnation culturelle témoigne du paradigme occidentalo-centré de la nature, au sens de Descola ou Gilles Clément, et de l'artificialisation des ressources terrestres. La forêt est devenue une culture d'arbres exploités suivant les âges de sa population. Parallèlement, de nouvelles espèces exotiques sélectionnées envahissent les milieux en Europe, et la connaissance de la diversité des espèces continue de diminuer. Par ailleurs, même si elle progresse, la question de la place de l'arbre dans la campagne n'est pas prioritaire. Même si le développement de l'agriculture biologique en France ravive les vertus des talus et des haies, et réhabilite les bocages détruits par la culture intensive.

A fortiori, la déforestation et la dégradation forestière accélèrent le mécanisme d'émissions de gaz à effets de serre qui se concentre dans les grandes villes. Le contexte d'urbanisation du grand Paris, d'une extrême densité, est le théâtre en 2015 de la COP21, Conférence internationale sur le climat. Effectivement, Paris dispose seulement de 5 m² d'espaces verts par habitant contre 35 m² pour Berlin. La biodiversité, poumon vert de la capitale, est au cœur des enjeux climatiques et de stagnation des pollutions. La série de documentaires *Naturopolis* (2014) s'est intéressée aux nouveaux défis écologiques de quatre métropoles, Paris, Tokyo, Berlin et New York. Chacune amorce des mutations importantes qui révèlent une nouvelle considération de la diversité du vivant dans l'espace urbain.

Manifestement, le changement climatique impacte considérablement les écosystèmes forestiers. De sorte que la forêt, face aux changements climatiques, est un nouvel enjeu en France comme dans le monde. Par exemple, les agressions principales sont l'ozone, les modifications extrêmes et brutales de températures, l'augmentation progressive de la température planétaire, les sécheresses et les tempêtes.

Toutefois, on attend des forêts qu'elles captent les excès de carbone d'origine anthropique, tout en préservant la biodiversité. L'enjeu est de transformer les forêts en zones tampon face au stress et aux perturbations, sans compromettre le fonctionnement des écosystèmes. Au 21e siècle, il s'agit de passer d'une logique quantitative à des fins d'exploitation, à une logique qualitative des milieux.

Tandis que la gestion classique productiviste ferait place à une *sylviculture de l'écosystème* [770]. En somme, il faut générer aujourd'hui un mode de développement éthique basé sur le principe de *naturalité* plus respectueux de la spontanéité des processus. Nécessairement, il implique l'expertise d'une écologie scientifique associée.

Par conséquent, les forêts tropicales sont aujourd'hui reconnues par la communauté internationale comme un des enjeux principaux de négociation pour la lutte contre le changement climatique. Par exemple, un *pacte de déforestation zéro* à l'initiative de la société civile a été adopté par les gouverneurs des États de l'Amazonie. Ainsi, un nouveau processus de compensation économique environnementale se met en place. Effectivement, les pays émergents et en voie de développement les plus vertueux à stopper la déforestation sont récompensés par les pays développés, principaux responsables de l'entrée dans l'ère géologique actuelle qualifiée d'Anthropocène. Le mécanisme de compensation financière basé sur la solidarité environnementale pourrait-il favoriser l'émergence d'une nouvelle conscience écologique planétaire à travers l'arbre ?

De facto, l'arbre est au cœur des enjeux et solutions, ce qui justifie, outre sa fréquence en nombre dans les représentations artistiques, son analyse spécifique. En effet(s), ses formes semblent témoigner de l'évolution d'une culture du vivant dans la société. Notre premier chapitre introductif présentera les formes d'arbres rencontrées sur notre parcours (*Formes, panorama*). Des racines sont manifestes, à travers une symbolique aux signaux forts qui perdurent, de la performance humaine au *vidéomapping* technologie à l'échelle internationale (*section 1*). De plus, des formes de vanités (*section 2*) interrogent une symbolique de la condition humaine. Alors que l'arbre de la vie évolue en rhizome vers un questionnement d'ordre écosystémique (*section 3*). Au final, témoins d'une *France vert clair,* les formes plastiques doublées de leurs récits ne prennent-elle pas des accents *écopoétique(s)* ? (*section 4*). Par ailleurs, présenter Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila est l'occasion d'approfondir nos travaux et proposition de généalogie art et écologie(s). Ces deux artistes sont liées à des pionniers et mouvements ascendants de la branche *art écosystème technologique* et partagent la même lignée d'*art vidéo* et cinéma expérimental (*section 5*).

[770] Duchiron et Schnitzler, p. 49.

Racines manifestes

> *L'arbre, comme objet de problème, devint une grande feuille dont la tige était un tronc plantant ses racines directement dans le sol. Je l'appelai, en souvenir d'un poème de Baudelaire, La géante* [771]*.*

Au panorama des arbres aux racines manifestes, retenons les performances engagées de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986). En 1972 à Munich, pour *Sauver la forêt* [772], il prend la tête d'un cortège de près d'une trentaine de personnes armées de balais confectionnés avec un manche en bois clair et des brindilles. Ces hommes et femmes nettoient sur leur passage un chemin dans une forêt allemande. Puis en 1981, la plantation des *7000 chênes* à Kassel devient l'empreinte capitale [773] de ce chamane charismatique militant vert [774] *(fig. III-61).* Ce premier acte dans l'art est qualifié par l'artiste de début symbolique.

En effet, Beuys conclut un contrat écologique de cinq ans avec la municipalité allemande [775]. Chacune des 7000 pierres monolithes, amoncelées devant le musée *Fredericianum*, impliquera la future plantation d'un chêne dans la zone urbaine par voie de souscription publique. Joseph Beuys voulait que cette action écologique sur la biosphère s'intensifie et dure dans le temps. Son objectif écologique engagé visait à rétablir les proportions entre le minéral et le végétal dans la ville et sur d'autres endroits de la terre. Ce happening est plébiscité et sacralisé dans l'histoire de l'art, telle une performance chamanique pionnière [776]. Ainsi, la *poétique écologique* [777] se nourrirait de récits de performances activistes à partir de la performance culte des 7000 chênes du leader artistique et politique Joseph Beuys. *A contrario*, les critiques d'art commentent peu ou pas les vertus de compensation écologique de l'œuvre.

---

[771] Magritte cité par Gablik, *op. cit.,* p. 11.

[772] *Rettet den Wald* (*Salvad el bosque),* 1972, photographie de la performance de Joseph Beuys, tirage à 200 exemplaires signés et numérotés, IVAM, *Joseph Beuys Multiples*, *op. cit.,* p 63.

[773] Cette œuvre est plébiscitée dans l'histoire de l'art. Walther, Ingo F. *L'art au XXe siècle Vol II, op. cit.* p. 553.

[774] En 1976, Beuys s'engage comme tête de liste aux élections du Bundestag en Rhénanie du Nord-Wesfalia. En 1980, il est candidat direct des Verts pour une circonscription de Dusseldorlf.

[775] Beuys mourut quelques mois avant la catastrophe de Tchernobyl et avant la fin de la plantation des 7000 arbres à Kassel. De fait, son fils assura la relève et planta le dernier arbre dans la ville à l'issue du contrat écologique conclu pour cinq ans.

[776] Le Thorel, *op. cit.,* p. 43. Voir aussi *Joseph Beuys Multiples*, *op. cit*.

[777] Ardenne, *op. cit.,* p. 133.

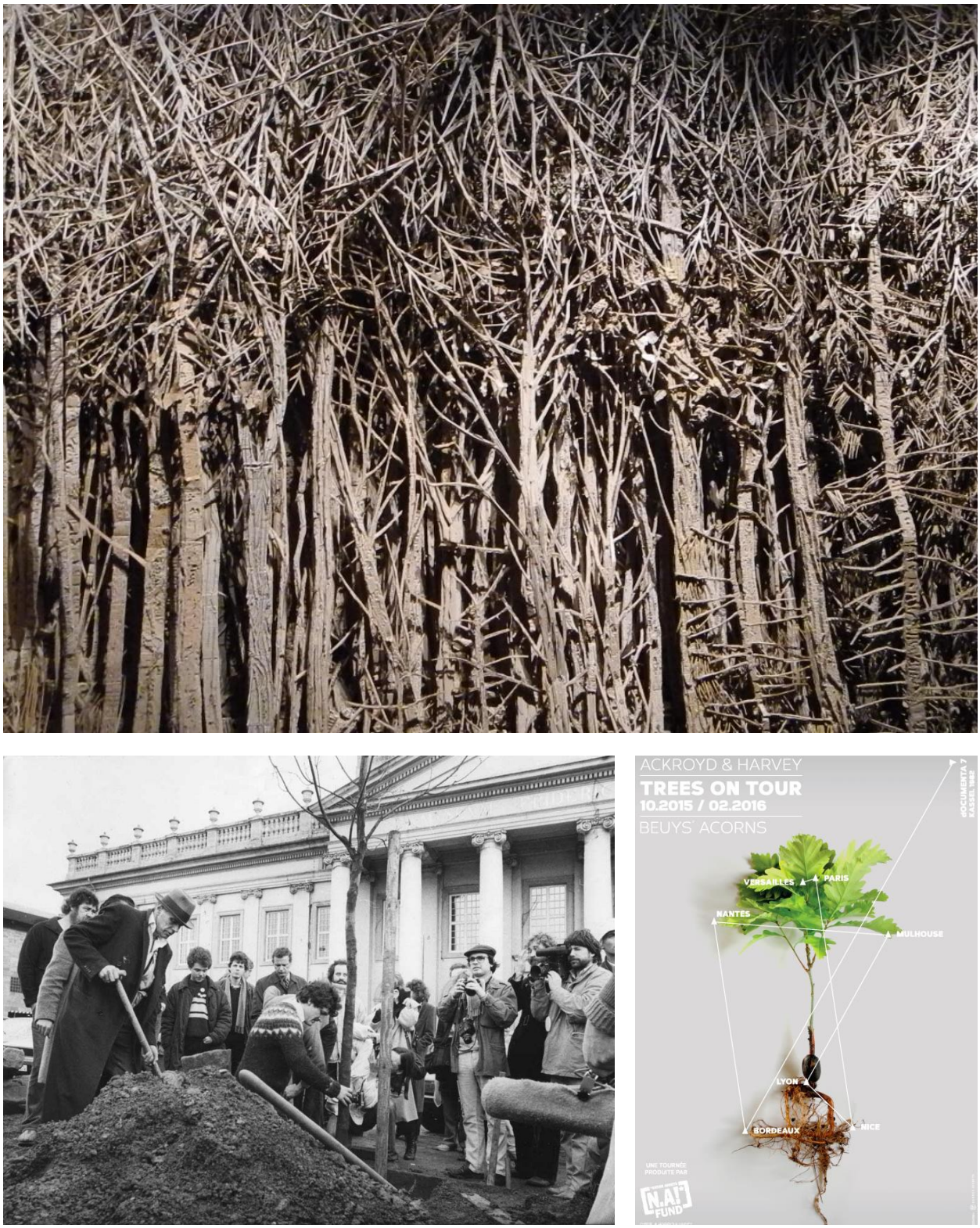


Figure III-61. La Forêt, Eva Jospin, enquêtes muséographiques, exposition Gobelins par nature, éloge de la verdure, XVIe-XXIe, 2013-2014, « carte blanche à Eva Jospin » et Musée de la chasse et de la nature, 2012, Collection 2010 ; Exposition Réhab, L'art de re-faire, Fondation EDF, Paris, 2010 ; Lancement du projet 7000 chênes, 1982-1987, Kassel, Joseph Beuys. Bas droite. Beuys' Acorns : trees on tour 2015, Ackroyd et Harvey.

L'homme qui plantait des arbres de Jean Giono (1895-1970), écrit en 1953, est sans conteste l'inspirateur éclairé de Beuys. De ces chênes, il fît germer plus de cent mille glands. L'écrivain français y prône une politique de l'arbre. Considéré comme pionnier d'*écopoétique* en France [778], Giono ne trouve pas adapté le mot de politique marquant sa préférence poétique face au style explicitement militant de l'*écocritique.*

Dès lors, les deux histoires mêlées trouvent écho au 21e siècle, notamment dans le cadre de programmes universitaires ou de laboratoires transdisciplinaires. Les glands des chênes sont sacralisés et exposés avec des racines, puis plantés avec *Beuys Acorns* (2007, *fig. III.61*) et *Beuys' Acorns : trees on tour* (2015) dans le contexte de la COP 21. La citation de Beuys, par le couple d'artistes anglais Heather Ackroyd & Dan Harvey (1959), invite à repenser les relations entre l'homme et le changement climatique [779]. Au bout du compte, l'entreprise d'Ackroyd & Harvey donne naissance à 250 descendants. À maturité au 21e siècle, les *7000 chêne*s accèdent à leur statut d'exemplarité de compensation d'empreinte écologique.

De même en 2012, à la *Documenta* de Kassel, l'artiste français Pierre Huygues (1962, *fig. II-24*) recycle un arbre déraciné des *7000 chênes*. Cet arbre mort revit sous les mouvements agités des fourmis, affairées à prendre naturellement possession de sa décomposition [780]. Parmi les arbres et artistes aux racines manifestes, *Flailing Trees* (2009, Manchester, *fig. III.62*) de l'activiste Gustav Metzger (1926) est une sculpture de vingt arbres, plantés à l'envers dans un bloc de béton et racines dénudées au vent. L'œuvre renvoie à un monde à l'envers qui contre toute logique marche sur la tête et persiste dans sa force destructrice à sacrifier le vivant.

---

[778] Schoentjes, *op. cit.,* p. 55.

[779] Brown, *op. cit.,* p. 110-111.

[780] Robert Storr, critique d'art et conservateur au MoMA à New York de 1990 à 2002, écritures singulières, Revue artpress 404, Octobre 2013, Paris, p. 39.

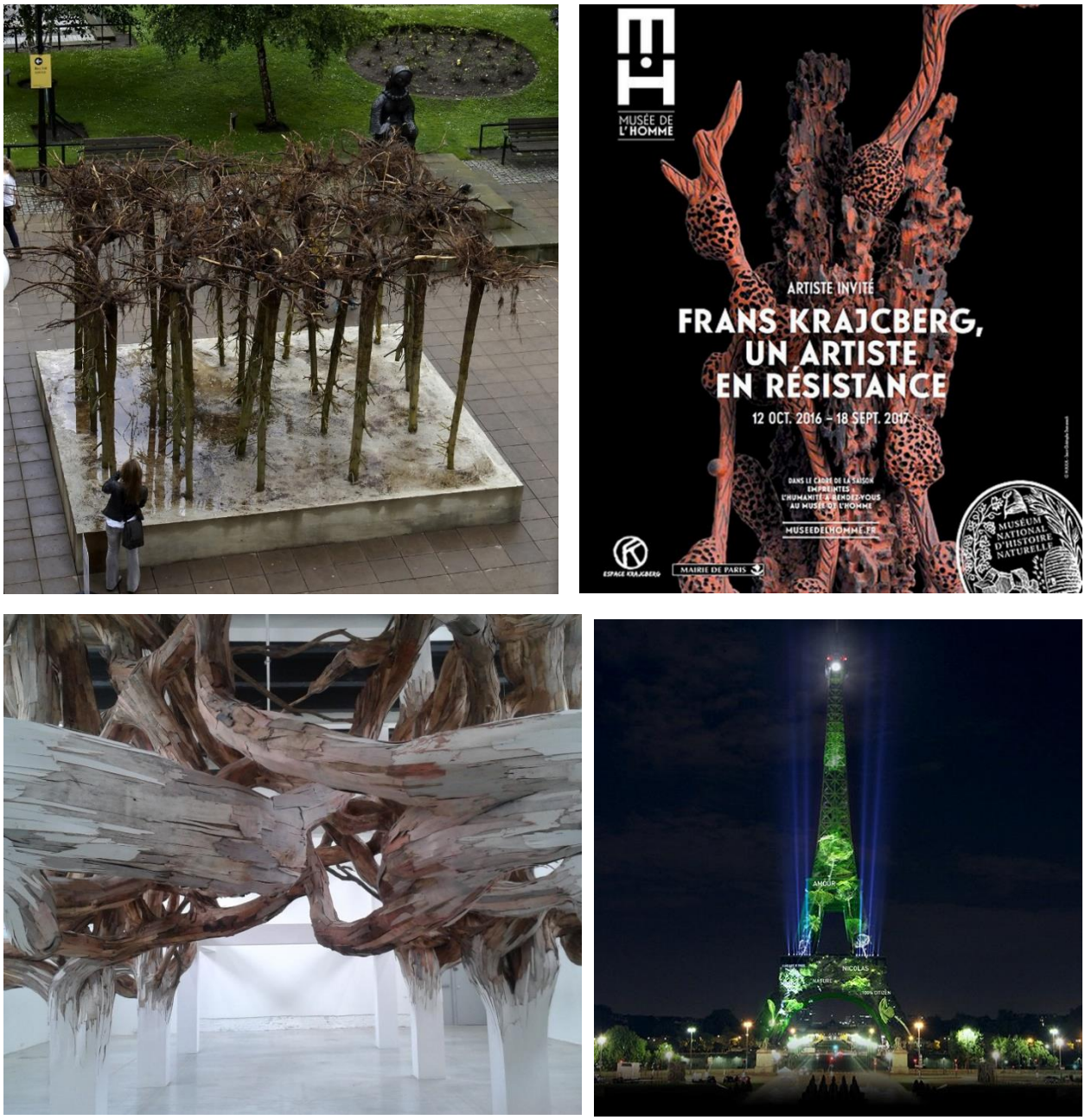


Figure III-62. *Flailing Trees* (2009) Gustav Metzger. À droite, exposition Musée de l'Homme, « Frans Krajcberg, un artiste en résistance » ; *Baitogogo* (2012), Henrique Oliveira, Palais de Tokyo ; *1 Heart 1 Tree, 2015,* Naziha Mestaoui, COP 21 Paris.

Cité en exemple d'un art contextuel, dont l'action est à la fois activiste et critique, Metzger est qualifié de personnalité incidente. Il surveille les faits et écoute les bruits et son action vise à promouvoir l'analyse d'une réalité [781]. Pourtant, l'intuition écologique précoce de l'artiste allemand a longtemps été ignorée par l'histoire de l'art en France.

[781] Ardenne. *Un art contextuel, op. cit.,* p. 20.

En 2011, le musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart relève enfin ses travaux avec une première rétrospective monographique, *Gustav Metzger : Décennies 1959-2009.* Puis en 2013, le MAC de Lyon diffuse pour la première fois ses cinq *Manifestes et documents inédits d'Art auto-destructif* traduits en français. Son premier manifeste auto-publié le 4 novembre 1959 annonce le concept de *Auto-destructive Art.* Le 10 mars 1960, Gustav Metzger écrit dans son deuxième *Manifesto Auto-Destructive Art* que :

> *… l'art auto-destructif rejoue l'obsession de la destruction qui frappe les individus comme les peuples [...] démontre le pouvoir donné à l'homme d'accélérer les processus de désintégration de la nature et de les provoquer* [782].

L'exposition *Gustav Metzger Supportive, 1966-2011* publie l'ouvrage catalogue d'exposition *Gustav Metzger Auto-creative art* à 87 ans. Le directeur du musée d'Art contemporain de Lyon, Thierry Raspail, confirme que l'influence de Metzger est jusque-là ignorée dans l'histoire de l'art. Cependant, le MAC de Lyon reste discret dans la muséographie de l'exposition sur les caractéristiques engagées de ses travaux. La narration préfère présenter son versus d'*Auto-creative art.* À partir de 2013, des publications de sélections d'artistes influents commencent à intégrer Gustav Metzger dans des dictionnaires et ouvrages critiques d'art contemporain.

Autre révolte, celle de Frans Krajcberg (1921), engagée contre la déforestation en forêt amazonienne. Européen d'origine polonaise et naturalisé Brésilien, Krajcberg a construit sa maison dans les arbres. La démarche de l'artiste inspire le *Manifeste du Naturalisme intégral* à Pierre Restany, son ami critique d'art, regardeur visionnaire de l'écosystème artistique.

L'artiste âgé de 95 ans s'inquiète toujours de la passivité humaine au 21e siècle et récupère inlassablement les débris d'arbres et les racines calcinés pour en faire des sculptures-témoins. *« J'ai toujours été international et la nature m'a rendu planétaire »*. L'artiste déplore un manque de leadership pour régler le problème à l'échelle de la planète.

---

[782] Musée d'Art contemporain de Lyon, *Gustav Metzger Auto-créative* art, *op. cit.*

L'échelle des solutions est certes entrevue au niveau global, mais l'engagement d'une *écologie pragmatique* se déploie au niveau local. En France, le Comité 21 réunit des acteurs engagés dans la mise en œuvre opérationnelle du développement durable sur les territoires. En 1996, pour son premier anniversaire, le réseau organise l'exposition *Villette-Amazone* à la Cité des sciences et invite l'artiste Frans Krajcberg. De plus, un catalogue aux allures de manifeste est édité à cette occasion [783].

Comme pour l'année du Brésil en France en 2005, le Parc de Bagatelle à Paris accueille le sculpteur pour une exposition personnelle intitulée *Forêts urbaines*. La description des œuvres de Krajcberg par Pierre Restany témoigne d'une nature malade, d'un arbre aux :

> *… racines tordues et serpentines, les concrétions ligneuses en forme de boules cancéreuses ou d'étranges fleurs du mal* [784]*…*

Krajcberg participe à de nombreux colloques dans le monde et il a le sentiment qu'une conscience grandit. En 2007 en Midi-Pyrénées, il participe au forum *Je Protège ma planète* aux côtés de Francis Hallé [785]. En 2016, le musée de l'Homme invite *Frans Krajcberg, un artiste en résistance (fig. III.62)*.

Son combat nous renvoie au travail d'un jeune artiste brésilien Henrique Oliveira (1973). Il obtient le prix SAM 2009 pour l'art contemporain à Paris, qui récompense les artistes de pays émergents, sous la houlette du président du Palais de Tokyo Jean de Loisy.
Henrique Oliveira multiplie les envahissements organiques amazoniens en France, comme avec *Desnatureza* (2011) et au Collège des Bernardins pour l'exposition *L'arbre de vie* (2013). Il utilise des essences de bois issues des forêts tropicales. Reconstituées en bois récupérés essentiellement dans les décharges, ses œuvres réussissent le pari virtuel d'une écrasante et vivace omniprésence.

---

[783] *Comité 21, op. cit.*, p. 137. Voir aussi Russo « *La Révolte du Phénix », L'art politique*, p. 21.

[784] Restany Pierre, *Frans Krajcberg à Bagatelle*, p. 22.

[785] « *Comprendre son environnement* », Le journal de la Confédération des Maisons des Jeunes et de la Culture de France, 2007, Paris, p. 4.

Ainsi, Oliveira redonne aux *tapumes* qui structurent les Favélas, bidonvilles des métropoles brésiliennes, leur condition originelle. Son œuvre *Baitogogo* (2012, *fig. III.62*) est une référence à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Elle évoque le nom d'un chef de village indien d'Amazonie, victime de la déforestation et de l'agriculture intensive. La légende dit qu'un arbre aurait poussé sur l'épaule de *Baitogogo*, le rendant à sa condition organique. L'artiste recompose une invasion du végétal dans les murs du Palais de Tokyo. Ce monument permanent installé dans ce laboratoire d'art contemporain est désormais incontournable. Le travail d'Oliveira est qualifié d'anthropomorphe [786].

En 2013, le Collège des Bernardins présente l'exposition « *L'arbre de vie »* associé aux quatre éléments : irrigué par l'eau, fertilisé par la terre, couché par le vent ou réduit en cendres par le feu [787]. *Jardin égaré* (2006*, fig. III-63)* de l'artiste français Jean-Claude Ruggirello (1959) est la figure emblématique qui fait l'affiche de l'exposition. Un arbre en fleurs, paradoxe printanier du végétal fraîchement déraciné et pendu à une corde. Ainsi, le spectateur est soumis à la vue presque violente d'un arbre pendu, arraché à son paysage. Autrement dit, l'action de l'homme est destructrice via un acte manifeste de création artistique.

[786] Bembekoff et Scovino, p. 16.

[787] Charbau (Gaël), éditeur, critique et commissaire d'exposition indépendant. *L'arbre de vie,* Entretien. *Op. cit.,* p. 48. Exposition *L'arbre de vie*, Collège des Bernardins, du 15 février au 28 juillet 2013, Commissaires de l'exposition : Alain Berland et Gaël Charbau, Conseiller scientifique : Jérôme Alexandre. Artistes dont un certain nombre sont intégrés à la Généalogie dynamique d'écologie dans l'art comme Émilie Benoist, Michel Blazy, Mark Dion, Anthony Duchêne, Anita Molinero, Henrique Oliveira, Jean-Claude Ruggirello, et Mathieu Mercier - *Commissariat pour un arbre # 3*, p. 46.

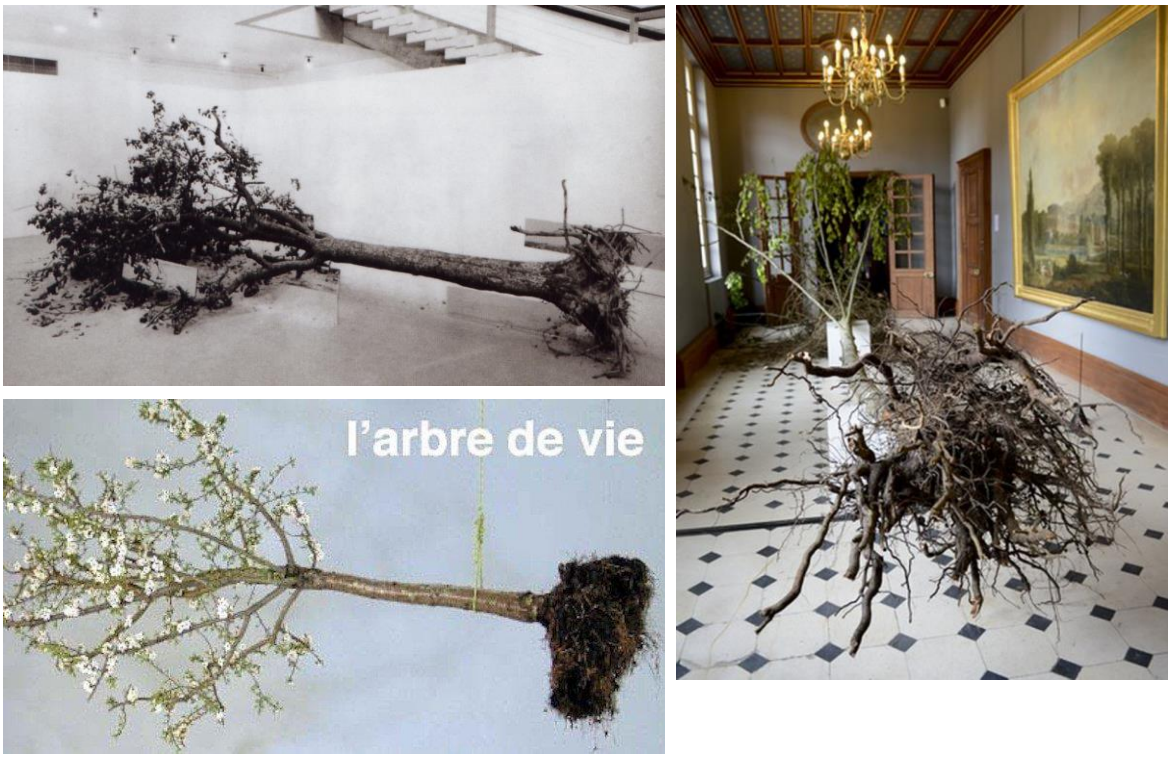


Figure III-63. *Dead Tree*, 1969, Robert Smithson, exposition Prospect » 1969, Kunsthalle, Dusseldorl ; *Dying Tree,* 2013, Brandon Ballengée, enquête muséographique 2013 exposition « *Augures d'innocence* » Château de Chamarande ; *Jardin égaré,* 2006, Jean-Claude Ruggirello, vidéo, enquête muséographique exposition « *L'arbre de vie* », Collège des Bernardins, Paris, 2013.

Le rythme ralenti du mouvement de l'arbre, tournant sur lui-même au bout d'une corde, suggère sa lente agonie. Ruggirello compare le lent tournoiement de l'arbre sur lui-même à l'apparente harmonie visuelle [788] de l'immense spirale *Spiral Jetty/un cyclone immobile* [789] (450 mètres de long pour 4,5 mètres de large).

L'artiste fait explicitement référence à l'œuvre de l'artiste de *Land art* américain des années 1960, Robert Smithson (1938-1974), inspiré du mythique tourbillon naturel du Grand Lac Salé de l'Utah aux États-Unis. Smithson opère directement sur le paysage et souvent violemment dans sa déclinaison monumentale d'*Earth works*. L'arbre, objet d'art qui tournoie, est aussi brusquement arraché à la vie que le milieu naturel ravagé pour créer l'œuvre de Land art, *Spiral Jetty*.

[788] Ruggirello (Jean-Claude) par Alain Berland *« Pourquoi avoir choisi l'arbre comme élément de ce projet ?»,* Création contemporaine au Collège des Bernardins, *op. cit.,* p. 84.

[789] Smithson (Robert) cité par Lailach, *Land Art,* p. 88.

Si Smithson souhaite valoriser le site précédemment exploité par l'homme pour des ressources minières, de facto, il reproduit le schéma humain de l'exploitation. Puisque son entreprise de déblaiement va nécessiter durant un an l'action de près de trois cents hommes et plus d'un millier d'engins motorisés (camions à bennes, tracteurs, bulldozers, etc.) pour sept mille tonnes de matériaux déplacés (roche basaltique, pierres, terre, boue, cristaux de sel et d'algues).

Ironie du sort, au 21e siècle, l'art a réussi à préserver le site d'une nouvelle exploitation. En effet, en 2008, *Spiral Jetty* a été menacée à son tour par un forage pétrolier [790]. Cependant, ses défenseurs, indignés, firent protéger l'œuvre d'art. Ainsi, l'acte de création artistique manifeste est désormais protégé et, du même coup assure la préservation du milieu qui n'aurait sans doute pas résisté aux appétits anthropiques d'une nouvelle exploitation d'énergie fossile. Néanmoins, Rugirello, dans sa citation artistique contemporaine, dénonce la violence inouïe de l'œuvre de Smithson et de l'homme pour l'écosystème qui l'abrite.

De même, en 2013, Brandon Ballengée (1974), pour sa première exposition personnelle en France à l'issue d'une résidence au Domaine de Chamarande, est une citation directe de l'arbre déraciné couché à l'horizontale de Robert Smithson, *Dead Tree/l'arbre mort* (1969, *fig. III-63*). L'artiste américain est un scientifique écologue engagé. Il installe *Dying Tree* [791] *(*2013, *fig. III-63)*, un arbre mourant issu des bois du Domaine, face à une œuvre du paysagiste Hubert Robert [792], peinture qui représente les lieux au 18e siècle.

---

[790] *Ibid,* p. 310. Voir aussi Lequeux *« La spirale Jetty emblématique du land art, menacée par un forage pétrolier »*, Le monde, 4 mars 2008.

[791] Ballengée, *op. cit., Arbre mourant,* Augures d'innocence, au Château de Chamarande, du 26 mai au 30 septembre.

[792] *Frontière liquide,* dépliant *Parcours croisés au fil de l'eau*, Domaine départemental de Chamarande, Conseil Général de l'Essonne, 2013. Voir aussi Domaine de Chamarande, Saison Printemps Eté 2013, Chamarande, 2013, Exposition *Milieux* 26 mai-30 septembre 2013 et exposition monographique de Brandon Ballengée *Augures d'innoncence* au Château, Commissaire associée Lauranne Germond, p. 6

> *Le tableau ne bouge pas, il est permanent dans cette pièce. Mais au cours de mes différentes visites depuis l'année dernière, ce tableau m'est apparu étrange car dans l'arrière-plan la montagne n'existe pas. C'est comme une reproduction de l'imagination. Je voulais en quelque sorte avoir une réalité qui se juxtapose à cette fantaisie de l'environnement, la réalité versus ce qu'un artiste parfois ou les gens en général peuvent penser, qui est souvent plus pittoresque ou plus belle qu'en vrai* [793].

Pour l'exposition *Milieux et Augures d'innocence*, Ballengée questionne l'évolution du déboisement. Pourtant, le discours de présentation de l'exposition trahit encore les ambiguïtés d'une culture anthropocentrique. Il suggère de devenir de véritables copropriétaires des lieux [794] postulant que la propriété, même virtuelle, d'un lieu implique un meilleur respect. Suivant la logique d'un partage du patrimoine public avec ses habitants ou visiteurs, la place de l'homme reste au centre et considère que toute chose se rapporte à lui. Son positionnement est dominant, entre émerveillement et responsabilité. En effet, l'exposition souhaite interroger sur la préservation et le partage des milieux de vie, dans la sphère publique notamment. Ainsi, l'arbre apparaît dans sa présence manifeste de destruction, mort et déraciné.

> *Au fil des années, parce qu'un arbre ne meurt pas comme un animal ou même la plus petite plante qui meurt, l'arbre va mourir après des années et des années, ses cellules vont se dessécher. Je voulais retranscrire ce bruit dans la vie réelle pour que les gens puissent penser à l'idée que le temps n'est pas juste une échelle humaine mais bien autre chose. Un artiste de Portland – à qui j'ai demandé de collaborer sur ce travail – pour avoir un son, pendant l'exposition, en fonction de la température un son sort de l'arbre* [795].

En 2013, *LH Forum mondial de l'économie positive*, présidé par Jacques Attali, au Havre, propose l'installation de digital art interactif, une forêt lumineuse artificielle en 3D animée par un dessein écologique planétaire. Avec *One Beat One Tree,* l'artiste et architecte belge Naziha Mestaoui (1975) propose un vidéomapping monumental d'arbres virtuels.

---

[793] Ballengée, *op. cit.*

[794] *Essonnez-vous, Exposition, Explorer les milieux de Chamarande,* Domaine départemental de Chamarande, n°14, supplément du magazine de l'Essonne n°140, mai-sept 2013, Conseil Général de l'Essonne, p. 4.

[795] Ballengée, *op. cit.*

Dans une ambiance chlorophylle, chaque citoyen est invité à agir pour un futur collectif [796] et participe virtuellement à un projet réel de reforestation dans le monde. Dans le cadre du *Prix Art et Environnement COAL 2014* au musée de la Chasse et de la Nature à Paris, le jury des blogueurs de médias web plébiscite le projet. Les enjeux de pollutions de Paris ont été relevés par une cartographie dynamique soulignant le niveau d'alerte atteint. Dans le sillage international de la conférence mondiale pour le climat, l'œuvre s'installe sur la tour Eiffel (2015, *fig. III.62*). Chaque arbre virtuel est connecté au visiteur, pour grandir suivant les battements de son cœur. L'arbre connecté permet de planter un spécimen vivant sur Terre par *Pur Projet*, avec la coopérative Kuapa Kokoo au Ghana [797]. Grâce à une application géolocalisée sur i-phone via internet, le planteur virtuel est informé du nom et numéro de son arbre, comme de l'emplacement précis de sa plantation dans le monde. De surcroît, il peut suivre son évolution. Plus de 15 000 arbres réels ont déjà été plantés. Indicateur artistique symbolique à la 21e Conférence internationale du Climat à Paris en 2015, *1 Heart 1 Tree* veut incarner l'acte citoyen responsable. Néanmoins, sa consommation énergétique pose question. Selon le récent rapport de *Greenpeace,* la pollution de l'industrie du net aurait un impact sur le climat comparable à celui du secteur de l'aviation.

Cette présence forte et symbolique du végétal dans la création artistique révèle aussi un paradoxe. Francis Hallé et la communauté scientifique ont déploré l'absence de débats sur le végétal et la biodiversité lors des débats de la conférence internationale. Cependant, il y a manifestement un effet COP21 qui marquera de son empreinte le sens de l'histoire de l'écologie dans l'art : « les artistes peuvent-ils sauver la planète [798] ? *A fortiori,* lorsque dans les traverses de la vanité se niche la métamorphose et l'instabilité du monde livré au changement incessant. Son renouveau dans l'art correspond à des périodes d'inquiétude de l'humanité [799]. Vanité, l'arbre relève le sens éphémère de la vie. Au-delà du repentir romantique, la symbolique des arbres morts et déracinés – au pluriel – rejoint la condamnation originelle, manifeste d'un nouveau péché, celui de la destruction écologique.

---

[796] Programme *L'économie change, changeons l'économie*, LH Forum, 2ème édition, Mouvement pour une économie poistive, One beat one tree, Naziha Mestaoui, 25, 27 septembre 2013, Le Havre, p. 27.

[797] *« La tour Eiffel, symbole de la révolution industrielle, devient avec 1 Heart 1 Tree, le symbole de notre prise de conscience environnementale. »* Cf. le lien de l'œuvre en ligne https://www.1heart1tree.org/fr/1-heart-1-tree/

[798] Lequeux, *« Les artistes peuvent-ils sauver la planète ? », op. cit.*

[799] Charbonneaux (dir.). *Les Vanités dans l'art contemporain : Intentions,* p. 151.

Vanités

> *Le premier démon à Tchernobyl parle d'un homme […] Par contre, à Fukushima, c'était le Tsunami qui m'intéressait, quand la nature devient démonique et se retourne contre nous. […] Ces deux formes de démons m'ont intéressée, le démon de l'homme qui veut prendre le pouvoir et le démon de la nature qui a un pouvoir énorme et qui peut résister et raser toute l'existence humaine. C'est leur différence et leur proximité à la fois, cet aspect démoniaque. L'origine de la destruction est le lien et l'opposition* [800].

Vanité, du latin *vanitas,* signale un état de vide, éphémère. Des arbres arrachés à la vie émergent dans le renouveau des vanités [801] contemporaines et leur symbolique de finitude humaine. La force métaphorique de ces arbres renoue avec son lien mystique originel, symbole du péché de destruction à l'instar de la déforestation. Racines à l'air, souches déterrées, arbre renversé ou tronc coupé mettent souvent l'accent sur la violence et le chaos du monde [802]. Puisque, l'arbre défunt porte les stigmates d'une condamnation symbolique originelle liée au péché mortel. De surcroît, cette vanité au 21e siècle se propage dans les arts plastiques pour annoncer un dessein funeste lié aux catastrophes écologiques. Car toute forme qui signifie la mort de l'arbre exprime l'incongruité d'un statut suspendu à la décision arbitraire de l'homme.

Par exemple, la figure inquiétante de l'arbre filmée par Angelika Markul à Tchernobyl en 2013 évoque deux figures démoniaques, la catastrophe naturelle et son origine anthropique. De surcroît, les couleurs saumâtres et noirâtres, à l'instar de l'arbre calciné, évoquent le symbole de l'enfer. L'artiste polonaise s'interroge sur la perte de vocation purificatrice de l'arbre.

---

[800] Film d'Angelika Markul pour *Terre de départ,* Commissaire Daria de Beauvais, exposition *L'Etat du Ciel,* Partie 1, enquête muséographique Palais de Tokyo, Paris, 2014.

[801] Charbonneaux, *op. cit.,* p. 151. Voir aussi Battisni*, op. cit.,* p. 360.

[802] « Questions à l'artiste / Entretien entre *Shigeko Hirakawa et Colette Garraud », Shigeko Hirakawa, Regard d'artiste,* L'Empreinte sur l'eau, Bernard Chauveau Editeur, Paris, p. 21.

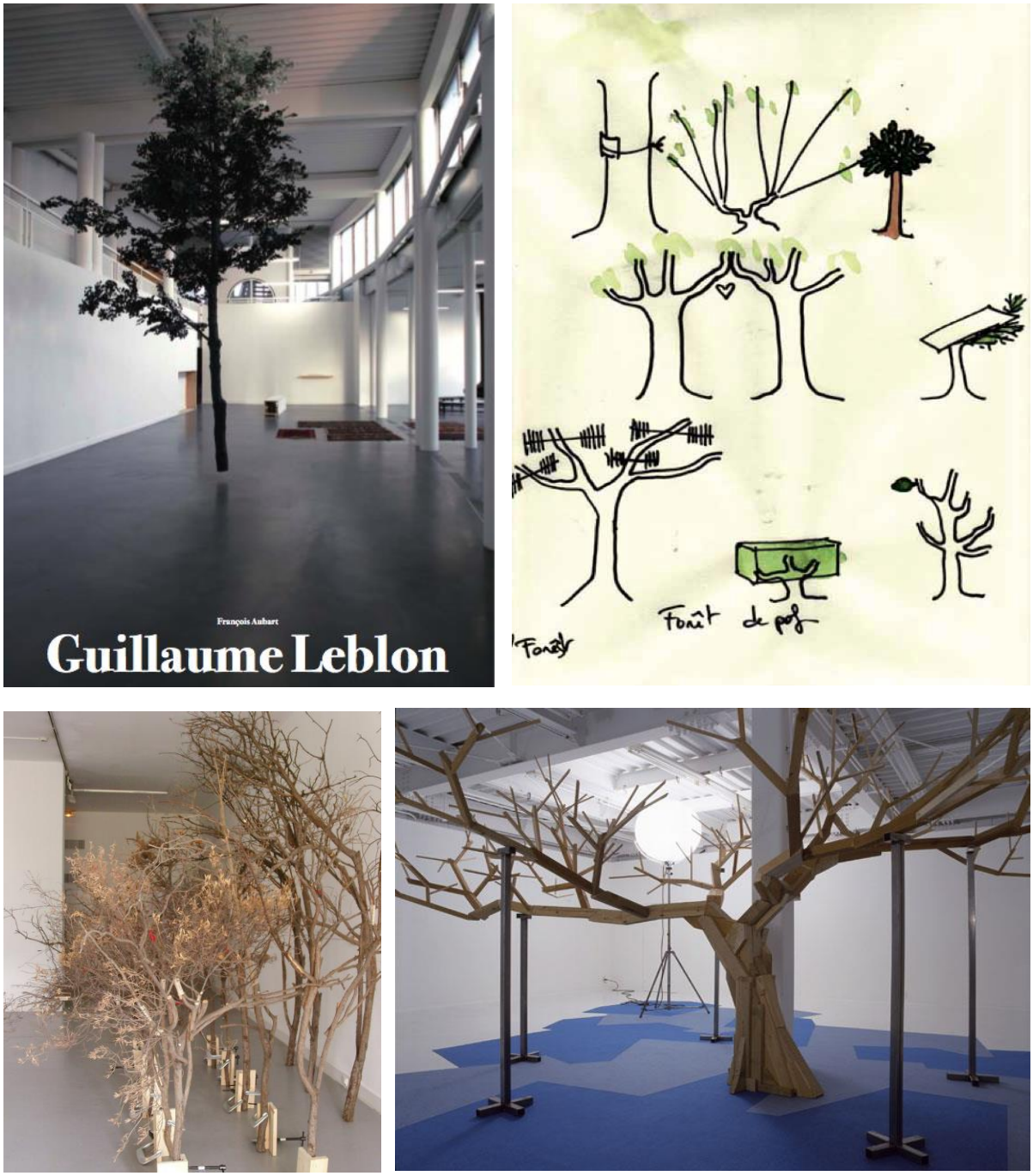


Figure III-64. *L'Arbre,* 2005, Guillaume Leblon, CAC Bretigny sur Orge, *2008*. *Forêt de POF*, 1999, POF 122, Réunissez tous les POF végétaux, Fabrice Hyber, exposition enquête muséographique 2012 *POF Prototypes d'Objets en Fonctionnement*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. *Arboriculture, une pépinière d'espèces greffées,* 2008*,* Gabriela Albergaria, exposition Acclimatation *Centre national d'art contemporain,* Villa Arson, *Nice, 2009-2008.* Un arbre en bois sous un soleil électrique 2005, *Pierre Malphettes, exposition* Le péril vert, *Zoo Galerie, Nantes 2013.*

Pourtant, la forme mutante du végétal irradié et malade se défend et crée une autre espèce envahissante. Cette sculpture adaptée dans une nature terrifiante contaminée [803] se développe – ou plutôt rampe – dans son environnement à l'horizontal, sous la forme d'un serpent qui rase presque le sol et ne s'élève plus vers le ciel. Artefact modelé par l'intervention de l'homme, la forme rampante inquiète.

Ainsi, il revêt la forme du serpent, figure mystique diabolique annonciatrice du mal et du péché. Artefact à la symbolique de destruction écologique, *L'Arbre* de Guillaume Leblon (2005), coupé de ses racines, est privé de ciel dans un espace artificiel dépouillé *(fig. III-64).* L'artiste français (1971), descendant de l'*Arte povera* [804]*,* mouvement d'origine italienne à la fin des années soixante, prône un minimum de matériaux, de surcroît naturels. Recouvert d'une peinture plastifiée grise, le végétal évoque un décor de maquette d'urbanisme réduit à son expression d'espace vert. De plus, l'artiste fait référence au *Ginkgo biloba*, espèce d'arbre séculaire résistante après les ravages de la bombe atomique d'Hiroshima.

L'arbre mythique, comme ressuscité, flotte en sursis à dix centimètres du sol [805] ainsi coupé de sa fonction vitale liée à son enracinement. Détourné du lieu qu'il habite et de son lien écologique, l'arbre en suspension semble ne plus trouver sa place. Au-delà du destin de l'homme, l'objet arbre symbolise dans l'art du 21e siècle la protection de la nature pour elle-même. De sorte que la relation de l'arbre mort avec un élément extérieur issu du monde artificiel traduit l'incongruité. L'arbre coupé suspendu témoigne d'un lien avec son habitat naturel rompu.

Par ailleurs, Gabriela Albergaria (1965) dédie son travail aux arbres et à l'utilisation du bois de construction. L'artiste portugaise, au parcours international, recompose les morceaux coupés souvent abusivement par la main de l'homme. Avec *Arboriculture, une pépinière d'espèces greffées (*2008, *fig. III-64),* elle n'hésite pas à associer plusieurs espèces abattues pour en bâtir une nouvelle, artificielle, à laquelle elle mêle des outils de construction.

---

[803] Markul, *op. cit.*

[804] Guillaume Leblon participe en 2011 à l'exposition *Pour un art pauvre (inventaire du monde et de l'atelier)* au Carré d'art de Nîmes.

[805] *L'Arbre,* 2005, exposition CAC Bretigny sur Orge, *Guillaume Leblon* Cros, *op. cit,* p. 124. Voir aussi *Pour un art pauvre (inventaire du monde et de l'atelier),* p. 68 et Aubart *« Guillaume Leblon »*, p. 39.

Gabriela Albergia alerte sur la destruction des arbres et des forêts. En 2008, elle participe en France à l'exposition avant-gardiste « *Acclimatation* [806] » à la Villa d'Arson, centre national à l'image des jardins d'acclimatation ou du musée d'Histoire naturelle. Parmi les cinq thématiques, *l'Arboretum* est dédié au végétal et à la constitution d'une forêt en recherche d'identité. La commissaire Bénédicte Ramade interroge sur la *climatologie* du musée qui reconstitue des microclimats au fil des salles.

En 2012, les *POF végétaux, Prototypes d'Objet en Fonctionnement* de Fabrice Hyber (*fig. III-64)*, arbres transformés, hybrides, peints et dépourvus de feuilles s'exposent au musée d'Art contemporain du Val de France. En effet, l'artiste français propose une alternative plutôt ludique et certainement désacralisée à la contemplation des travaux artistiques. Car il cherche à impliquer le visiteur afin qu'il passe du statut de spectateur à celui d'acteur responsable. Ses POF sont des artefacts poussés à leur paroxysme dans notre lien avec le monde artificiel. La violence de ses POF végétaux suscite parfois une interrogation sur les comportements et usages humains. Avec les dessins de *Forêt*, Hyber provoque les tenants d'un écologisme naïf et interroge sans complaisance les manipulations de l'homme [807]. Le monde artificiel révèle avec force et ironie l'incongruité des modes de vie et la pression d'origine anthropique que l'homme exerce sur les arbres.

« Le péril vert », exposition dans le cadre de Nantes Capitale Verte 2013 européenne, prend pour symbole Un arbre en bois sous un soleil électrique de Pierre Malphettes (2005, fig. III-64). Exposé au Japon, l'arbre meurt sous le rayonnement d'un soleil-Levant électrique. La vision est troublante au regard d'une réalité accablante, qui surviendra six ans après avec la catastrophe nucléaire de Fukushima. Cet arbre, artefact artistique, questionne le fonctionnement d'un monde productiviste. Car le bois manufacturé et matériau de décoration, utilisé sciemment par l'artiste, ignore la fonction régénératrice du végétal.

---

[806] Communiqué de presse exposition *Acclimatation*, Galeries du Musée, Galerie de la Villa, Galerie des Cyprès, Galerie de l'École, Villa Arson, Nice, 31 octobre 2008 au 1er février 2009, p. 2.

[807] CQFD, *Fabrice Hyber, Prototypes d'Objets en Fonctionnement,* exposition du 20 octobre 2012 au 20 janvier 2013, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2012. p. 2-3, 5, 13-14, 24, 32-36.

Ainsi, l'exposition « *Le péril vert* » annonce deux alertes : *primo,* celle d'une nature mise en péril par l'homme depuis le début de l'Anthropocène ; *secundo,* celle d'une humanité dont l'espèce est désormais menacée. Au final, la narration exprime les deux versants de la destruction.

Dans le cadre d'une ère désignée d'*Anthropocène,* la proposition souligne l'origine anthropique occidentalo-centrée de la destruction écologique. Une installation artistique, dans un espace artificiel bâti, du sol au plafond, un bloc de ciment, une corde, une peinture ou encore une antenne parabolique, etc. constituent des éléments de l'intervention humaine et aux côtés de l'arbre un paramètre d'identification d'un positionnement narratif écologique.

De plus, l'exposition « *Péril vert* » réinvestit la proposition de *l'art auto-destructif* (1959) de l'artiste allemand Gustav Metzger. L'artiste, pionnier dans le genre, met explicitement en cause l'intervention humaine, mais invoque aussi son versus d'*auto-creative art* [808]. Ainsi, « *Péril vert* » se défend d'une vision culpabilisatrice de la destruction et s'appuie davantage sur une responsabilisation réactive créative.

Dès lors, élément central de l'œuvre de Metzger, la destruction n'existe que si elle envisage un nouveau processus créatif et son corollaire d'a*uto-creative art*. Les artistes réunis témoignent – fait encore rare en 2013 – de l'enjeu de l'écologie au sens des relations entre les êtres vivants. À détruire la nature, l'homme se détruit lui-même, raconte la narration. En d'autres termes, de la survie d'autres êtres vivants – tel que l'arbre – dépend la sienne. Néanmoins, l'exposition n'échappe pas au reflet d'une *France vert clair* et des graduations de propositions artistiques, de la poétique, à l'*écopoétique,* voire à l'activisme. Puisque de l'interrogation à la crainte de l'avenir, jusqu'à l'engagement fondamental, la narration veut révéler les failles d'une *tendance verte bien-pensante.*

[808] Copeland, *op. cit.*

Les vanités, fantasmes et scénarios de fin de la nature, permettent-elles d'éviter tout risque de cristallisation dans la réalité au sens de Guattari [809] ? *De facto,* l'homme redécouvre la nouvelle puissance du végétal aux effets de la globalisation d'une *ère planétaire* [810]. Avatar virtuel du vivant, l'arbre ne cache plus la forêt et stigmatise les excès de la déforestation. *A contrario,* il représente l'espoir face aux enjeux climatiques.

Même mort, l'arbre demeure un être extrêmement vivant, qualité qu'on lui prête communément peu du fait de son statut superficiellement immobile. De surcroît, l'art consacre à l'arbre une place d'*alter ego* à l'homme, entre mystique et anthropomorphisme et devant les espèces du monde animal les plus proches : cheval, chien ou singe [811]. Néanmoins, la population est encore très ignorante de la valeur des arbres dans leur environnement et de son statut d'être vivant lié à la survie de l'humain. Dans un rapprochement de nouvelles connaissances, une autre forme se distingue des vanités et se propage dans l'histoire de l'art inspirée par l'écologie scientifique, le rhizome.

---

[809] Guattari, *op. cit.,* p. 56.

[810] Morin, Ciurana et Motta. "*Éduquer pour l'ère planétaire. La pensée complexe comme méthode d'apprentissage dans l'erreur et l'incertitude humaines »*.

[811] Alexandre (Jérôme). *L'arbre de vie*, *op. cit.,* p. 48.

Rhizome

> *Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines, ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome* [812].

L'arbre du jardin d'Éden porte la vie, comme la connaissance. En 1866, l'arbre de vie ou arbre phylogénétique d'Ernst Haeckel, se divise en trois règnes : les plantes, les protistes et les animaux (*fig. III.65*). Par extension, il remplace le concept de généalogie. Et ses premiers arbres s'inspirent de l'arbre plus schématique de Darwin dans *L'origine des espèces*. Néanmoins, l'arbre darwinien n'opère pas de hiérarchie.

A contrario, dans sa classification du règne animal, Haeckel propose une vision dessinée et anthropocentrée d'un arbre des espèces. Car l'homme domine la classification du règne animal et végétal de surcroît, placé à sa cime. Par ailleurs, la représentation de l'arbre phylogénétique scientifique relève une figure dénuée de caractéristiques vivantes et simplifiée à une apparence utilitaire. Ses branches aux allures de racines classent le vivant dans une descendance organisée suivant une évolution historique.

Par extension, il semble que l'arbre issu de la connaissance scientifique opère la mutation voulue par Deleuze et Guattari. Il se décline en une forme rhizomique vouée à un devenir *écopoétique*. Par exemple, *La machine à faire parler les arbres* (2009) ou *Unrooted Trees* (2010, *fig. III-65*) au Domaine de Chaumont-sur-Loire cumule les symboliques. Puisque l'œuvre imite le concept des arbres scientifiques des origines de la vie. Ainsi, le duo français engagé, Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet ou *Art Orient Objet,* a souhaité s'exprimer sur les conditions d'abattage des arbres au Cameroun et le gaspillage de leur exploitation. Seule la partie des fûts des bois abattus est exploitée. Les parties ramifiées sont laissées sur place.

---

[812] Deleuze et Guattari, *op. cit.,* p. 26.

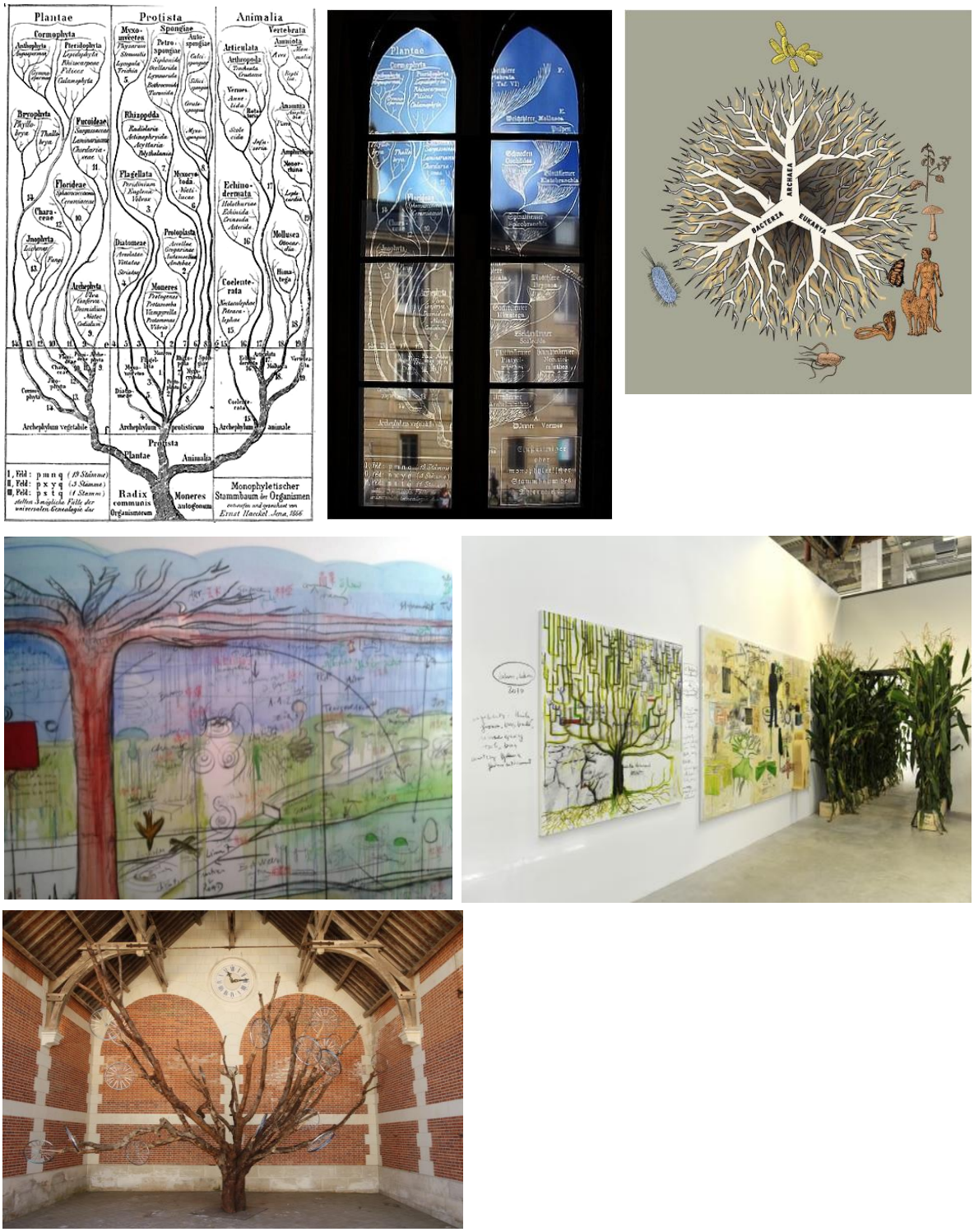


Figure III-65. *Generelle Morphologie der Organismen*, Ernst Haeckel, 1866, Reimer. *Ces milieux*, 2013, Émilie Benoist, enquête muséographique 2013 exposition *L'arbre de vie*, Collège des Bernardins, Paris. Représentation schématique d'arbre phylogénétique des organismes vivants, Muséum de Genève, « De l'arbre du vivant à la classification des espèces. Collections permanentes » Illustration infographiste Florence Marteau, 2012, Ville de Genève. *Milieu. Prototype de paradis*, 2013, Fabrice Hyber, enquête muséographique La Sucrière 12e Biennale Lyon, 2013*. Labyrinthe,* enquête muséographique exposition *Matières premières*, Fabrice Hyber, Palais Tokyo, Paris, 2013 ; *Unrooted Trees* ou *La machine à faire parler les arbres,* 2009, Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet, Art Orient Objet, Chaumont-sur-Loire, 2010.

Avec les parties délaissées de l'arbre tropical, le couple d'artistes a réalisé un nouvel arbre sans racines, sous l'auvent des écuries du château. Aux extrémités des branches, tels des fruits, se trouvent des roues de bicyclettes aux messages de sagesse indoue. Réinterprétés à l'échelle cosmique, ces mots sont gravés sur des plaques soudées aux rayons. Par exemple, « *Tu cueilles une fleur, tu déranges une étoile.* » De l'infiniment petit à l'infiniment grand, l'installation interroge l'effet papillon où tous les éléments du monde sont liés. Le duo très impliqué sur les questions écologiques développe une réflexion poétique sur les rapports entre art et sciences.

Sans nul doute, les talents artistiques d'Haeckel ont contribué à la renommée de ses dessins. Ses planches artistiques continuent d'inspirer les artistes contemporains comme Émilie Benoist, à l'exposition *L'arbre de vie* au Collège des Bernardins (2013, *fig. III-65*). L'artiste investit les vitraux de deux fenêtres hautes d'environ six mètres. Sa citation explicite du scientifique est réalisée d'après des recherches documentaires d'archives du Muséum national d'histoire naturelle. Néanmoins, elle complète la classification ancienne par sa version évoluée du *buisson du vivant* où l'homme ne domine plus les espèces, mais figure parmi elles [813]. Le Collège des Bernardins identifie le travail d'Émilie Benoist comme l'expression de préoccupations liées à l'écologie. La nature y est présente, perturbée et manipulée par l'homme. L'artiste puise les racines de son inspiration dans la connaissance scientifique de l'écologie [814].

Habitué des concepts dessinés qui précèdent la formalisation conceptuelle d'une exposition, Fabrice Hyber réalise *Labyrinthe* (2013, *fig. III-65*). Le dessin est un plan de circulation dont l'entrée est symbolisée par les racines de l'arbre. Les branches développent des déambulations circulatoires en réseaux car il crée des connexions entre elles comme avec les racines. Coutumier des assemblages de mots-clés, suivant le principe d'un *story board*, mais géant, il inscrit, dans le prolongement d'une racine située à la cime de l'arbre, les mots *ART* et *Science*. Dans ce cas, l'arbre scientifique est recyclé en schéma de circulation des visiteurs d'un projet d'exposition. De sorte que le schéma circulatoire est une projection à plat de la réalité, une évolution du mouvement des visiteurs dans un milieu.

---

[813] Benoist (Émilie). Conférence « *La Nature inspire-t-elle encore les artistes ?* » Avec la participation de : Jérôme Alexandre, théologien ; Émilie Benoist, artiste ; Alain Berland et Gaël Charbau, commissaires de l'exposition *L'arbre de vie*, TV Collège des Bernadins, 12 février 2013.

[814] Collège des Bernardins, *op. cit., Émilie Benoist*, N° V, 2013.» n° N° V. 2013, p. 54.

Fabrice Hyber, l'artiste à « *l'œuvre écologique* », prône un système organisé en réseaux multiples, le rhizome. Cette tige végétale souterraine nourricière directement tirée de l'idée de racine est l'icône de son mode de pensée inspiré par Deleuze et Guattari (1980). En effet, le rhizome permet les connections de toutes natures et dans une totale liberté directionnelle. Hyber le substitue aux branches de l'arbre et *in extenso* au concept récent des arbres scientifiques. Tels les schémas scientifiques cladistiques – du grec *clados/b*ranches – qui se déploient davantage à l'horizontal [815], en réseaux ou en forme circulaire comme le buisson du vivant. Ainsi, la classification phylogénétique a fait place au système de *morpho généalogie* qui s'attache exclusivement à classer les espèces caractéristiques physiques communes et leur évolution historique. En d'autres termes, l'espèce est définie suivant un schéma relationnel morphologique combiné avec l'évolution de son espèce dans le temps. L'artiste affirme sa vision négative de l'évolution et des mutations issue d'une logique environnementale classique hiérarchisée [816].

Manifestement, sur l'arbre dessiné de la fresque de *Prototype de paradis* à la Biennale de Lyon en 2013, Hyber transforme les branches de l'arbre en racines qui se déploient horizontalement. L'arbre n'a pas de racines autres que celles substituées aux branches. Ainsi, immergé dans les concepts de l'écologie scientifique et philosophique, Hyber les recycle à l'envie et détourne avec ironie l'arbre phylogénétique en réseau de circulation d'expositions. D'autant qu'il joue également sur la notion familière de réseau numérique. Toutefois, l'artiste véhicule la représentation d'une arborescence qui déborde du réseau sans toutefois s'en affranchir. De fait, il crée un pont entre les schémas d'évolution récents et leurs représentations dans l'art, comme leur déploiement et images numériques.

---

[815] Tassy (Pascal). Conférence « Regards contradictoires et complémentaires sur la phylogénie », Éléments d'épistémologie des sciences de la vie. Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 25 septembre 2013.

[816] Art press. « *Fabrice Hyber s'entretient avec Théo Mercier* », *op. cit.,* p. 12.

In fine, la représentation anthropomorphique ascendante ou descendante de l'arbre, entre ciel et terre ou de haut en bas, est remise en cause. Fabrice Hyber s'oppose au concept de ramification hiérarchique verticale de l'arbre et de ses racines. Il est vrai que l'artiste n'est pas un « *artiste écologique orthodoxe ».* Contre les poncifs d'une écologie militante du *Lubéron,* Hyber souhaite intégrer la part de créativité de l'artiste dans l'action. Fabrice Hyber vise plus une *écologie mentale* positive [817]. À partir des schémas d'expression sociale et culturelle de Guattari, Hyber conçoit des installations créatives, mises en scènes de concepts d'*écologie mentale* ou *écologie généralisée* [818]*.*

Les formes plastiques et leurs récits constituent des *écopoétique*(s). *De facto*, si le sens d'une œuvre n'est pas figé, par extension il peut varier également d'une exposition à l'autre car son interprétation reste le jeu d'opportunités liées à la valorisation des collections. Ce jeu est bien entre les mains des diffuseurs, musées et patrimoines publics dans le respect de la liberté des propositions des artistes. Sans compter que si certaines expositions contemporaines font le choix de ne pas signifier le sens et le laisser au libre arbitre du visiteur, le contexte de *nature en crise* l'influence. Au final, cette coexistence d'*écopoétique*(s) autour de figures symboliques, tel que l'arbre, produit des effets cumulés.

[817] Hyber, *L'évidence des POF*, *op. cit.*

[818] Guattari, *op. cit.,* p. 46 et 47.

Ecopoétique(s)

La fusion est déjà un état de fait. Tout ce que je fais EST nature [819]*.*

Les travaux récents de Guiseppe Penone (1947) au Château de Versailles (2013), dont une version d'arbre déraciné au nom mystique d'*Elevazione,* témoignent de sa constante fascination pour l'objet d'art arbre. Dès 1999, *L'arbre des voyelles* de l'artiste italien, réalisé en bronze et installé au Jardin des Tuileries, prend les traits d'un paysage réel *(fig. III-66).*

La sculpture s'imprègne étrangement au fil du temps de la texture et de la couleur de son environnement. Le processus de mimétisme avec le végétal est absolu et conclut à ses vertus exemplaires. Néanmoins, l'artiste d'*arte povera, art pauvre,* dont le matériau est simplifié à l'existant et aux éléments naturels dans une vision anticonsumériste, se défend d'un romantisme qui chercherait à se fondre dans la nature. Il estime être lui-même nature. À l'inverse du processus de fabrication humain, dans la série des *Arbres*, l'artiste révèle via une poutre le souvenir et la forme originelle du végétal.

L'historien d'art Pascal Pique à une table ronde *Art et écologie* [820] retient parmi les œuvres qui « *parlent au spectateur d'écologie et de l'influence des activités humaines sur la nature* » les arbres suspendus de Delphine Gigoux-Martin. Avec la *forêt déracinée* (2006, *fig. III-66*), Delphine Gigoux-Martin peut inspirer un regard écologique et une narration sur la destruction des forêts. Puisque l'artiste suggère d'interroger le rapport de domination et de prédation qui préfigurent entre condition humaine et condition animale, comme à sa supériorité sur l'état de nature. Cette question est d'ordre écologique sans pour autant être assimilée à une militance. En effet, l'artiste aspire à donner un sens à l'absurde dans le ré-enchaînement d'un nouveau récit.

---

[819] Penone (Guiseppe) cité par Jaunin, p. 48.

[820] Pique (Pascal), ancien Directeur du FRAC Midi-Pyrénées au musée des Abattoirs au Château de Taurines de Toulouse, *Carrefour Climat des Pyrénées ariégeoises, Le climat change, préparons-nous !* Actes Vendredi 5 novembre, Parc naturel régional Pyrénées ariégeoises, Caza d'Oro, résidence d'artistes, Montels, p. 14.

Figure III-66. *L'arbre des voyelles*, 1999, Guiseppe Penone, Jardin des Tuileries, Paris ; *Réflexion,* 2011, Bob Verschueren, *enquête muséographique 2012,* Collection Chaumont-sur-Loire ; *Forêt déracinée,* 2006, Delphine Gigoux-Martin, Château de Taurines, Les Abattoirs, Toulouse ; *White Rabbit*, *2009,* Cécile Beau et Bertrand Rigaud, Château de Kerpaul, Loctudy, Finistère ; *L'envers, 2010, Cécile Beau,* exposition « *Subfaciem »* 2012, Palais de Tokyo, Paris.

Figure III-67. *Arbres aux fruits célestes - Arbre à photosynthèse, Air en péril*, 2006 - Shigeko Hirakawa, Prés du Goualoup, enquête muséographique 2012, Domaine de Chaumont-sur-Loire Centre d'arts et de nature ; *Rémanence chlorophyllienne,* 2011-2013, Philippe Rahm, enquête muséographique 2013, FIAC Hors les murs, Berges de Seine, Paris.

Delphine Gigoux-Martin cherche à créer une tension et un dilemme qui fassent osciller entre deux manières de se confronter à l'espace. Cependant, elle ne laisse pas vraiment de possibilité. De fait, les propositions des artistes représentent de plus en plus la conjonction des deux mondes, artificiel et naturel. Si l'on considère que les villes hébergent plus de 50% de la population du monde [821] et émettent jusqu'à 70% des émissions de CO^2, leur développement comme mode de vie humain principal est l'enjeu de la métamorphose planétaire.

Ainsi, *l'Arbre à photosynthèse* [822] virtuel de l'artiste Shigeko Hirakawa (1953) donne l'alerte (*fig. III-67*). Parce que les arbres souffrent de défoliation à cause de la pollution et réalisent difficilement la photosynthèse. Le projet de l'artiste japonaise *Air en péril* diffusé en France à partir de 2006 à Argenteuil, à New York et à Tokyo s'inspire d'un rapport publié par l'Union européenne des conséquences de la pollution atmosphérique sur les forêts européennes [823]. Souvent, les installations de l'artiste sont une illustration des rapports de l'UE, de l'UNESCO ou de WWF. Cette fois-ci, l'artiste s'interroge sur la défoliation dont souffrent les arbres. Les forêts manqueraient-elles de chlorophylle ?

À cause de la pollution, le feuillage de certaines espèces se décolore [824]. Parallèlement, une diminution de la chlorophylle implique que les arbres réalisent difficilement la photosynthèse, tandis que tous les êtres vivants sur terre dépendent de cet oxygène produit par les arbres. Par conséquent, le projet *Air en péril*, constitué du principe d'*Arbre à photosynthèse* [825], vise à remplacer la quantité de chlorophylle perdue et recolorer les forêts artificiellement.

---

[821] Enquête muséographique 2013, cartel exposition *Habiter demain, ré-inventons nos lieux de vie*, Cité des sciences et de l'industrie, Paris.

[822] Enquête muséographique 2012, *Air en péril, L'arbre aux fruits célestes, Arbre à photosynthèse,* 2004, Shigeko Hirakawa, Prés du Goualoup, Domaine de Chaumont-sur-Loire Centre d'arts et de nature, Région Centre, 2012.

[823] Dossier de presse exposition *L'empreinte sur l'eau,* du 12 avril au 13 octobre 2014, Domaine de Trévarez, Chemin du patrimoine en Finistère, Conseil Général du Finistère, Regard d'artiste Shigeko Hirakawa, François Méchain, p. 6.

[824] *L'arbre aux fruits célestes*, Arbre à photosynthèse, Prés du Goualoup, Shigeko Hirakawa, du 10 mai au 7 novembre 2012, Programme *2012* Domaine de Chaumont-sur-Loire Centre d'arts et de nature, Région Centre, p. 20.

[825] « Questions à l'artiste / Entretien entre *Shigeko Hirakawa et Colette Garraud », Shigeko Hirakawa, Regard d'artiste,* L'Empreinte sur l'eau, Bernard Chauveau Editeur, Paris, p. 24.

Pour y parvenir, Shigeko Hirakawa place dans les arbres vivants des milliers de disques en polypropylène, matériau non polluant et recyclable contrairement au PVC. Composés d'un *pigment photochromatique,* les disques changent de couleur avec la lumière, violet le jour à blanc translucide la nuit. Le violet est utilisé en référence au rayon ultraviolet. Visiblement, il contraste avec le vert dans la nature et symbolise la violence de l'alerte.

La motivation écologique de l'artiste ne fait aucun doute et se confirme dans le programme du Domaine de Chaumont-sur-Loire (2012). Par ailleurs, le concept *Air en péril* est une trilogie conceptuelle utopique, passant de l'alerte à la solution, avec *Molécules d'oxygène et bulles d'air.* Enfermées dans une structure gonflable en plastique translucide, des bulles d'oxygène matérialisent les enjeux de la pollution atmosphérique. Ensuite, *Roue aérienne* se propose de produire avec ce processus, à la fois de l'énergie solaire et de l'air pour les forêts.

Si les récits autour d'une même figure d'arbre déraciné oscillent hors et dans le champ de l'écologie, ils s'adaptent aux thématiques et parcours libres proposés par le commissaire. Par exemple, *White Rabbit* (2009), au Château de Kerpaul à Loctudy en Bretagne, en résidence, Cécile Beau invite à l'exploration d'un monde souterrain, en référence au voyage onirique du roman *d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll *(fig. III-66).* Des racines de noisetier fixées au plafond contrastent avec le sol quadrillé de la demeure fastueuse. Elles contaminent l'espace jusqu'à perdre toute représentation d'échelle, de lieu et de temps. Cette vision à l'envers de l'arbre déraciné, regardé d'en bas, déconnecte d'une réalité pour mieux la révéler.

Deux ans plus tard, *White Rabbit* est installé pour l'exposition *Étrange nature* et illustre un article de presse spécialisée ou le narrateur de l'exposition dément toute connotation écologique [826] *(fig. III-67)*. Le directeur du centre d'Art contemporain de Colomiers, se défend du sens « *écolo* » de son exposition. Ses propos relevés soulignent l'ambiguïté d'interprétation liée aux travaux de l'artiste, plus souvent inspirés d'écologie.

[826] Blain, p. 25. Voir aussi exposition collective *Étrange Nature* Centre d'art contemporain Pavillon blanc à Colomiers, du 25 Janvier au 26 Avril 2014, Dossier de presse, p. 2.

L'artiste française Émilie Benoist (1970) participe à l'exposition. Son travail invite habituellement à réfléchir sur les mutations et les perturbations écologiques. Avec *Ces milieux* (2011), elle revendique l'éveil d'une conscience forte d'être au monde [827]. Par ailleurs, Émilie Benoist a participé à l'exposition *l'Arbre de vie* au Collège des Bernardins à Paris (2013) où l'écologie est abordée explicitement.

Autre exemple, *L'envers* – Prix Découverte 2011 des Amis du Palais Tokyo – à l'exposition *Subfaciem* [828] où Cécile Beau présente deux érables déracinés en milieu bétonné *(fig. III-66)*. Reconstitués au centre par le tronc, ses racines sont dédoublées à la cime et au pied. Le récit implique que l'homme aurait perdu le sens de la vie et de son élévation liée à la symbolique de l'arbre. Ses racines ne seraient plus alimentées par la terre et son feuillage inexistant. Le ciment évoque un développement de l'urbanisation qui étouffe le vivant végétal et par analogie l'homme. Le lien avec le ciel est rompu dans un environnement de béton mais évoque la recherche d'un état de conscience.

De même pour l'artiste belge Bob Verschueren [829] (1945), avec *Réflexion*, à Chaumont-sur-Loire (2011), deux arbres déracinés superposés sont installés au château dans le Pédiluve asséché, bassin destiné aux bains de pieds. Leurs racines sont coupées au sol et dédoublées à la cime. L'artiste de *Land art* et *art végétal* exclut toute vision symbolique à caractère écologique. Verschueren rejette le romantisme qu'il considère comme un mensonge par omission. Par ailleurs, l'artiste explique que ses installations sont dépourvues de message par souci d'objectivité. Toutefois, l'œuvre permet de méditer sur une passion destructrice des hommes. Verschueren admet qu'elle interroge les rapports entre création, destruction, place de l'homme dans la nature et relations entre éthique et esthétique.

> *La forêt était mon terrain de jeu, elle est devenue mon laboratoire et mon atelier* [830].

---

[827] Propos de l'artiste recueillis par Alain Berland, *Questions d'artistes, op. cit.,* p. 54.

[828] *Subfaciem*, exposition 2012, Palais de Tokyo, Paris, *L'envers,* 2010, Cécile Beau, Prix Découverte 2011 des Amis du Palais Tokyo.

[829] *Programmation 2010*, Domaine de Chaumont-sur-Loire Centre d'Arts et de Nature, p. 6.

[830] Penone, *op. cit.,* p. 16.

Verschueren et Penone excluent tout engagement politique. L'artiste d'*Arte Povera* explique que son mouvement est dépourvu de tout dogmatisme [831]. Ce rejet de l'engagement politique est très fréquent chez les artistes qui travaillent avec des éléments de la nature. Souvent, ils cherchent à s'en justifier au cours d'entretiens lorsque la question leur est posée. Aujourd'hui, la coexistence de travaux très proches sur le plan esthétique réinterroge les interprétations.

De plus, l'exposition *L'arbre qui ne meurt jamais* (2013) à Neuilly-sur-Seine illustre notamment son destin lié à l'évolution de la forêt. Ainsi, cinquante-deux œuvres, des années 1950 à aujourd'hui, sont présentées par une quarantaine d'artistes sur trois parcours. Le premier, *Arborum,* présente la naissance d'un paysage réel ou artificiel, onirique et imaginaire, à partir de la représentation de l'arbre. Le second, *Metamorphosis,* témoigne de la vision anthropomorphique de *l'Homme-arbre*. Puis le troisième, *Résilience,* confronte les relations entre l'homme, la nature et l'urbanité. Chacun des parcours est l'occasion de vivre l'exposition comme une expérience qui vise à changer son regard sur l'environnement. Et là encore, les perceptions varient graduellement, du paysage à la crise écologique réconciliés et non opposés.

De surcroît, le récit d'exposition relève explicitement les usages abusifs de l'homme, les destructions, la déforestation massive et le déracinement des arbres dans le monde. Les arbres pour la ville de Neuilly-sur-Seine sont inscrits dans son patrimoine génétique, tel un ADN identitaire [832]. Justifié par un prorata élevé d'un arbre pour quatre habitants, il s'agit pour la municipalité d'un défi de conservation.

À moins que son avatar, produit artificiel de l'arbre, ne le supplante définitivement. Puisqu'à mi-chemin entre *architecture météorologique* [833] et art, le projet théorisé par l'architecte suisse Philippe Rahm (1967), présenté hors les murs de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris, dépasse la fiction. L'artifice technologique humain pourrait-il remplacer définitivement l'arbre dans les villes ?

---

[831] Jaunin, *op. cit.,* p. 21.

[832] Dossier de presse exposition, *L'Arbre qui ne meurt jamais,* du 22 mars au 30 juin 2013, espace d'expositions temporaires du Théâtre des Sablons, Neuilly-sur-Seine, p. 3, 5 et 9.

[833] Guessard (Mélanie) ; Pérennes (Marie) et Persilier (Juliette). Elèves de l'Ecole du Louvre, *Philippe Rahm, Rémanence chlorophyllienne,* 2011-2013, Ecole du Louvre, Palais du Louvre, FIAC 2013, Paris, p. 1 et 2.

Étant donné que l'être vivant végétal est réduit à sa fonction décorative, pourquoi ne ferait-il pas place à un mobilier urbain ? Ainsi, *Rémanence chlorophyllienne* de Philippe Rahm *(fig. III-67)* suit la voie d'un *biomimétisme* utilitaire *(voir partie I, chapitre 3).* Chaque feuille de l'arbre artificiel, devenue vitrail et pigments, décompose le spectre de la lumière solaire reflétée au printemps. L'avatar restitue dans la rue une ombre, illusion réelle de la fraîcheur d'un arbre printanier toute l'année. De plus, ce nouvel *arbre intemporel* artificiel est salué pour ses performances de développement durable. *Rémanence chlorophyllienne,* présenté à la FIAC (2013), symbolise les mutations urbaines d'une future *architecture météorologique* en marche. Les performances technologiques du *biomimétisme* visent à remplacer l'arbre vivant par son avatar technologique.

En somme, si la médiatisation des enjeux climatiques a favorisé son appropriation citoyenne, les oscillations concernant l'écologie demeurent dans le contexte d'une *France vert clair* [834]*.* Certes, les artistes questionnent, mais réfléchissent aussi à des solutions. En 2013, le duo *Art Orienté Objet* sur les traces d'un ours polaire dans la neige du Spitzberg proche de l'Arctique [835] s'empare de la plantation d'arbres pour compenser l'empreinte écologique de l'œuvre artistique. Car le sujet arts plastiques porte aussi les stigmates d'un usage consommateur et toujours toxique.

[834] Bess, *op. cit.,* p. 209-210.

[835] Spitzberg, île Norvégienne à la limite des océans Arctique et Atlantique. Enquête muséographique 2013, œuvres *La peau de chagrin,* 2009-2010 et vidéo *Polar Trasch, CO2, Time code,* 2010, Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet, exposition Art Orienté Objet, musée de la Chasse et de la Nature, 2013.

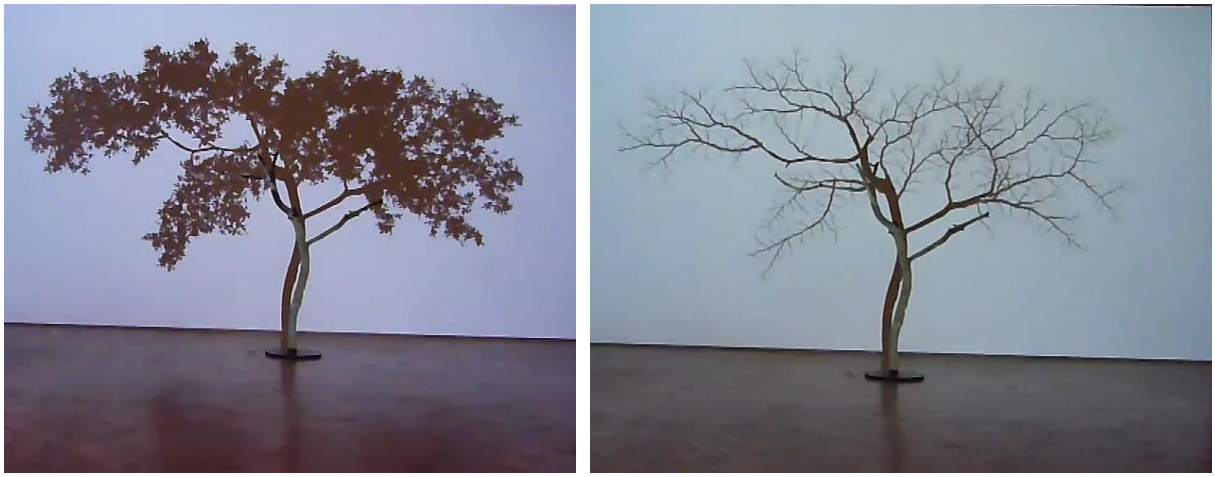


Figure III-68. *L'arbre et son ombre,* 2008, Samuel Rousseau, Château du domaine de Chaumont-sur-Loire, 2012.

L'esprit de Nature ou la nature pour esprit, Samuel Rousseau manie l'art vidéo avec brio. Entrer dans son monde c'est entrer dans un espace temps ralenti, mais suffisant pour discerner l'invisible sens de l'existence. L'arbre et son ombre ou l'accélération lente du processus de vie et de mort naturelle d'un arbre, comme un éternel recommencement fascinant, recompose des images mentales, par un concentré de vie réduit. Les images reconstituées d'ombres portées, accélérées de plusieurs saisons se succèdent habilement. Une dizaine de minutes de création qui obligent à se poser irrésistiblement, malgré la fin connue. Bercés par la lenteur rapide de la naissance des feuilles, au feuillage virtuel foisonnant puis tombant, le bois mort, réel imperturbable, planté comme un i, par magie reprend vie. L'esprit s'échappe. Réalité virtuelle ? « Que signifie faire des images dans une société qui vomit et gueule des images sans aucun sens ni épaisseur ? Ce qui m'intéresse, comme disait Robert Fillioud, c'est que l'art serve de plate-forme de décollage à l'esprit. » L'arbre et son ombre de Samuel Rousseau suit son implacable chemin silencieux, caché dans une salle du château à Chaumont-sur-Loire, au milieu d'une nature abondante. Un regard croisé patient où l'écran, médiateur précis d'une réalité, sonde un temps qui passe, celui de la vie [836]*.*

[836] Liégey (Édith). « *L'esprit de Nature de Samuel Rousseau* », chronique *« art écosystème* », jardin-eco-culture.com, 2012.

Entre Tours et Blois, « *se cache un trésor de poésie. Oasis naturel, promontoire perché à 40 mètres au-dessus de la Loire sauvage* [837] », le domaine de Chaumont-sur-Loire. Nous aurions pu choisir l'œuvre de Samuel Rousseau tant son jeu de *L'Arbre et son ombre (fig. III-68)* nous occupa longtemps l'esprit. Ce lent travail des formes continue de produire ses effets en nous.

D'après un panorama sur la figure des arbres, nous conservons l'esprit de formes *écopoétiques*. Sans *a priori* dans notre sélection d'œuvres singulières, les travaux de l'artiste française Ariane Michel, descendants de ceux de la finlandaise Eija-Liisa Ahtila, appartiennent à la même branche de notre généalogie art(s) et écologie(s).

[837] « *Chaumont développement* », dossier de presse FEDER Fond Européen de Développement Régional, Fondation du patrimoine Région Centre, 2012, p. 4.

Morphogénéalogie, artistes

> *L'idée de l'action c'est l'idée de la transformation. Il s'agit de rompre avec la vision conventionnelle de l'art, c'est-à-dire de marquer les frontières entre un art canonique ou traditionnel et un art anthropologique* [838].

Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, les travaux d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila questionnent efficacement les ruptures profondes entre les mondes de l'Homme et de la nature. Pourquoi ces œuvres sont-elles des expériences vécues comme singulières ? Vu(e) de l'arbre, poste d'observation symbolique de notre environnement, les deux artistes ouvrent des brèches entres les mondes végétal, animal et humain.

Leur originalité est de donner à voir et explorer un monde étrange, au sens d'étranger, de créer la surprise, de relever l'inhabituel de l'habituel. Ces expériences rares et uniques donnent du sens à l'inexplicable. Les images dans l'art constituent des ressources en relation étroite avec la composition du monde [839]. Pour commencer, ces expériences sont singulières au regard des récits de l'histoire de l'art où les arbres font figure de manifeste.

La généalogie réalisée au cours des recherches rassemble plus de 185 artistes répertoriés suivant la forme principale d'expression de leurs travaux en lien avec l'écologie. Ils se répartissent sur cinq branches et lignées (*partie II).* Suivant les artistes que nous avons classés, les travaux d'Eija-Liisa Ahtila et Ariane Michel s'inscrivent sur la branche généalogique *art écosystème technologique* et la lignée de l'*art vidéo*.

Cette branche réunit un ensemble d'artistes – non exhaustif – qui met en scène des milieux, des écosystèmes, des mondes en relation et utilisent majoritairement la technologie comme moyen d'expression.

---

[838] Beuys, *op. cit.*

[839] Descola, op. cit., p. 265.

Parmi ces technologies, nous avons classé celles liées aux sons, à l'acoustique, aux *paysages sonores* et à l'*écologie sonore*, en passant par le mouvement du *media ecology* et plus récemment du *vidéomapping* et l'art numérique digital. La théorie du *media ecology* (Neil Postam, 1968) appréhende les influences de la technologie et la communication sur les environnements humains. L'*art vidéo*, films d'art – et non sur l'art – émerge avec les pionniers issus du *GRAV*, *Groupe de Recherche en art Visuel* de 1967 à Paris, et à partir des travaux de Nam Jun Paik.

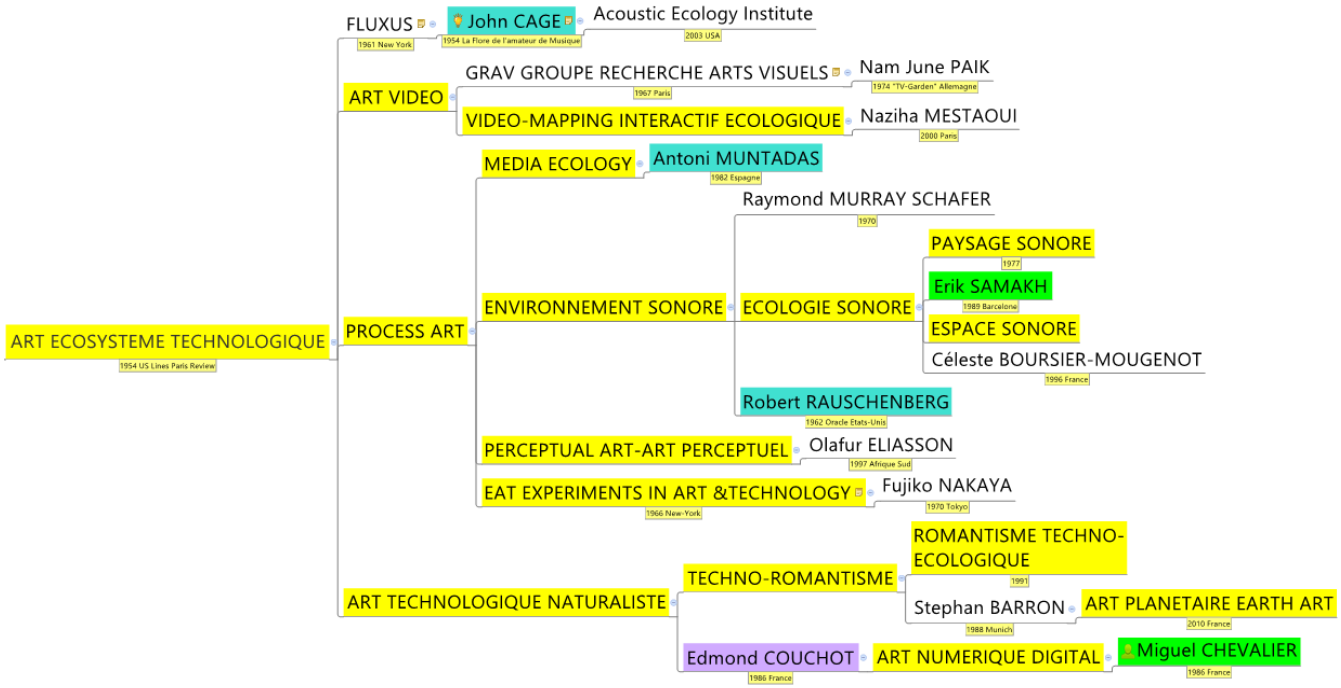


Figure III-69. Généalogie art et écologie, branche art écosystème technologique, mouvements et artistes ascendants

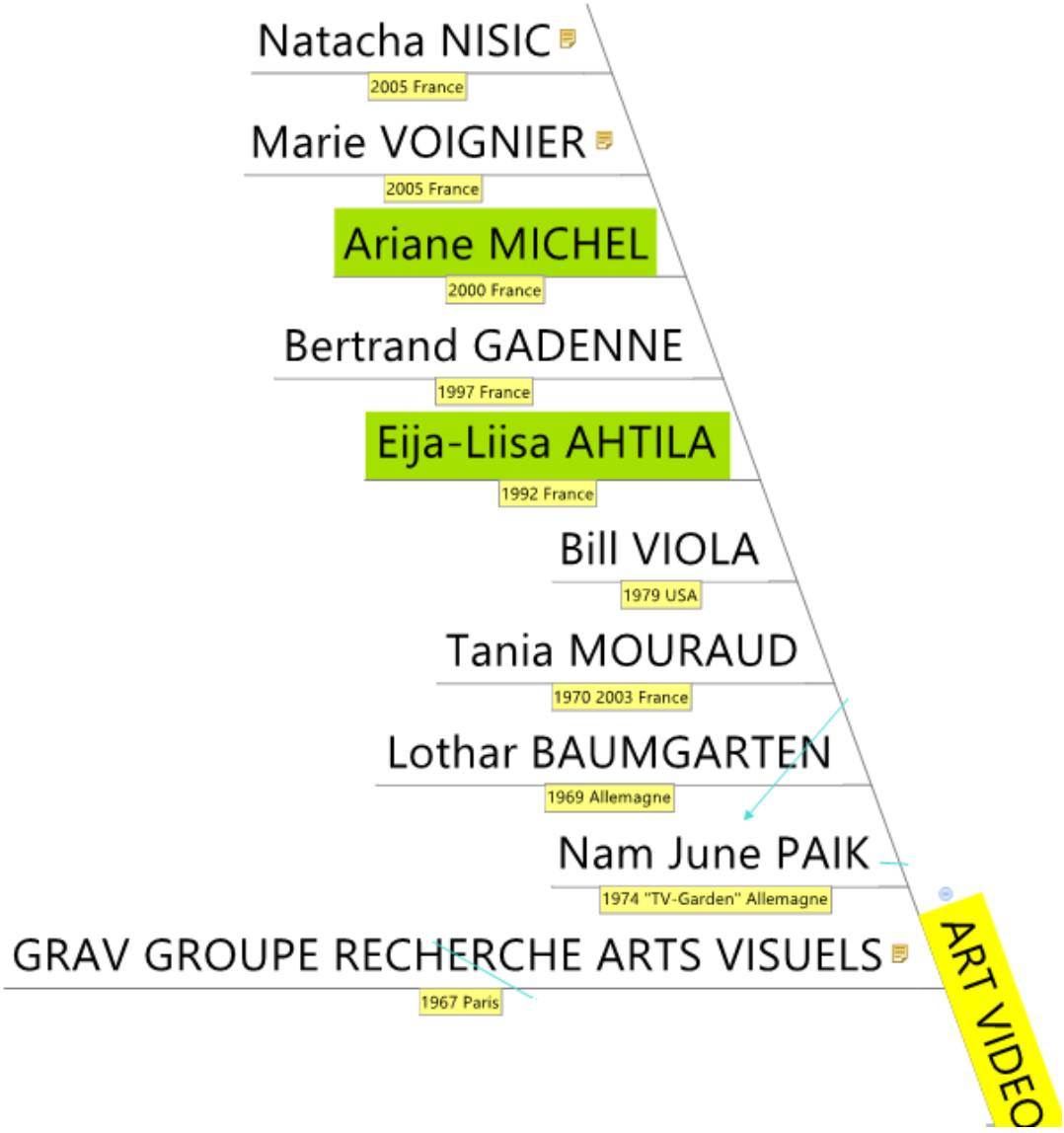


Figure III-70. Généalogie art et écologie – formes et artistes – branche art écosystème technologique, lignée *art vidéo.*

Au 20e siècle, à partir des années 1970, une approche du film artistique au récit éco-anthropologique se développe sans tomber dans l'écueil du documentaire. Elle rejoint l'idée de Joseph Beuys d'une action-*transformation* qui conduit à un *art anthropologique* construit dans la diversité des récits de la vie quotidienne. L'éco-anthropologie étudie les interactions entre des systèmes naturels ou écosystèmes, l'espèce humaine et les systèmes sociaux.

Parmi les travaux, nous avons repéré ceux des artistes comme l'allemand Lothar Baumgarthen (en 1969), la française Tania Mouraud (en 1970) et l'américain Bill Viola (en 1979, *fig. II-13*). Puis dans les années 1990, les œuvres de la finlandaise Eija-Liisa Ahtila (en 1992). Une décennie plus tard, des femmes artistes telles qu'Ariane Michel (en 2000), ou Marie Voignier et Natasha Nisic (en 2005) confirment l'esprit d'une lignée de vidéo-cinéastes françaises aux démarches éco-anthropologiques.

Dans les pas de Claude Lévi-Strauss, au-delà de la forme artistique, l'artiste a vocation à devenir un « passeur de sens [840] » universel dans le temps. Dans leur démarche esthétique issue du cinéma expérimental, ces artistes évoquent les rapports des mondes humains et de la nature questionnant la condition humaine. Au 20e siècle, des travaux de vidéo expérimentale investissent des *écopoétiques* liées à la « conscience animale » et des relations avec les éléments naturels (Viola, en 1979). Au 21e siècle, les postures artistiques varient de l'*écocritique* « supplique du vivant, gémissement de la nature » au « carnage écologique » (Mouraud, en 2009), aux représentations *écopoétiques* naturalistes de diverses cultures (Baumgarthen, en 2011), à une réflexion sur notre présence au monde et sa fragilité (Gadenne, en 2011), ou encore à des *mondes parallèles* qui ne se croisent pas (Eija-Liisa Ahtila, en 2013), jusqu'à l'injonction citoyenne d'un rêve collectif de résistance (Mouraud, en 2014).

Plus précisément, Eija-Liisa Ahtila est une cinéaste finlandaise née en 1959 à Hämeenlinna, une ville du sud de la Finlande. Elle vit et travaille aujourd'hui à Helsinki. Après des études de droit à l'Université, elle entre à l'École d'art d'Helsinki. Puis elle intègre, à Londres, l'École de média et management au département film et vidéo (1990). La même année, elle reçoit la *mention spéciale* pour la 48e Biennale de Venise. Un an plus tard, elle suit une formation à l'American Film Institute de l'Université de Californie à Los Angeles et suit le programme international, UCLA de film, TV, théâtre et études multimedia (1995).

[840] Hénaff, *op. cit.,* p. 122.

En 2008, Eija-Liisa Ahtila est honorée du titre d'Académicien de l'Art en Finlande et le *Jeu de Paume* lui consacre sa première rétrospective en France. En 2009, elle participe à l'exposition collective *Elles@Pompidou* au Centre Pompidou, première du genre, qui consacre les travaux des femmes artistes. Ses œuvres ont fait l'objet d'acquisitions pour les collections publiques des musées du monde entier. Par exemple, au Moma (Museum of Modern Art) de New York où elle a exposé en 2006 et en France, par le FNAC Fond national d'Art contemporain ou le MAC musée d'Art contemporain de Lyon.

Poursuivons avec Ariane Michel, plasticienne vidéo française, née en 1973 à Paris [841]. Elle sort d'Hypokhâgne en 1992 et poursuit des études en sciences humaines et sociologie. En 2000, elle obtient le diplôme de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, en section vidéo. Un an après, elle intègre la cellule de recherche *Le Pavillon* au Palais de Tokyo, puis le Fresnoy, Studio national des arts contemporains à Tourcoing (2002). Parmi ses expositions, elle réalise *Parmi nous*, à L'Atelier du *Jeu de Paume* à Paris, en 2006, pour lequel elle crée *Les yeux ronds* [842]. En 2012, Ariane Michel réalise une conférence performative avec l'anthropologue de la nature – disciple de Claude Lévi-Strauss et héritier du structuralisme – Philippe Descola, intitulée *Ce qui regarde dans la forêt* au musée national d'Histoire naturelle (Festival *Hors Pistes,* Centre Pompidou, 2012). L'artiste est également commissaire d'exposition, par exemple pour *La rhétorique des marées* (présentation en Bretagne dans le cap Sizun, 2015) *poétique documentaire* [843].

---

[841] Ariane Michel est représentée par la galerie Jousse Entreprise à Paris. Ses œuvres font partie des collections du FNAC, du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du Centre Pompidou ou du Fonds national d'Art contemporain. Ses œuvres ont été exposées, entre autres, lors des Nuits Blanches à Paris en 2009 et 2010, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, à la Fondation d'Entreprise Ricard, Paris (exposition personnelle 2010), à l'Atelier du Jeu de Paume, au musée Minsheng de Shanghai, à la Tate Modern de Londres, au MoMA (New York) ou à la Triennale d'Aichi (Japon), ainsi que dans des festivals de cinéma, dont le FID Marseille (Grand Prix 2006), les festivals de Locarno, Rotterdam, Vancouver, Lisbonne.

[842] Lien internet de la vidéo *Les Yeux ronds* https://vimeo.com/58979896

[843] Froger (Lilian), docteur en histoire de l'art, article « *Ariane Michel, La Rhétorique des marées vol.2* », revue zérodeux.fr en ligne, 2016.

À l'aune de cette richesse minutieusement classée et mémorisée, les chapitres sur les œuvres *Les yeux ronds,* Ariane Michel (*chapitre 2*) et *Horizontal,* Eija-Liisa Ahtila (*chapitre 3*) suivront un protocole d'analyse identique. Quels objectifs les artistes poursuivent-elles ? *(section 1).* Les deux œuvres sélectionnées et leurs effets expérimentés dans leur singularité seront précisément décrits (*section 2*), mais également dans leur milieu d'exposition, respectivement à *« Bêtes off* » à la conciergerie de Paris et à « *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles* » au Carré d'art centre d'art contemporain à Nîmes (*section 3*). Puis nous décrirons les effets expérimentés *in situ (section 4), a*vant de sonder les *écopoétiques* et symboliques exemplaires des musées *(section 5).*

Ces formes et effets écopoétiques sont cultivés dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition produits des effets d'acculturation au vivant. Vu(e) de l'arbre, nos analyses viseront les relations complexes entre création artistique, effets esthétiques expérimentés *in situ*, scénographies d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique. Nos conclusions, analyses comparées des formes et récits mêlés veilleront à expliquer les caractéristiques significatives de ces exemplarités en lien.

Ainsi, la genèse de notre projet de thèse prend sa source en 2012, via l'expérience d'immersion dans une exposition particulièrement singulière. Atypique et pionnière, « *Bêtes off »,* à la conciergerie de Paris, présente un nombre important d'œuvres singulières, sujets de la nature et de récits *écopoétiques*.

Chapitre 7

Les yeux ronds d'Ariane Michel

Artiste, objectifs, *environnements*

> *Tout à coup on pouvait se projeter dans le corps d'un personnage, un personnage animal. Mais un personnage qui nous offrait son propre rapport temporel, physique, d'écoute à l'endroit filmé. Donc, on se retrouve avec cette espèce de chien loup, à quatre pattes avec des oreilles. On ne sait pas bien ce qu'il faut penser, mais par contre on sait ce qu'il faut écouter. On est quelque part, on arpente un lieu et c'est une manière de qualifier la manière dans laquelle on va rentrer dans le film et dans la perception* [844].

Planche III-71. Classification de travaux d'artiste Ariane Michel.

Ariane Michel cherche dans ses films à révéler des connexions que nous ne percevons plus ou que nous avons oubliées. Ainsi, elle utilise l'animal comme prisme de perception.

---

[844] Michel, *op. cit.,* « Hors pistes 2012, un autre mouvement des images » explore une sélection internationale de films et vidéos, nouvelles formes de l'image contemporaine : films et images projetées, images exposées, images performées. Des lieux partenaires exposent sous le signe de l'Animal : « Le silence des bêtes » au musée de la Nature et de la Chasse et au Muséum national d'histoire naturelle (avant-première du film Bovines d'Emmanuel Gras, 2012 et performance de l'écrivain Fabien Vallos avec un parcours dans la Ménagerie). Le titre de l'exposition est tiré de l'ouvrage de la philosophe Elisabeth de Fontenay en conférence sur la contemplation des animaux qui procurent de la beauté, de l'étrangeté et de la joie. *Le silence des bêtes* expose le travail d'Ariane Michel.

En 2002, alors qu'elle filme un paysage pour sa vidéo *Après les pluies*, elle raconte qu'un animal, un chien aux allures de loup errant, est entré dans le cadre sans y avoir été invité. À partir de cet instant, l'artiste explique comment son rapport à l'environnement a changé. Sa façon d'écouter un bruit ou de regarder, chaque détail a été perçu autrement.

> *Je pense qu'on est un peu malade de la perception* [845]*.*

Symboliquement, ce travail constitue sa première œuvre de nature à faire ressentir l'étrangeté d'un lieu à travers un animal décrit telle une créature mystique. Le cinéma permet de se projeter dans un univers étranger via un personnage. Ariane Michel use de cette technique dans ses films. Ainsi, elle nous invite sur une plage en Arctique à ronfler avec des morses pour voir des humains passer (*Sur la Terre*, 2005). Lorsqu'elle veut restituer un film sur *Les Hommes* (2006), elle utilise toutes sortes d'éléments du monde : les pierres, la glace, le vent, les plantes et les animaux sauvages.

> *Je suis partie avec l'expédition dans l'idée de retourner les procédés d'observation des scientifiques sur eux-mêmes. Ce qui m'a ouvert tout un champ esthétique : libérée par cette idée d'un protocole, j'ai pu m'absenter de moi-même, fusionner avec mes instruments et devenir un pur prisme. Je pense être ainsi parvenue à observer les humains comme des bêtes que je n'aurais jamais vues* [846]*.*

L'artiste suit une équipe de scientifiques au Groenland, sur l'*Antarctica*, un bateau aujourd'hui célèbre sous le nom de *Tara* [847]. À cette époque, c'était sa première expédition. Alors que l'armateur lui demande une banque d'images, l'artiste va lui proposer un véritable projet de film scénarisé, *Les Hommes*.

---

[845] Michel (Ariane). Centre Pompidou, interview filmée autour de l'œuvre, *Après les pluies*, à l'occasion de Hors pistes, Clerc-Renaud Bernard (Réalisateur), 2012.

[846] Michel (Ariane). Propos recueillis par Chiambaretta (Philippe), architecte « *Révéler d'autres présences. Ariane Michel* », pca-stream.com article mis en ligne en janvier 2018.

[847] L'expédition dure deux mois et demi avec une escale de 10 jours pour l'artiste, le temps de laisser la place à des scientifiques qui se relaient. Actuellement, une expédition *Tara pacific* explore durant deux ans les récifs coralliens et leur capacité d'adaptation aux changements climatiques, sous la direction scientifique de Serge Planes, directeur du laboratoire CRIOBE, Centre de Recherches Insulaires et Observatoire de l'Environnement à l'UPVD de Perpignan et Émilie Boissin, chercheuse et coordinatrice scientifique.

Elle décide de placer le spectateur, « nous », à la place de la glace, la pierre, les bêtes et face à « eux », les humains, silhouettes intrusives, devenus des êtres bizarres. L'histoire de ce point de vue sur les humains évolue au fur et à mesure du film d'une durée d'une heure trente.

Ariane Michel explique son objectif : déconnecter le spectateur du monde humain avant qu'il entre dans la matière Terre d'où elle filme. Elle crée un sas d'entrée dans ce nouveau monde, du point de vue de la proue du bateau et sans référence spatiale. L'idée est de faire perdre notre point de vue humain. L'artiste décide de retirer la parole des hommes ou de la rendre inaudible. En effet, elle estime que si nous entendons parler l'humain, nous nous projetons inévitablement dans ses problématiques. Ainsi, au montage, elle ne conserve que le son étrange de « soucoupe volante » sorte de bruit sourd de sous-marin émis par le bateau.

L'enjeu du film est la présence de l'Homme et non son langage. Si l'artiste retire au tournage son écoute des humains, son objectif est de se concentrer sur d'autres bruits provenant de l'environnement. Dès lors, étrangère au monde humain, elle dirige la caméra suivant les sons qu'elle perçoit au dehors. Les bruits la conduisent à porter son regard, celui de la caméra, là où ils se produisent. Ils guident désormais sa vision. Elle raconte que sa posture devient presque animale.

> *J'ai essayé de devenir, moi-même, une sorte de témoin inhumain qui ne comprenait pas spécialement les êtres humains par leur raison, par ce qu'ils auraient pu me communiquer, mais seulement par les signes que je voyais. […] J'allais un peu me mettre à l'affût, poser un cadre, un peu comme un piège dans un système animal que j'ai convoqué avec beaucoup de sensations animales. J'ai essayé d'être dans cette relation instinctive* [848].

Ses décors sont inspirés par les lumières et les couleurs du paysage environnant. Elle parle d'une « palette » qu'elle utilise comme un peintre qui voudrait produire un effet ou un contraste. Au début, elle veut marquer la frontière entre les humains et la nature. Elle oppose la couleur du film en noir et blanc à celle du jaune fluo des vêtements des hommes. L'artiste veut ainsi souligner leur intrusion dans le paysage.

---

[848] Michel, *op. cit.*

Au fur et à mesure que les couleurs de l'environnement changent, les humeurs changent et la couleur s'invite dans le film. Elle fait progresser sa narration avec l'évolution des couleurs et des sons. Elle ajoute des bruitages pour contrôler et distiller à sa manière une présence humaine. La voix de l'homme est introduite, mais dans une sorte de monologue en « langue étrange ». Des noms d'espèces en latin sont en effet enregistrés dans un dictaphone par les scientifiques au gré de leur parcours de reconnaissance de terrain. C'est un langage humain, mais le discours reste étranger à la compréhension.

Cette introduction des voix d'hommes semble trahir la dimension poétique originelle du film. Pourtant Ariane Michel confirme son objectif final : permettre de comprendre à l'issue les humains, ne pas les exclure pour se réconcilier avec eux. En effet, le film pose la question de l'être humain, de sa présence fragile dans un pays qui évoque la mort et ses fantômes, une frontière qui renforce aussi la conscience de la vie.

> *Les chevaux des grottes de Lascaux, comme miraculés, se réveillent sauvages dans une steppe semi-désertique. Leur présence intense et leurs pas redessinent les lieux de la Préhistoire. De l'agression du soleil à l'impassibilité de la lune, le visiteur est invité à les y rejoindre. Ce film-fresque offre une plongée en Préhistoire* [849].

Figure III-72. *La ligne du dessus,* 2010, Ariane Michel. Capture écran site de l'artiste.

[849] Présentation de *La ligne du dessus,* 2010, d'Ariane Michel. Site de l'artiste http://ddab.org/fr/oeuvres/michel/Page2

Avec *La ligne du dessus* (2010), Ariane réinvente les paysages de l'art pariétal. Grandeur nature, le film en quadriptyque – 24 minutes – est une installation de quatre écrans, projections d'images et sons synchronisés de chevaux de Prezwalski. Cette espèce, la plus ancienne de la lignée des équidés, est son dernier représentant sauvage et vit dans les steppes de Mongolie. Elle est classée *En Danger* par l'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN) et fait l'objet de programmes de conservation et de réintroduction en milieu naturel réussis, notamment par le Muséum national d'histoire naturelle. Des spécimens sont protégés et visibles à la ménagerie du jardin des plantes. La ligne du dessus évoque une lignée en voie de disparition.

En sélection officielle 2006 au FID de Marseille – Festival International du Cinéma [850] – le film *Les Hommes* remporte le Grand prix de la compétition française. La même année, Ariane Michel réalise en plein cœur de Paris *Les yeux ronds*. Comme beaucoup de ses travaux, la vidéo est pensée *in situ,* telle une expérience sensorielle avec le monde réel. Si le « décor » de l'environnement change, le fil conducteur des œuvres d'Ariane Michel reste celui de notre présence au monde.

[850] Début juillet, le FID propose un programme de 130 films dans des cinémas, théâtres, bibliothèques, galeries d'art, amphithéâtres en plein air à Marseille. Un grand nombre de films sont présentés en première mondiale et premiers films, gisement de nouvelles cinématographies, productions documentaires ou fictions.

Les yeux ronds, 2006

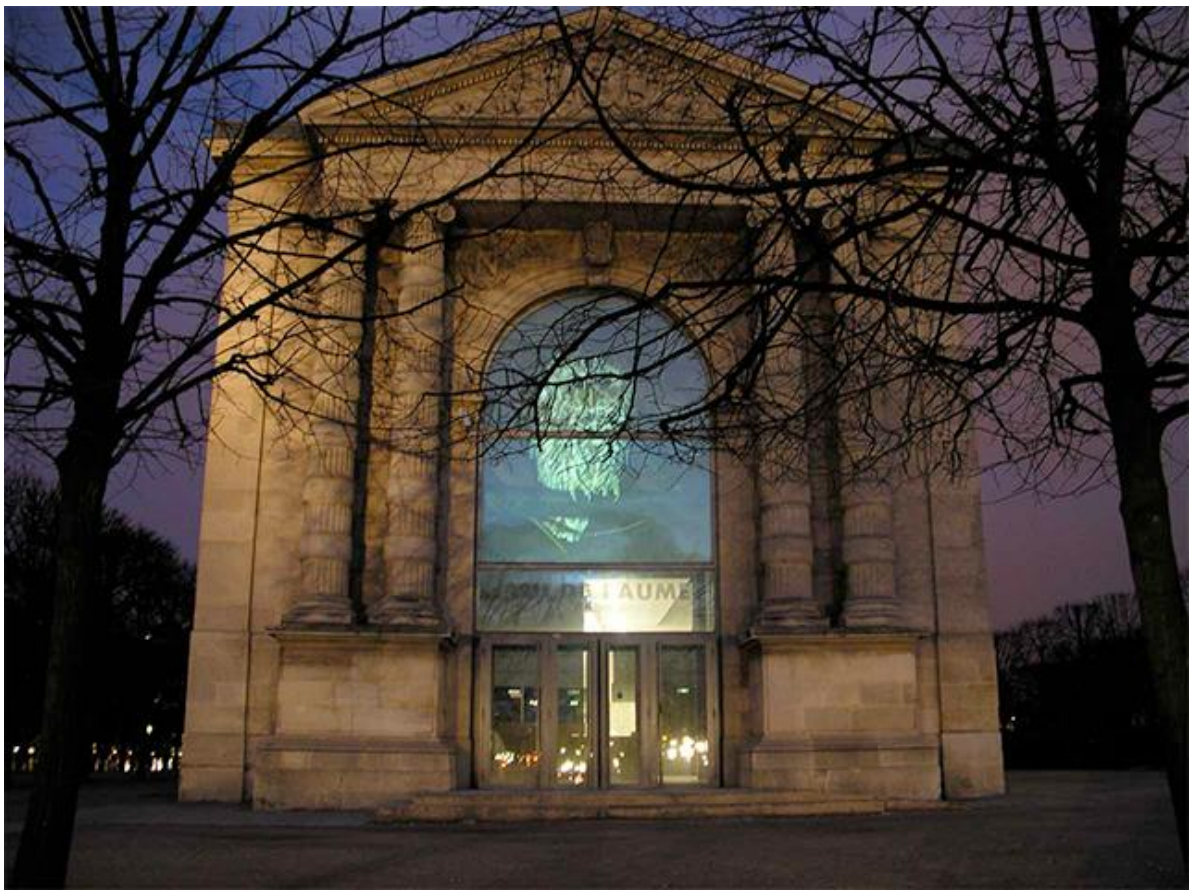


Figure III-73. *Les Yeux ronds,* 2006, Ariane Michel, Installation vidéo In Situ, Vidéo, 6 min 30, son Façade du musée Jeu de Paume, Paris, 2006. Lien vidéo http://ddab.org/fr/oeuvres/michel/Page4

> *Ce qui m'intéresse aussi quand je tisse une relation avec l'animal, c'est de tisser des trajets de perception dans lesquels il n'y a pas de hiérarchie entre l'être vivant de l'autre côté du film et celui qui est devant en train de regarder* [851].

Plaçons-nous maintenant dans l'angle de vue des *Yeux ronds* (2006, *fig. III-73 et III-75*) et à hauteur d'arbre, point de vue pour observer notre monde. Le travail d'Ariane Michel est une installation vidéo de 6 min 30 avec son. Elle a été créée *in situ,* dans l'environnement du *Jeu de Paume* à Paris, en 2006. Il s'agit de la première version réalisée lors d'une projection de nuit diffusée sur le fronton du musée.

Un soir d'hiver, perchée sur une branche d'arbre, une chouette scrute le paysage de la place de la Concorde. Les premières images montrent la tour Eiffel et le bal incessant de la circulation des voitures, via leurs lumières rouges et blanches. Ensuite, une vue au loin présente l'Assemblée nationale et l'obélisque en gros plan, la circulation de voitures à un feu, d'abord au rouge, puis au vert. La caméra insiste sur le feu rouge pour les piétons. Les feux se trouvent rue de Rivoli et l'arbre dans l'allée extérieure du jardin des Tuileries. Le plan s'élargit pour apercevoir dans la nuit une rangée d'arbres alignés et taillés. Un nouveau plan de plus près montre leurs branches. À hauteur d'arbre, des branchages traversent le plan sur les lumières scintillantes aux formes rondes et des véhicules au loin.

Sur cette branche, une chouette vient se poser à 1 minute 16 secondes. Il s'agit de la première apparition de l'animal de dos et tourné vers le paysage urbain. Puis, la chouette tourne et retourne sa tête, mais sans déplacer son corps. Elle finit par se repositionner face au tumulte de la ville. La caméra l'observe alors, immobile. Un nouveau plan la filme de dos de manière à voir ce que voit l'animal de l'arbre.

Nous apercevons distinctement une double voie de circulation. Il s'agit d'une intersection avec un feu rouge et un sens interdit. Puis, la caméra se rapproche davantage dans le dos. Le paysage devient flou pour ne faire apparaître que les ronds de lumière rouge et blanche du paysage urbain.

---

[851] Michel. Centre Pompidou*, op. cit.*

L’image montre à nouveau l’animal de face, mais cette fois-ci en gros plan. De sa hauteur et entourée de branchages, la chouette continue de mirer le tumulte de la ville. Ses yeux noirs sont ronds et son plumage est traversé de tonalités de marrons glacés en harmonie avec les couleurs des branches environnantes. À nouveau, un plan resserre sur la tête de l’animal et la moitié haute de son corps. Ensuite, seules les lumières aux formes rondes troublées apparaissent.

Le son est composé essentiellement d’un bruit de fond des véhicules. Un gros plan zoome sur les yeux ronds et noirs de la chouette, calme, même si elle tourne régulièrement la tête. L’animal semble s’intéresser à un nouvel évènement. Il se positionne pour scruter la silhouette trouble d’un couple de passants sur un large trottoir.

La chouette finit par se retourner, puis s’envoler. Suite à la pression exercée par le poids de l’animal dans son mouvement, la branche se balance. Lumières rondes et rouges en fond continuent de s’activer. Le film se termine sur une vue au loin de l’obélisque alors que le faisceau de lumière blanche du phare de la tour Eiffel coiffe sa pointe.

Sur l’ensemble de la vidéo, le rythme des images est lent et une évidente monotonie s’installe dans la récurrence des images. Dans leur succession, les effets hypnotiques des lumières nous bercent. Le son familier des voitures contribue à cette vision à laquelle nous continuons à assister passifs.

Sans autre choix que d’entrer dans le champ de vision de la chouette, nous commençons à nous rapprocher de l’animal. De sa hauteur, celle de l’arbre, à travers ses yeux noirs et son corps, la connexion s’opère. Au fil des images, une forme de fusion se réalise entre la vision de la chouette et la nôtre sans que nous le contrôlions vraiment. Nous devenons chouette ou animal hybride. Nous devenons étrangement calme et à l’écoute des bruits, à la fois attentif et étranger au paysage brouillé de la ville. Nous avons pris de la hauteur, un recul nécessaire, vue de l’arbre, à nouveau conscients du milieu.

« *Bêtes off »,* Conciergerie de Paris

> *J'ai voulu que la scénographie soit une œuvre à part entière, assurant la fusion entre la « forêt » constituée par les piliers et les nervures de la voûte de la salle médiévale et une forêt plus intellectuelle. Les architectes ont parfaitement rendu ce que je souhaitais : un paysage évolutif qui accueillerait le visiteur au sortir de la rue et du monde urbain pour le conduire dans un monde de mystère* [852]*.*

Dès l'été 2011, la *transhumance* d'œuvres-animaux du musée de la chasse et de la nature est organisée dans de nombreux châteaux et abbayes. À partir de 75 œuvres déployées dans toute la France pour *Monuments et animaux,* un *best off* est installé dans la capitale. Ce nouveau bestiaire animalier contemporain intitulé *Bêtes-off* est présenté par le Centre des monuments nationaux à la Conciergerie de Paris du 17 novembre 2011 au 11 mars 2012. Conçu comme une *exposition de clôture, Bêtes off* rencontre son public, 140 000 visiteurs [853].

L'exposition source *Monuments et animaux* envisage le patrimoine historique comme un « territoire » pour les bêtes. *Bêtes off* est l'exposition de synthèse exemplaire. *Primo*, elle réunit une sélection d'œuvres à l'*écopoétique* remarquable. *Secundo*, elle clôture un parcours réalisé par un réseau de 35 patrimoines historiques – par exemple, Maison de George Sand à Mohant-Vic, Domaine national de Rambouillet, Hôtel de Sully à Paris, Châteaux de Vincennes, d'Aulteribe, de Villeneuve-Lembron, de Châteaudun, de Fougères-sur-Bièvres, de Maisons-Laffitte, Palais Jacques-Cœur à Bourges, Tours et remparts d'Aigues-Mortes, Forteresse de Salses, Abbayes du Mont-Saint-Michel et de Montmajour, Monastère royal de Brou, etc.

Son commissaire Claude d'Anthenaise est conservateur général du patrimoine et Directeur du musée de la Chasse et de la Nature à Paris, depuis 1998. L'ancien inspecteur des monuments historiques et directeur de l'Alliance Française à Singapour a dirigé la rénovation du musée de la Chasse et de la Nature, assisté du conservateur Raphaël Abrille.

---

[852] D'Anthenaise (Claude). Enquête ethnographique, entretiens par Edith Liégey, musée de la Chasse et de la Nature, Paris, mars 2017.
[853] Lemesle, p. 3.

L'objectif de la rénovation du musée vise le développement de l'art contemporain centré sur le rapport de l'homme à l'animal. De subtiles oppositions et rapprochements d'animalités, *animalomanies* [854] savoureuses, dessinent des parcours presque toujours intimistes.

La mise en scène des sculptures et installations, vidéos, œuvres graphiques de soixante artistes [855] pour trente-cinq œuvres au total est confiée aux architectes Massimo Quendolo et Léa Saito. Leur défi est de scénariser, du sol au plafond, la salle ouverte des Gens d'armes de la Conciergerie de Paris pour un parcours d'œuvres dédiées aux animaux. C'est là que l'arbre entre en scène. L'exposition collective est voulue telle une *forêt mentale*, un *territoire de la psyché,* métaphore de notre inconscient où la figure animale tient le premier rôle.

L'architecture du palais gothique, au passé de prison et de tribunal révolutionnaire, favorise un jeu de théâtre d'ombres où se déclinent les thèmes de « *L'animal est un autre »,* du *« Devenir animal »* et du *« Vivre ensemble ».* Forêt en clair-obscur délimitée ou prison dorée, le parcours vise nos sens et sonde l'inconscient. Les rencontres que nous y faisons dans le désordre appellent notre instinct animal.

Délibérément ouvert par des architectes, l'espace invite à se perdre et à interpréter ce rêve éveillé. Aucune consigne de parcours ou cartel ne guide nos pas. L'exposition labyrinthe s'ouvre sciemment sur une *carte de désorientation* (*Mind map*, 2011, Christian Gonzenbach), résultat sur papier d'un tracé d'asticots vivants trempés dans de l'encre de chine.

---

[854] D'Anthenaise, *Bêtes off, op. cit.,* p. 9.

[855] Gretat Alfaro, Art Orienté Objet, Renaud Auguste-Dormeuil, Guillaume Baychelier, Vincent Beaurin, Ghyslain Bertholon, Bibi, Jean-Luc Bichard, Louise Bourgeois, Céleste Boursier-Mougenot, Berlinde de Bruyckere, Micea Cantor, Saint Clair Cemin, Céline Cléron, Sheila Concari, Johan Creten, Nicola Darrot, Agathe David, Guillaume Dégé, Anne Deleporte, Yannick Demmerle, Thierru Despont, Jim Dine, Mark Dion, Philippe Gérard Dupuy, Goliath Dyèvre, Julie Faure-Frac, Philippe Favier, Calrole Fékété, Juliette Fontaine, Maïder Fortuné, Gloria Friedmann, Bertrand Gadenne, Delphine Gigoux-Martin, Christian Gonzenbach, Douglas Gordon, Nicola Guilbert, Markus Hansen, Huang Yong Ping, Rodolphe Huguet, Marina Karella, Laurie Karp, Karen Knorr, François-Xavier Latanne, Fabrice Langlade, Violaine Laveaux, Isabelle Lévénez, José Lévy, Maro Michalakakos, Ariane Michel, Claire Morgan, Tania Mouraud, Erik Nussbicker, Françoise Pétrovitch, Philémon, Eric Poitevin, Nicolas Polissky, Bernard Pourrière, Philippe Rahm, Nicolas Rubinstein, Henri Sagna, Carolina Saquet, Antoine Schneck, Wieki Somers, Samon Takashi, Laure Tixier, Muriel Toulemonde, Elmar Trenkwalder, Dimitri Tsykalov, Clémence Van Lunen, Quentin Vaulot, Arnaud Verley, Xue Sun, Gavin Younge.

À l'instar de ces larves, qui ont laissé sur leur passage leurs traînées d'écriture entremêlées, le visiteur erre sur son propre parcours. La forme générale en forme de papillon évoque le test psychologique de personnalité d'Hermann Rorschach utilisé en cas de syndrome schizophrénique de crise de mélancolie. La perte des repères, suscitée par cette succession de tableaux *écopoétiques* de *nature en crise,* ferait-elle naître une étrange et durable mélancolie ?

> *La référence au « code barre », paysage de forêt presque abstrait, accueillait donc le visiteur. Les formes évoluaient vers plus de souplesse et plus de naturalisme à mesure que l'on progressait dans le parcours. La forêt était volontairement moins dense en ressortant, là où était située la vidéo d'Ariane Michel, faisant office d'épilogue et préfigurant le retour à la rue* [856]*.*

Limité à un espace spartiate avec pour seul support un mur de pierres de taille visibles, se trouve la vidéo projetée d'Ariane Michel, *les yeux ronds.* La projection suffit à elle-même. Dès lors, la question qui se pose est moins son installation, proprement dite, que ses relations avec son environnement. En effet, la chouette de l'artiste française se trouve être en lien direct avec l'icône de l'exposition, œuvre phare de l'irlandaise Claire Morgan (1980), *Here is the end of all things* (2012, *fig. III-75*).

La taxidermie que l'artiste utilise et enferme dans ses cubes de fils tendus redonne vie à l'animal, littéralement transcendé. Matériaux recyclés, animaux taxidermisés, Claire Morgan s'attache à révéler les formes de beauté de la nature. Intemporelle, la chouette immaculée est sacralisée en plein vol dans des fils tressés de mouches et de plumes de pissenlit. Le mouvement de ses ailes est représenté par des cercles tracés dans son sillage. Dans la lignée formelle des travaux de Cornelia Parker (1956), le monde de Claire Morgan (1980) nous suspend à un fil.

[856] D'Anthenaise, entretien, *op. cit.*

Nous avons classé Cornelia Parker dans notre morphogénéalogie à la branche *biomorphism*e écologique et lignée *biomorphisme* minéral pour ses travaux à Londres en 1991 *Cold Dark Matter : An Exploded View*. L'artiste irlandaise utilise des détritus de bois, métal, plastique, céramique, papier et textiles suspendus par des fils tendus dans une composition en forme de cube. Descendante inspirée par sa technique de compositions de cubes d'objets suspendus par des fils, Claire Morgan entre dans cette branche en 2003 à la lignée *biomorphisme animalier* pour ses travaux de mouches tressées sur des fils avec *Dialectics* (Irlande).

Figure III-74. *Elle*, 2011, Gloria Friedmann, exposition *Bêtes off,* Conciergerie, Paris, 2011-2012. Crédit photo : © Didier Plowy CMN Paris. *Droite.*

La majestueuse installation émerveille par son formidable travail, dans la pure tradition historique des vanités. Les vanités dans l'art sont des représentations d'un concept ou d'une idée abstraite à l'aide d'objets, de personnages, d'animaux, etc. qui symbolisent la mort et relèvent le sens éphémère de la vie. L'animal taxidermisé est aujourd'hui utilisé par les artistes pour représenter l'extinction des espèces. Ces animaux exposés comme des indicateurs de crise écologique sont devenus les nouvelles vanités au 21e siècle, dans ce sens où elles rappellent à l'homme sa finitude. Selon la tradition morale du XVIIe siècle, les vanités contemporaines affirment une vision du monde [857].

Du point de vue de l'arbre, nous retiendrons la présence hybride d'*Elle* (2011, *fig. III-74*), sculpture en plâtre – de l'artiste allemande Gloria Friedmann (1950, *fig. II-17*). En référence à une peinture murale du château de Villeneuve-Lembon (où l'œuvre fut d'abord exposée), *Elle* évoque *Myrrha*, un personnage de la mythologie grecque. Incestueuse et amoureuse de son père, elle veut mourir et implore les dieux qui la transforment en arbre à myrrhe. La résine de myrrhe coule d'une fente de son écorce d'où elle enfante *Adonis.* Gloria Friedmann sculpte le corps de la femme-arbre. Elle fait pousser des branches, à partir de ses épaules, en lieu et place de sa tête où s'entremêlent deux squelettes. Des oiseaux occupent les branchages et picorent aux pieds de la créature.

Pourquoi des œuvres d'art, réinterrogées dans le temps, ont la propriété de nous toucher encore ? La question pose la relation de l'objet dans son contexte d'exposition au sens large. Cheminement circulaire entre notre présent et le présent de la création, notre statut de chercheur-visiteur touché en 2012 est sollicité quant aux effets expérimentés *in situ.*

[857] Charbonneaux, *op. cit.,* p. 39, 91, 97.

Effets *in situ* (2012)

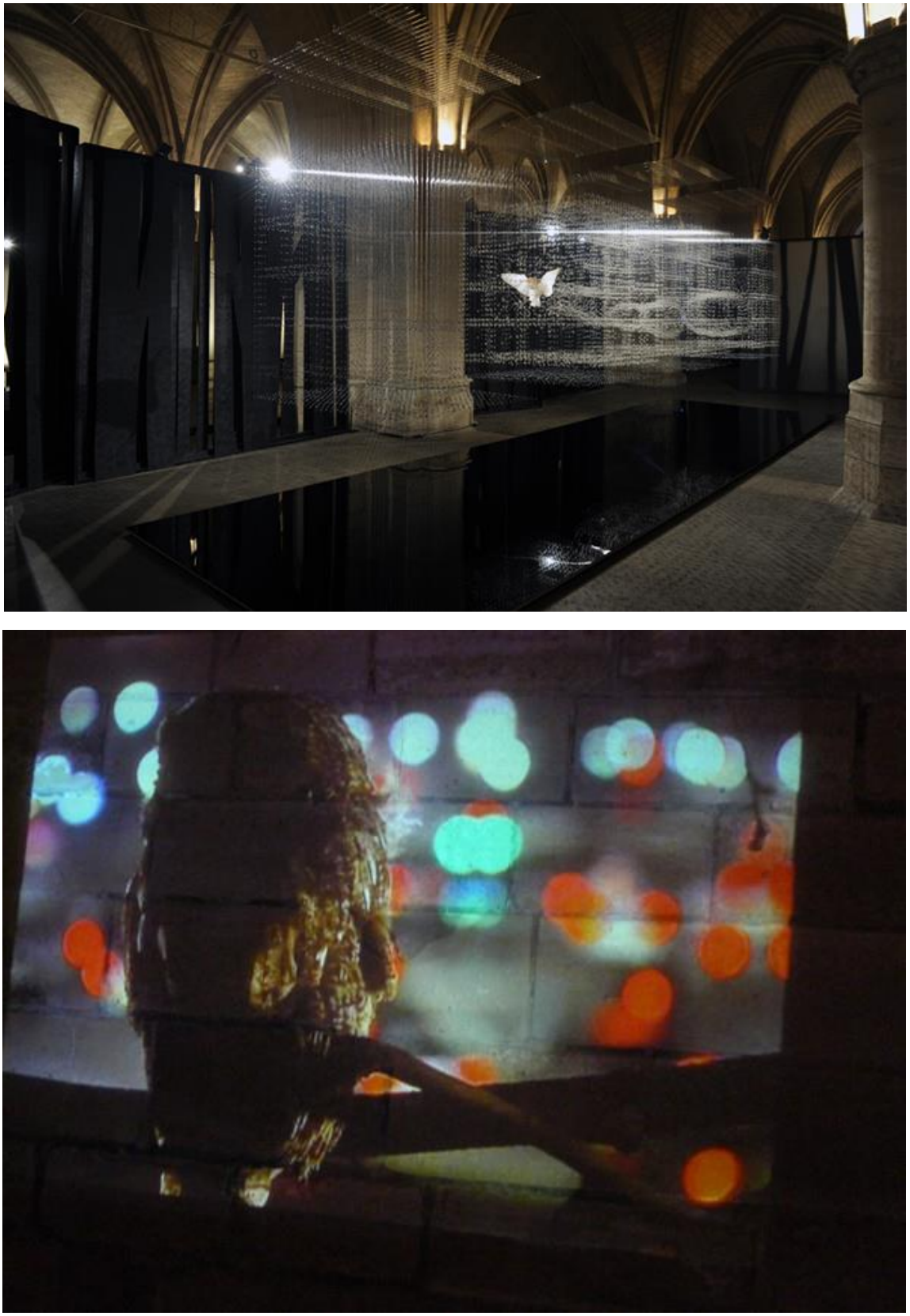


Figure III-75. Exposition Bêtes off, Conciergerie de Paris, Here is the end of all things, 2012, Claire Morgan ; Les Yeux ronds, 2006, Ariane Michel, Installation vidéo Conciergerie de Paris, 2012.

> *C'est en vain que les oiseaux battent des ailes figés dans une impossible migration. Ici ce sont les leurres qui sont les dupes. En Inde, rappelle Philémon, le même mot désigne les jeux de pigeons voyageurs et les tentatives avortées de migrants refoulés au pays. Dans ce « Parlement des oiseaux » les dupes ne représentent pas seulement les oiseaux migrateurs ; ils parlent aussi pour les hommes, et cet envol impossible rappelle les vaines et constantes tentatives que font les humains pour s'émanciper de leur condition* [858].

Telle une « mémoire du corps [859] », nous posons aux créations les questions d'aujourd'hui. À la manière de lire les œuvres littéraires dans un contexte plus large, nous contextualisons aujourd'hui les œuvres d'art. Producteur privilégié d'imaginaire, l'animal laisse toujours des traces. « *Bêtes off* » à la Conciergerie de Paris est la première exposition où notre statut de spectateur a basculé dans une osmose sensorielle, esthétique et intellectuelle. D'un point de vue sensoriel, ce lieu nous replongeait dans l'expérience liée à notre expérience de la forêt et de ses habitants. Matières, formes et sons rejoignaient les pages tournées des livres d'enfant et le bois où nous avions l'habitude de nous perdre.

D'un point de vue esthétique, nous étions au milieu d'une alliance de la nature la plus proche de l'homme. L'animalité était manifestement exploitée via une *écopoétique* artistique subtile. L'exposition avait pour dessein d'éclairer sur ce qui faisait lien entre les deux mondes, humain et animal. Elle faisait écho à notre nouvelle écrite en 2006 et inspirée par les *Fables* de la Fontaine, *L'âme animale* (atelier d'écriture de roman au cours d'un an avec l'écrivaine Hélène Legrais). Vision onirique anthropomorphique et métaphorique critique d'une société où seuls quelques vestiges d'humanité subsistent. Cette *zoopoétique* [860] rencontrait une esthétique plastique éclairée par le même questionnement, quelle est la frontière entre humanité et animalité ?

---

[858] D'Anthenaise, *Bêtes off, op. cit.,* p. 27.

[859] Compagnon (Antoine). Chaire de Littérature française moderne et contemporaine : Histoire, critique, théorie, entretien par Sophie Bécherel *La lecture comme résistance,* Collège de France, 2013.

[860] La *zoopoétique* cherche à mettre en valeur la diversité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques et thématiques des écrivains afin de restituer des comportements, affects et mondes animaux, ainsi que les interactions entre bêtes et humains.

Enfin intellectuellement, nous observions une réalité : une écologie, esthétisée par l'art contemporain et au récit explicite, émergeait. Elle révélait une nature à la fois en lien avec l'homme et une nature en crise menacée par lui. Ces œuvres à la beauté spécifique, notamment en citation à l'art classique et à ses vanités, sont en adéquation avec notre propre perception et expérience de relation écopoétique avec des *êtres naturels* surpris à l'état sauvage. Subtilement engagées et accumulées sur un seul lieu, ces œuvres sont plus efficaces par la beauté qu'elles déploient en force, que d'autres manifestement militantes ou en *décorum* et plus conformes à l'imaginaire d'une nature domestiquée par l'homme dans l'environnement.

Poursuivons avec nos impressions persistantes dans ce décor de patrimoine séculaire, théâtre d'ombres et de lumières favorisé par la semi-obscurité du lieu et une sensation de frais. Le silence se fait. Comment rivaliser avec le poids de l'esthétique de monuments historiques ? L'effet se produit dans la succession des œuvres remarquables, expériences sensorielles singulières au fil de notre progression dans l'espace imaginé. De nombreuses bêtes sauvages et hybrides peuplent l'espace. *Here is the end of all things* de Claire Morgan continue de produire une double sensation.

Le bruit d'une artillerie est produit par un bataillon de pigeons mécaniques perchés sur des tiges de métal – *Les Dupes*, 2010, Philémon et Arnaud Verley – collection d'appeaux issus d'un héritage familial. Les rangées d'oiseaux battent des ailes grâce à un moteur dans un vacarme de machine mal huilée qui résonne dans la conciergerie. Ce mouvement invariablement intermittent tranche avec le silence ambiant. Il nous rappelle la présence familière des oiseaux au sein de nos villes. À moins que ce ne soit une critique de notre mécanique de vie ? Une indicible ambiguïté s'annonce dès l'entrée. Monde humain et monde de la nature, animal et végétal se confondent dans leurs comportements. Le récit des artistes sous la plume du commissaire le confirme.

L'*écopoétique* est présente par l'imaginaire des contes et il y a toujours une maison au fond des bois qui tient lieu de refuge. Elle guide nos pas vers une maisonnette recouverte de plumes et emplie de livres – *Crisis Cabin*, 2009-2011, Markus Hansen – sorte de mini-bibliothèque. Ainsi, *Bêtes off* s'appuie sur les récits des œuvres exposées et décentralisées dans des patrimoines historiques en France et non sur le récit spécifique de l'exposition à la Conciergerie de Paris.

Figure III-76. *Les oiseaux de Céleste*, 2008, vidéo Ariane Michel enquêtes muséographiques *Bêtes off* à la Conciergerie, Paris, 2012 et *From Ear to Hear,* 1996, Céleste Boursier-Mougenot, enquêtes muséographique exposition *Par nature* CAC104, Paris, 2013.

Le conservateur général essayiste Claude d'Anthenaise est coutumier d'*écopoétique.* Il aime écrire des récits, des histoires sur la séparation des deux mondes humain et animal. Un écho à l'expérience de l'installation de l'artiste Céleste Boursier-Mougenot, *From Ear to Hear* [861] (1996, *fig. III-76*) dont les protagonistes sont des oiseaux filmés par Ariane Michel. La présence vivante des oiseaux volant et se posant sur les fils de guitares électriques, disposées comme des perchoirs dans une salle close, suffit à marquer la frontière entre monde de la nature et monde humain artificiel. L'un d'entre eux dispose une branche entre les cordes afin de faire de ce lieu musical un nid. Quelques mois plus tard en 2013, nous avons vécu la performance *in situ,* autorisés à une immersion au milieu des oiseaux, à l'exposition *« Par nature »* au centre d'art contemporain CAC104 à Paris*.* Au moment d'entrer dans la salle, l'ambiguïté s'installe entre enchantement et emprisonnement. Les oiseaux vivants émettent des sons à leur passage sur les cordes des instruments. La musique artificielle dénote de leurs chants naturels attendus. Mais ils semblent s'adapter, jouant presque des partitions. Du moins, le réflexe anthropique de domestication l'imagine avec une indicible et jouissive fascination. Mais la conscience coupable de quitter l'espace clos sans libérer de leur cage les oiseaux ne peut s'empêcher de penser à redonner, une fois libéré sa place au monde de la nature.

[861] Enquêtes muséographiques exposition *Par nature* CAC104, Paris, 2013 et film d'Ariane Michel, *Les oiseaux de Céleste* (2008), exposition *Bêtes off* à la Conciergerie, Paris, 2012.

Récits, *écopoétique,* symbolique

> *« Mais que regardent-ils au juste ? Ouverts sur ce que nous ne saurions voir, ne révèlent-ils pas cette manière particulière qu'ont les bêtes d'« être au monde. L'histoire ne dit rien d'autre que cette juxtaposition du clan des hommes et de celui de l'animal. Leurs routes ne se croisent pas. Pas plus leur regard* [862] *? »*

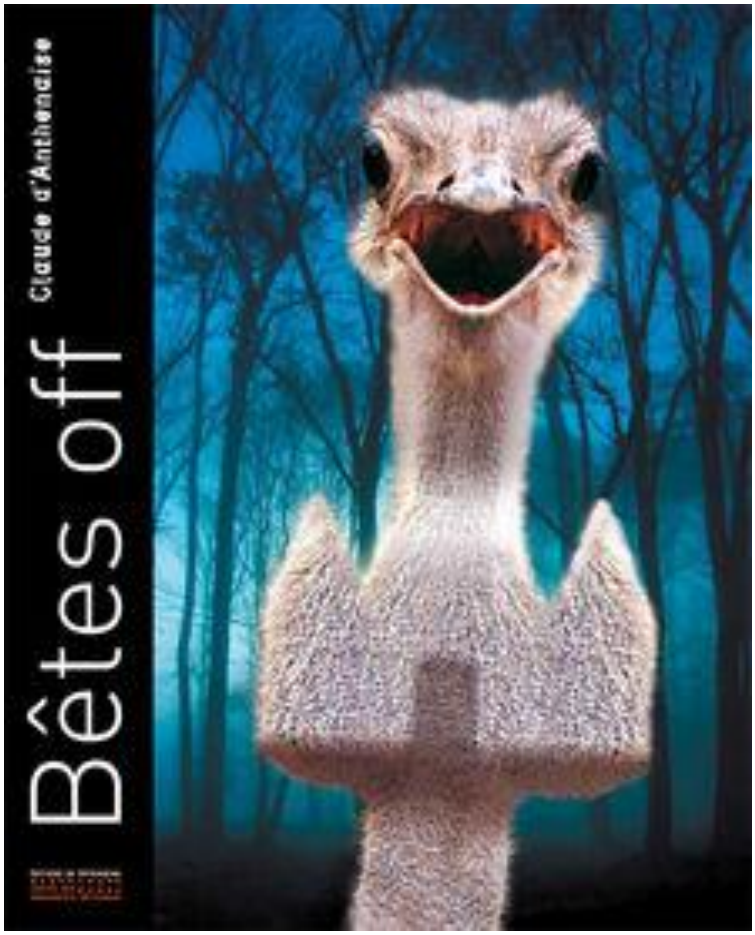


Figure III-77. Couverture du catalogue d'exposition, d'Anthenaise (Claude). "*Bêtes off*" Paris, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.

Le catalogue d'exposition, écrit par son commissaire, se classe dans la catégorie des beaux-livres de l'*art animalier* (format 30 x 28,5 cm à 25 euros, *fig. III-77*). Édité en 2011 en version française et vendu sur le lieu d'exposition, l'ouvrage présente 158 pages de récits et photographies qui valorisent les œuvres dans leur lieu originel d'exposition pour « *Monuments et animaux*.»

[862] D'Anthenaise*, op. cit.,* p. 27.

C'est ainsi que les bêtes, qui dans le cas de l'opération « Monuments et animaux » avaient pris possession d'une quarantaine de sites historiques pendant la saison estivale, viennent passer l'hiver à Paris, dans l'ancien palais de la Cité. Avec l'arborescence de son architecture gothique, ses esquisses de futaies, ses possibilités de clairières, la salle des Gens d'armes de la Conciergerie, métamorphosée en mystérieuse forêt, n'est-elle pas propice au gîte ? […] Nos monuments sont un territoire pour les bêtes. Et curieusement, cette présence animale contribue à humaniser des lieux que le poids de l'histoire pourrait rendre écrasants. […] Les notices qui suivent rendent compte de cette approche qui associe les bêtes à « un territoire culturel [863] *».*

Claude d'Anthenaise fait explicitement référence à l'ouvrage co-écrit par l'écrivain psychanalyste Gérard Wacjman et l'artiste Tania Mouraud « *Les animaux nous traitent mal* [864] ». L'auteur écrit sur l'expérience de frustration vécue face à l'indifférence de l'animal vis-à-vis de l'homme. De notre déception face à l'indifférence du monde animal naîtrait notre fascination, selon Wajcman. Alors même que la propension de l'homme est de surestimer sa position sur Terre, difficile pour lui d'accepter d'être ignoré par l'animal. Le commissaire partage notre sensation d'abandon, dédain ressenti dans le départ de la chouette d'Ariane Michel.

Nous serions nous soudain réveillés en plein milieu d'un rêve ? Notre époque fait l'amère expérience du désenchantement du monde. Le déclin des idéologies, la perte de la foi en l'homme et en son destin, nous laissent échoués sur une grève aride et son charme. Égarés dans la désespérante banalité du quotidien, nous cherchons avidement un au-delà des apparences. Et dans cette quête frénétique, nous nous tournons vers l'art. Au même moment, la figure humaine semble déserter le champ artistique. Ou du moins, quand elle l'occupe encore, c'est d'une manière ambiguë. Depuis la crise ouverte par le 20e siècle, l'image de l'homme est essentiellement celle d'un coupable. Elle est durablement abîmée, compromise, par le cortège d'atrocités, par l'horreur des génocides ou bien encore par le péril que la quête effrénée du profit fait peser sur la planète. Désormais, en art, la figure humaine n'est plus guère tolérée qu'humiliée, abaissée, meurtrie [865]*.*

---

[863] D'Anthenaise, *ibid.*, p. 7.

[864] Ce livre a été publié avec la participation du musée de la Chasse et de la Nature pour l'exposition de Tania Mouraud *Roaming, Borderland* en 2009.

[865] D'Anthenaise, *op. cit.*, p. 10.

Tania Mouraud, en résidence au domaine de Bel-Val dans les Ardennes, transforme des morceaux de nature en métaphores sombres de la condition humaine. Elle crée *Roaming/Errance (2008)* – quatre vidéos en noir et blanc – évocation de la mythique forêt obscure où le visiteur se sentirait toujours étranger. Inquiétante et fascinante, la forêt invoquée par la citation du commissaire Claude d'Anthenaise représente un lieu qui réunit l'Homme au monde animal. La forêt, *a fortiori* la nuit, est autant un point de rupture entre le monde humain et animal qu'un lieu de rencontres.

Ainsi, l'animal – ou toute autre figure de la nature – est vertu. Il devient médiateur symbolique d'une vérité d'ordre sensible. Le trouble jeté sur le monde manifestement d'origine humaine, entache la crédibilité de l'homme et de son langage. L'exposition fait oublier le discours de l'homme et nous immerge dans des voix qui appartiennent à un monde parallèle, oublié dans le mythe d'un « paradis perdu ». L'univers des contes, très présent dans l'exposition, ramène à l'enfance et à son monde. Entre innocence et peurs primitives, il voudrait que le réveil nous sorte du cauchemar pour nous sauver de ce mauvais pas. Dès lors, la bête endosse – pour l'homme – le pire, sa violence envers l'altérité, les autres êtres vivants – animaux, végétaux – dont il est le principal prédateur.

> *Cet état d'indifférenciation, nous l'expérimentons avant que l'usage de la parole et la maturation cognitive ne nous éloignent des bêtes : l'enfance serait "une sorte de pli en nous entre deux instances, l'animalité, l'humanité, qui ne peuvent être ni totalement séparées ni totalement confondues* [866]*.*

Dès lors, « la figure de l'animal devient une allégorie de la mauvaise conscience humaine. » Pourtant, poursuit le directeur du musée, à travers cet autre, il est possible de ré-enchanter le monde grâce au répertoire de signes, formes et gestes de chaque artiste. Leurs créations viennent « habiter l'espace » réservé à l'homme. Cet autre est signifié par le symbolique, sorte de double, dont l'autre moitié nous fait défaut.

[866] D'Anthenaise *ibid.,* p.19.

> *Ce n'est toutefois qu'un aspect, et des plus contrôlés, du rôle symbolique que nous donnons à cet autre habitant du monde. Nous en avons fait un signe, un élément de langage. « Terme apparemment saisissable dans l'insaisissable est l'autre terme », il témoigne dans l'ordre du visible de ce qui échappe à la vue, à la raison, à la conscience. Il vient notamment signifier l'altérité. C'est le ressort des fables où, jouant notre rôle, il nous permet de nous définir par rapport à l'image déformée qu'il renvoie de nous. Dans l'opposition traditionnelle de la Nature et de la Culture, il incarne complaisamment la première* [867].

Le récit des *Yeux ronds* dans le catalogue d'exposition *Bêtes off* narre l'histoire tantôt d'une chouette tantôt d'un hibou. L'animal figurant dans le film d'Ariane Michel, est bien une chouette. L'artiste l'indique dans son récit explicitement.

> *L'activité humaine bat son plein, et la ronde incessante et bruyante des voitures scintille sur le bitume. Une chouette scrute cette ronde mécanique, ce qui semble lui donner le «tournis» : son visage tourne et se tourne, comme pour poser une question* [868].

Le récit d'Ariane Michel confirme son objectif quant au rôle qu'elle souhaite faire jouer à la chouette. À travers sa tête qui se tourne et ses yeux ronds, l'animal – et l'artiste – nous posent question. Le récit du musée insiste sur les travers de notre perception au réflexe d'anthropocentrisme.

> *Nous ne connaîtrons pas la réponse. Quel que soit notre effort de « déterritorialisation », celle-ci demeure inaboutie. Nous ne pouvons jamais rejoindre l'autre dans son « étrangeté ». Le désir d'être son porte-parole ne serait-il qu'un avatar de l'anthropocentrisme ? Dès lors, renonçant à investir ce territoire, peut-on se contenter d'un meilleur partage de l'espace avec l'animal* [869] *?*

---

[867] D'Anthenaise, *ibid.,* p. 17, dont citation de Pierre Emmanuel, *Polarité du symbole*, Paris, 1960.

[868] Synopsis de la vidéo d'Ariane Michel *The round eyes / Les yeux ronds* https://vimeo.com/24287180

[869] D'Anthenaise, *op. cit.,* p. 19.

Le récit évoque une « communauté d'intérêt », celle unie par un même destin aux accents de catastrophes et de risque mortel, face à une « gestion irrationnelle de la planète ». L'animal artefact – fragile ambassadeur – vaut mieux qu'un long discours, *a fortiori* quand il s'agit de celui des hommes. L'abri de plumes – *Crisis Cabin,* 2009-2011 – de l'artiste Markus Hansen est un hommage à la cause d'une châtelaine au début du 20e siècle.

> *Dans le projet conçu pour la chapelle du château de Vincennes, il veut dresser, face à la version biblique qui orne les vitraux, sa poignante prophétie d'une apocalypse écologique. Ses cadavres d'animaux ravivent la grande peur millénaire : celle du cataclysme redouté qui anéantirait toute vie. La mort abolira-t-elle définitivement la frontière entre l'homme et l'animal* [870] *?*

« Le Parlement des oiseaux » symbolise une protection précaire de l'avifaune. Quant à « l'arbre de mort », *Étude pour Apocalypse,* 2010, de Mark Dion, il rejoint le lien sacré et le symbole de l'arbre sec et déraciné annonciateur de péché écologique. Au final, l'*écopoétique* de « *Bêtes off* » évoque les frontières entre mondes humain, animal et végétal. Pour scruter davantage ces *mondes parallèles*, nous avons suivi le regard singulier de l'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila. Elle nous propose des passages étranges, errances extra-ordinaires en suspension et distanciation à la lumière de nos perceptions (*chapitre 9*).

[870] D'Anthenaise, *ibid.,* p. 21. Voir aussi p. 25.

Chapitre 8

Horizontal d'Eija-Liisa Ahtila

Artiste, objectifs, *environnements*

> *J'essaie de donner à voir les limites de la perception humaine et de rendre palpable les idées de Jakob von Uexküll concernant la coexistence de mondes différents, ayant chacun son temps et espace particuliers. Le dispositif cinématographique suscite la confiance dans ses images alors qu'il est incapable de nous montrer ces mondes différents. L'univers de la nature, entre autres, ne concorde pas avec celui de l'expression cinématographique. Ils suivent des voies parallèles qui ne se rencontrent jamais* [871]*.*

Planche III-78. Classification de travaux d'artiste, Eija-Liisa Ahtila.

Le travail d'Eija-Liisa Ahtila est incontestablement situé entre deux mondes. Sans jamais tomber complètement dans un espace irréel, ses installations « images en mouvement » piègent les habitudes et traquent les évidences. Sans quitter le monde du vivant, la filmographie inventive et précise de l'artiste appelle une conscience nouvelle, une autre vision de la condition humaine. Son travail offre une hauteur parallèle, distance nécessaire pour mieux observer des « mondes différents ». La question de nos perceptions est centrale.

[871] Ahtila (Eija-Liisa), propos recueillis par Lena Essling "Quelle est la premi*ère image ?*". Noring, Wolfe, Haapala, Butler Steidl / Carré d'Art-Musée d'art contemporain, *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles*, p. 23.

L’artiste cherche à renforcer le sujet via l'atmosphère de l'œuvre. Pour Ahtila, une forme ou un élément plastique peuvent déclencher l’ensemble du processus de création. Elle utilise des procédés qui lui viennent du théâtre pour immerger physiquement le spectateur dans la narration. L'artiste sonde un rapport anthropologique réaliste où s'invitent comédiens, amateurs – femmes au parcours chaotique – et animaux. Ses films, qu'elle qualifie de « drames humains », mettent en scène des personnages en trouble relationnel avec leur environnement. L’objectif est de nous faire entrer au cœur des images pour atteindre les âmes de ses protagonistes. De l’intime à l’universel, du documentaire à la fiction, elle fait place à l’imaginaire. Elle explore les univers extérieurs et intérieurs, dans le vécu, les souvenirs, les rêves, l’imagination et les hallucinations.

> *D'une manière générale, une forme où un élément plastique peut déclencher tout le mécanisme de création. Très souvent, je recueille des données diverses et j'écris une ébauche à partir de là. Il faut définir l'atmosphère de l'œuvre, en renfort du sujet* [872]*.*

Son travail cherche à représenter des situations émotionnelles intenses et percevoir la complexité de la conscience. Elle pose la question des limites de la perception et de la nature véritable vécu subjectif. Ses explorations, suspensions et élévations au-dessus d’une forêt – *La maison,* 2002 – plongent le spectateur dans un univers précaire et poétique. Avec une distanciation presque médicale vis-à-vis de ses personnages, elle révèle la fragilité de l’équilibre humain.

Entre conscience et inconscient, elle sonde autant nos rapports avec l’environnement extérieur que le psychisme intérieur. Du banal du quotidien jusqu’au basculement dans la folie, Eija-Liisa Ahtila pousse méthodiquement le spectateur dans une position inconfortable qui l’oblige à se décentrer. Elle repousse les limites de la perception, de ce que nous connaissons habituellement, en lévitation ou dans une situation d’enfermement par exemple. Ainsi, elle nous amène à envisager un autre angle de vue, inhabituel, et nous ouvre à d’autres perceptions possibles. Elle interroge l’interpénétration des liens entre « qu'est-ce que percevoir le monde et soi-même ? »

[872] Ahtila, par Essling, *ibid.*, p. 31.

Eija-Liisa Ahtila s'intéresse aux travaux de Jacob von d'Uexküll. Elle décrit comment la perception d'un chien, et son souvenir ancré en elle (*Dog bites,* 2008, *fig. III-78*), lui a permis de comprendre le fonctionnement de la conscience. L'animal continuait de vivre dans sa conscience et développait sa propre dynamique visuelle. Cette séquence de type cinématographique surgissait dans son moi intérieur.
Si le cinéma donne l'illusion d'enregistrer la réalité sans rien cacher ni modifier, l'artiste rappelle qu'il y a quelqu'un derrière la caméra qui prend des décisions. La caméra n'est pas un prolongement de son corps.

La rétrospective d'Eija-Liisa Ahtila au *Jeu de Paume* en 2008 [873] à Paris est l'occasion de découvrir l'univers de l'artiste. La vidéo de présentation de l'exposition montre une vue de la place de la Concorde où se trouve le musée, le même environnement où Ariane Michel a filmé *Les Yeux ronds*. L'artiste qualifiait alors ses films de « drames humains ». En 2015, le catalogue de l'exposition – du même nom – à New York s'intitule « *Eija-Liisa Ahtila, Ecologies of Drama » (fig. I-7)*.

[873] Lien vidéo http://www.dailymotion.com/video/x9hj3w_eija-liisa-ahtila-une-retrospective_creation

Horizontal, 2011

Figure III-79. *Horizontal,* 2011, écrit et réalisé par Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles,* Carré d'art, Nîmes, 2013. Installation, six écrans de projection, 6 min, format, 1/1, 78 (16/9). Son numérique dolby 5 1. Photographie Antti Ruusuvuori. Montage Heikki Kotsado, son Peter Nordström. Production Ilppo Pohjola pour Crystal Eye. Photo: John Berens. https://vimeo.com/111723915

> *Pour moi qui viens à la fois des arts plastiques et du cinéma, la question primordiale qui se pose au sujet des acteurs : en quoi consiste l'interprétation ? Comment peut-on « être » dans un film ? [...] Elle nous ramène aussi à l'épicéa et à sa présentation. L'épicéa possède-t-il des propriétés mimétiques ? Autrement dit, que voyons-nous réellement ? Voyons-nous simplement ce que nous avons envie de voir ? Où et quand votre regard rencontre-t-il l'épicéa, à supposer qu'il ne le rencontre vraiment ? C'est un questionnement essentiel pour moi. Si notre univers se rapproche un peu trop de celui de la nature, qu'adviendra-t-il ? Il faudra peut-être reculer* [874]*.*

L'épicéa est un arbre familier en Finlande utilisé comme bois de construction dans le paysage environnant. *Horizontal* (2011, *fig. III-79*) est le portrait filmé d'un épicéa déployé sur six écrans et dépourvu de dialogue. Les tableaux successifs recomposent l'arbre vivant proche de sa grandeur nature et séquencé en morceaux.

[874] Ahtila par Essling, *op. cit.,* p. 30.

Les branches de l'arbre et leur prise au vent nous indiquent qu'il est vivant. L'artiste révèle avec efficacité les limites de ce que nous percevons. De fait, l'épicéa s'avère difficile à appréhender à la verticale. Grâce à ses points de vue découpés puis accolés, l'arbre s'impose désormais à l'horizontal. Sa taille monumentale témoigne de sa présence physique d'être vivant dans le mouvement du vent. Avec *Horizontal*, Eija-Liisa Ahtila examine les limites de la perception humaine et suggère un moyen de les surmonter. Ainsi présenté, l'artiste nous donne à voir un portrait d'arbre vivant en totalité.

> *Plus précisément, il attire l'attention sur la difficulté de restituer l'apparence exacte de l'épicéa avec les méthodes d'enregistrement inventées par l'homme. Dès que l'on essaie de filmer un épicéa adulte, ou n'importe quel arbre de grande taille, en dimension réelle, on se heurte à plusieurs obstacles. Il ne rentre pas dans le cadrage* [875].

Horizontal désoriente notre regard accoutumé à l'arbre vivant dans sa verticalité. Au fond, quel est le sens d'un être vivant ? Nous sommes invités à méditer face à ce géant couché dans une pièce qui nous paraît plus obscure que les autres. Nous le voyons en entier se mouvoir au gré du vent. Nous admirons sa force et sa beauté. Face à face, le poids du colosse est compensé par le mouvement doux et lent de ses branches.

> *Le vrai sujet du film serait en fin de compte le dispositif cinématographique couplé à la vision humaine. L'épicéa nous ramenait aux réflexions de Jacob von Uexküll sur la coexistence dans le temps et dans l'espace de plusieurs mondes habités par des espèces différentes qui ignorent leurs univers respectifs* [876].

Eija-Liisa Ahtila attribue le premier rôle à un épicéa. Le grand angle déformant ne suffit pas à appréhender sa totalité. Aucune méthode ordinaire de prise de vue actuelle ne fonctionne sur un arbre. Ce qui met en évidence les mises en scène anthropocentriques et leurs conséquences sur nos représentations. La décision de prendre plusieurs vues partielles d'un arbre pour éviter les déformations s'est imposée à l'artiste. L'artiste explique combien trouver un arbre assez dégagé pour y installer une tour d'échafaudage et un élévateur à ciseaux a rendu complexe son travail *in situ* [877].

---

[875] *Ibid.*

[876] *Ibid.,* p. 157.

[877] Ahtila, *ibid.,* p. 157.

« *Mondes parallèles »,* Carré d'art à Nîmes

> *Quand on parle de la présence familière de l'épicéa, de quoi s'agit-il au juste ? Nous l'avons décrit et nous sommes habitués à le voir. Mais nous avons oublié de nous demander ce que pourrait être notre relation avec l'épicéa. L'écologie nous oblige à poser ce genre de questions naïves, qui n'ont pas de réponse immédiate, et n'en ont pas besoin d'ailleurs. Il suffit de les laisser en suspens pour ouvrir des horizons inconnus [...] J'essaie de montrer, par exemple, que les mondes de la nature et en particulier celui des expressions humaines au cinéma ne se rencontrent pas. Même si ces mondes coexistent, ils sont parallèles* [878]*.*

L'exposition E*ija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles* a été coproduite par le Moderna Museet de Stockholm et le Musée Kiasma d'Helsinki, puis diffusée du 12 octobre 2012 au 6 janvier 2013 au Carré d'art à Nîmes. Lena Essling est la commissaire d'exposition en Finlande et Jean-Marc Prévost en France. Cette exposition mutualisée entre musées à l'échelle européenne est une pratique de plus en plus répandue. Elle présente six installations vidéos, un ensemble de sculptures et des dessins de l'artiste.

Eija-Liisa Ahtila combine la complexité de deux modes de présentation : l'installation multi-écrans et la projection sur un écran de cinéma. Ainsi, l'installation génère des images qui entourent le spectateur où les protagonistes des films sont parfois connectés entre deux écrans dans leur progression physique. En enfilade, de salle en salle, nous déambulons dans la pénombre. La scénographie est minimaliste. La lumière des écrans guide nos pas et la bande-son notre regard, au-delà de sa fonction visuelle habituelle.

[878] Ahtila, par Essling, *ibid.,* p. 25.

> *Quand je travaillais à l'Annonciation (2010), j'ai dessiné un petit épicéa pour la séquence d'ouverture, et puis j'ai dû en dessiner un autre quand nous avons préparé la version multi-écrans. Pour le tournage des scènes de forêt dans L'Annonciation, nous avions prévu de photographier d'abord le paysage et ensuite les arbres. C'est là que nous avons pu constater la difficulté de représenter véritablement un grand arbre au cinéma, à cause du format des images* [879].

L'œuvre *Horizontal* est en connexion directe avec deux autres œuvres, le film *L'annonciation* (2010) et la série de dessins d'arbres, *Exercices anthropomorphes sur le cinéma*, (2011). La série de dessins polyptyques – composé de plusieurs feuilles – est réalisée suivant le principe de réalisation cinématographique. Une succession de positions du sujet, cumulées, finissent par former un mouvement. Ces dessins sont inspirés des illustrations du biologiste et philosophe allemand Jakob von Uexküll dans ses ouvrages scientifiques, ainsi que des *storyboard* de conception de films.

Quel effet l'environnement créé par Eija-Liisa Ahtila produit-il sur nous ? Le travail de l'artiste interroge nos sens jusqu'aux tripes. Une osmose de nature alchimique et hypnotique expérimentée *in situ* se produit. Sa capacité à faire re-sentir notre lien au vivant – humain, animal et végétal – est fascinante jusqu'à parfois couper le souffle. Une mise en situation lente et monotone envahit l'environnement propageant une sensation de détachement, sans renoncement. Eija-Liisa Ahtila place le visiteur en perpétuelle lévitation, dans un espace-temps répété par le rythme lent des images, presque étouffé. Ce rythme à l'écoute de nos battements du cœur oblige à la concentration dans un état à la fois inconfortable et captivant, résolument intime.

[879] *Ibid.*

Effets *in situ* (2013)

Figure III-80. *La Maison,* 2002. Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles,* Carré d'art, Nîmes, 2013.

Le travail d'Eija-Liisa Ahtila nous plonge de fait dans l'obscurité afin de visionner ses projections. Les co-visiteurs s'effacent au profit des écrans géants installés en 3D. Se crée alors une intimité, un milieu à échelle humaine. La persistance des images dans notre mémoire trouve ses racines dans les arbres. *La maison (2002, fig. III-80)* nous place dans l'univers d'une femme qui plane au milieu d'arbres de la forêt. En lévitation, elle avance et se dirige en frôlant les branches sur son passage. Lorsque cette femme évoque son environnement extérieur, la lumière, les arbres, etc. son discours semble la placer en élévation, dans une narration plus poétique. À l'intérieur, la protagoniste du film raconte ses habitudes et sa vision pragmatique de sa vie quotidienne.

Dans la progression du film, cette femme sombre dans la mélancolie. Au bord de la folie, elle cherche pourtant à se couper du dehors par des rideaux noirs aux fenêtres. En référence à la maison, racine du mot écologie *oikos,* cette femme – et par extension nous-mêmes – semble osciller entre l'intérieur de son domicile et son environnement extérieur.

Nous en retiendrons une sensation oscillant entre étouffement et liberté en écho à notre vue – d'en haut – des arbres. Quatre ans plus tard, si ces images persistent encore dans notre mémoire comme une clé d'accès à notre vivant, une musique aussi. Les sons plutôt graves du film *La maison,* étrange et pénétrante harmonie, interrogent dans leur capacité à nous conduire dans un monde parallèle à demi-conscient. Mais c'est au fond toute l'ambiguïté de ces successions d'images et l'influence des perceptions de notre environnement. Nous opérons une sélection, et une interprétation singulière. De la même façon, les musées mettent en récit la narration des créations, interprétations en partie issues des propos de l'artiste.

Récits, *écopoétique* et symbolique

Dans la situation écologique où l'humanité s'est mise, nous avons terriblement besoin de questions simples, dont son œuvre récente Horizontal (2011) fournit un bon exemple. L'épicéa n'apporte aucune réponse à lui tout seul, mais cette installation ouvre une échappée sur l'inconnaissable et peut-être sur d'autres virtualités. Son regard d'artiste porte loin [880].

Figure III-81. Couverture catalogue d'exposition, *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles.* Paris: Steidl. Moderna Museet Stokholm, Carré d'art MAC Nîmes, MCA Kiasma Helsinki, 2012

[880] Daniel Birnbaum, Ann-Sofi Noring et Pirkko Siitari, *Ahtila, ibid.,* p. 9.

Le catalogue de l'exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles* est un objet d'art en soi. Sa couverture en papier bleu gris recyclé est incrustée d'une photographie holographique. L'oiseau noir, un corbeau, vole dans un paysage au loin, un lac paisible en fond et deux moitiés d'épicéa au premier plan. Dans le mouvement séquencé du battement de ses ailes, l'animal nous apparaît soudainement en très gros plan, son regard dans le nôtre, suivant la manipulation du livre. Cette perception à distance de l'animal, puis son rapprochement menaçant, nous plongent habilement dans l'univers hitchcockien du film *Les oiseaux*.

L'ouvrage de 200 pages est édité en deux versions, anglaise et française, et vendu sur le lieu d'exposition (format 22,3 x 28,5 cm à 32,5 euros, *fig. III-81*). Il comporte 160 documents, des textes de Daniel Birnbaum, Cary Wolfe, Leevi Haapala et Alison Butler, ainsi qu'un entretien de l'artiste avec Lena Essling curatrice au Moderna Museet de Stockholm. « Quelle est la première image ? » interroge Lena Essling qui présente l'ensemble des œuvres exposées.

> *Trop souvent nous nous imaginons que les relations d'un sujet qu'un autre milieu entretient avec les choses de son milieu prennent place dans le même espace que ceux qui nous relient aux choses de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique dans lequel s'emboîteraient tous les êtres vivants. De là vient l'opinion commune qu'il n'existerait qu'un temps et qu'un espace pour tous les êtres vivants. Ce n'est que ces dernières années que les physiciens en sont venus à douter d'un univers ne comprenant qu'un seul espace valable pour tous les êtres* [881].

Chaque auteur questionne l'œuvre de l'artiste. Le premier article qui figure au catalogue, de Cary Wolfe (1959), s'intitule : « *Aucune immunité. Les mondes biopolitiques d'Eija-Liisa Ahtila* ». De la poésie américaine à la bioéthique, le directeur de recherche du Centre pour la Théorie Critique et Culturelle au Texas s'intéresse aux études de l'animal et à sa position dans le post-humanisme.

[881] Uexküll cité par Wolfe (Cary). « *Aucune immunité. Les mondes biopolitiques d'Eija-Liisa Ahtila* », Ahtila, *ibid.*, p. 13.

Wolfe cite un extrait de *Mondes animaux et monde humain suivi de Théorie de la signification* de Jacob von Uexküll. Il présente l'ouvrage comme une voie d'étude des comportements et éclairant la question actuelle des univers parallèles dans la science, l'art et la littérature. Certes, les espèces coexistent, partagent même un habitat, pourtant leurs univers respectifs continuent de rester étanches.

Avec « *Phrase coupée, spectateur divisé* », Leevi Haapala Directeur du musée d'Art contemporain Kiasma à Helsinki, parle des « Mondes cinématographiques d'Eija-Liisa Ahtila. Ainsi, la singularité de l'artiste vient des questionnements qu'elle génère. Elle réalise un parallèle entre le jeu de l'acteur et notre propre rôle face à l'environnement, un choix d'interprétation en somme.

Les récits écocritiques et écopoétiques des œuvres révèlent notre représentation anthropomorphique de la nature et l'existence de mondes au pluriel inexplorés. Ensemble, ils mettent en évidence que notre forme de perception n'est pas adaptée à rendre compte du réel ou qu'il existe d'autres réalités. Celles-ci prennent corps selon l'attention où porte notre regard. Le talent de l'artiste réside en cette captation. La cinéaste et plasticienne mentionne l'écologie en toute connaissance de cause dans ses implications relationnelles. Elle nous amène à expérimenter l'espace, d'une façon radicalement différente, et à re-considérer notre place [882].

> *Qu'est-ce que percevoir le monde et soi-même ? Qu'est-ce qu'être un moi ? Œuvre après œuvre, elle a recherché ce que peut impliquer le fait de connaître l'univers extérieur et intérieur à travers l'expérience vécue, les souvenirs, les rêves, l'imagination et les hallucinations* [883].

Le Directeur du *Moderna Museet* à Stockholm, Daniel Birnbaum, attribue aux œuvres d'Eija-Liisa Ahtila une poésie singulière aux questionnements philosophiques sur les limites de notre perception et notre nature véritable. Il souligne l'influence d'Uexküll telles des incursions dans des mondes au-delà de notre conscience.

---

[882] *Eija-Liisa Ahtila, Mondes parallèles*, Carré d'Art, musée d'Art contemporain de Nîmes, exposition du 12 octobre 2012 au 6 janvier 2013, dossier de presse, commissariat : Lena Essling, Moderna Museet, Stockholm, Jean-Marc Prévost, Carré d'Art-Musée, Nîmes, p. 2.

[883] Birnbaum, Daniel, *Ahtila, ibid.,* p. 11.

En effet, l'artiste s'intéresse aux animaux, à la nature et à leur rapport avec l'humanité. Les œuvres exposées à *Mondes Parallèles* tentent d'accéder à un univers au-delà de l'humain. Les idées sur les mondes vécus des animaux permettent à l'artiste de rompre l'isolement humain. À la fois par leur proximité – parfois intime – et leur éloignement, les animaux restent un mystère.

Quels liens existent-ils entre une chouette, perchée au cœur de Paris et un épicéa couché vivant, filmé en pleine nature ? À l'issue d'un parcours de recherche muséographique intense, persistent *Les Yeux ronds* d'Ariane Michel à *Bêtes off,* exposition à la Conciergerie de Paris (2012) et *Horizontal* pour l'exposition monographique d'Eija-Liisa Ahtila*, Mondes Parallèles* au Carré d'art à Nîmes (2013). Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, leurs travaux questionnent efficacement les ruptures profondes entre les mondes de l'Homme et de la nature. Vu(e) de l'arbre, poste d'observation symbolique de notre environnement, les deux artistes ouvrent des brèches entres les mondes végétal, animal et humain. Mais comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière au vivant qui perdure dans le temps ? En découle une écopoétique cultivée dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition et des enjeux d'acculturation. Vu(e) de l'arbre, nous chercherons à analyser les relations complexes entre création artistique, effets esthétiques expérimentés *in situ*, scénographies d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique.

Du point de vu(e) des arbres, quelles sont nos conclusions ? Car ces expériences artistiques singulières sont reliées par leurs effets et suivant les objectifs poursuivis par les artistes. Notre expérimentation des formes, objets d'art et environnements de leur création, installation ainsi que leurs récits d'exposition exemplaires éclairent notre analyse. Au-delà du constat manifeste de *nature en crise*, des créations artistiques créent des passerelles entre les mondes perçus et vécus. Elles nous font vivre des expériences singulières avec d'autres êtres vivants. Vu(e) des arbres, quels liens et mondes ces environnements artistiques composent-ils ? Et quel est leur impact sur notre prise de conscience écologique ?

Conclusions

Vu(e) des arbres

> *Si l'on voulait récapituler toutes les propriétés contradictoires que le chêne présente en tant qu'objet, il en résulterait un chaos. Et pourtant elles ne sont que les parties d'un sujet, en soi solidement structuré, qui supporte et préserve tous les milieux, sans jamais être reconnu de tous les sujets de ces milieux, et ne jamais pouvoir l'être* [884]*.*

Le scientifique Jacob van Uexküll prend pour exemple un chêne peuplé de nombreux sujets afin d'illustrer son rôle comme milieu pour chacun d'entre eux. Parmi ses rôles, celui d'habitat écologique pour différents animaux, il discerne l'arbre comme *milieu magique* d'une petite fille. Sa valeur symbolique émane d'un récit poétique. Par-delà l'esthétique, l'écologie artistique – à savoir une création qui serait conçue dans un milieu vivant suivant les principes de la science – aurait-elle plus d'effet sur notre conscience écologique ? Le musée, en dépit de ses lieux clos, n'est-il pas en train de contribuer profondément au développement d'une perception de plus en plus subtile des relations des sociétés à la nature ? Ne témoigne-t-il pas d'une prise de conscience accrue dans la société que nous pourrions définir comme une culture du vivant ?

Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, quelles sont nos conclusions ? *Primo,* vanités, horizontalité, labyrinthe, rhizome dés-orientent notre vision anthropocentrée à la recherche de mondes communs. *Secundo*, l'enjeu est d'expérimenter et restituer le temps et les perceptions du vivant *in situ. Tertio*, la singularité du musée réside dans sa capacité à conserver la beauté manifeste de la nature dans la ville. De plus, au travers de récits qu'il publie, il participe à une *écopoétique* ou à « écrire la nature ». *In fine,* l'art vidéo explore une *écologie symbolique* via les images et permet de partager nos intériorités pour un bien-vivre ensemble. À la fois, déconnecté et avatar du monde des villes, le musée semble être un milieu de compositions et interactions entre des mondes où se joue une culture du vivant à travers nos perceptions.

---

[884] Uexküll, *op. cit.,* p. 160-161.

Vanités, horizontalité, labyrinthe, rhizome, dés-orienter vers des mondes communs

> *Ce protagoniste végétal oblige à adopter un autre point de vue, soulignant par-là les limites de la représentation anthropomorphe* [885]*.*

Au 19e siècle, le critique d'art John Ruskin prévenait déjà des risques à travestir les plantes en êtres humains. Aujourd'hui, Francis Hallé considère la plante comme l'altérité absolue, un monde peuplé d'extra-terrestres qu'il reste à découvrir. Et pour lui, l'anthropomorphisme empêche de progresser dans la connaissance. Les ressemblances que nous prêtons souvent à tort aux autres êtres vivants, sous couvert d'anthropomorphisme nous enferment dans notre monde d'humain même considéré comme hybride. La sculpture d'*Elle*, la femme-arbre de Gloria Friedmann témoigne parfaitement de cette tradition classique.

De même, en écho à l'histoire du patrimoine historique de la Conciergerie, la métaphore de la prison est exploitée par la scénographie d'exposition de *Bêtes off*. Elle questionne subtilement des sensations d'emprisonnement et des frontières entre les mondes humain et animal [886]. Les animaux sont introduits dans des lieux clos réservés aux hommes. *A priori* interdits, leurs châteaux – symbole de leur puissance passée où toutes les chasses étaient permises – sont devenus des lieux culturels ouverts. Le récit du directeur du musée parle de « *contexte antinaturel* » qui permettrait de matérialiser l'existence d'une frontière entre ces mondes [887].

---

[885] Ahtila, *op. cit.*, p. 143.

[886] *« La mort de l'animal vient-elle en effet de sa relation avec sa «prison» funeste et est-elle alors une métaphore de la relation destructrice de l'homme avec son environnement ? »* Gestalder (Mathilde) ; Schiffer (Gabrielle) et Thirion (Rose). Notice rédigée par les élèves de l'École du Louvre, Claire Morgan, Diamond 2010, FIAC 2010, p. 1.

[887] D'Anthenaise, *op. cit.,* p.17. Citation de Pierre Emmanuel, *Polarité du symbole*, 1960.

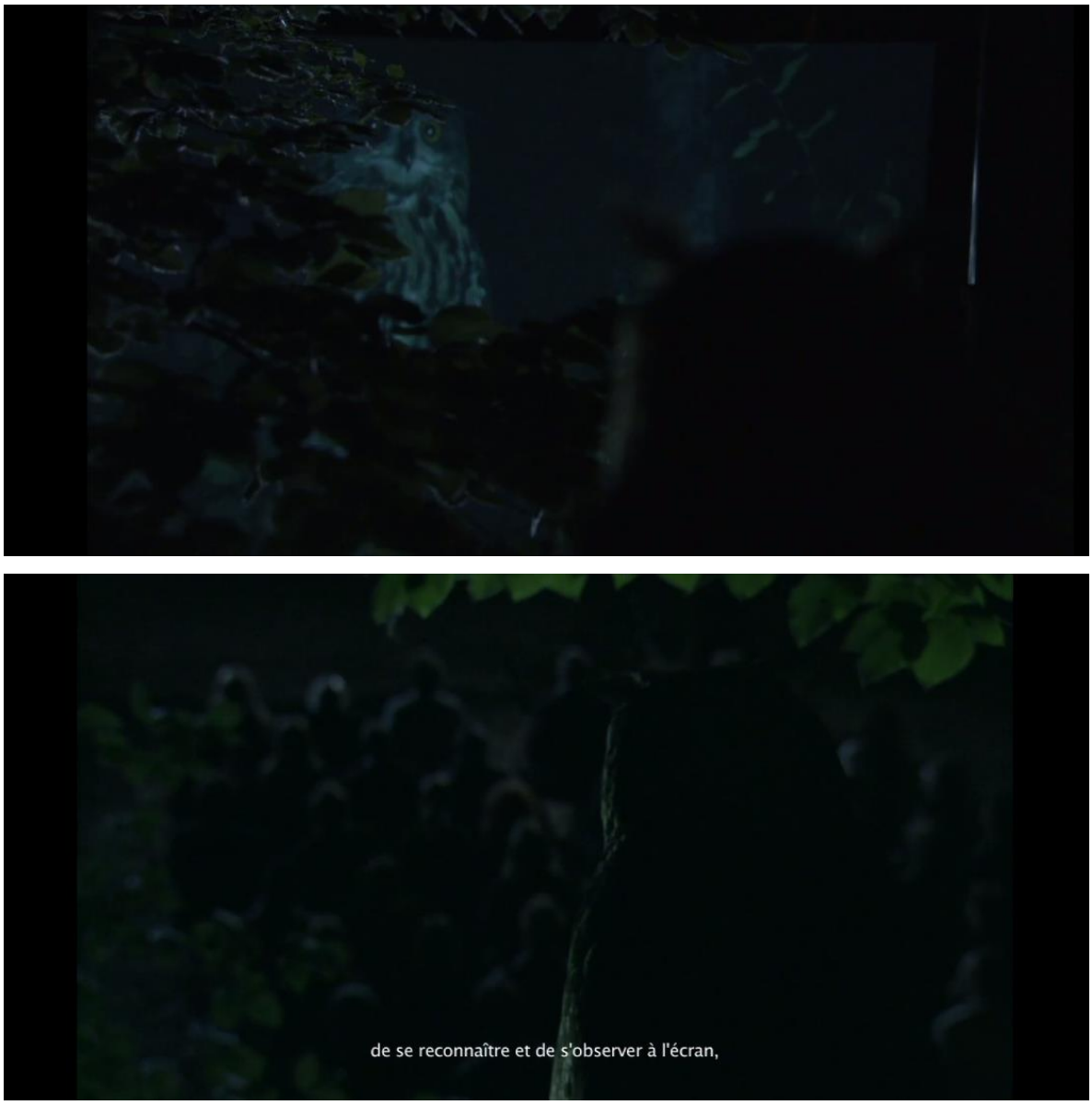


Figure III-82. *The Screening*, 2007, Ariane Michel, performance & installation. Video DVCPro HD, stereo, 24'.

Une nuit, dans une forêt. Hiboux, furets, renards... l'activité des bêtes bat son plein, quand des rais de lumière percent l'obscurité : des humains approchent. Ils se rassemblent devant une grande surface blanche qui, plongée dans le noir, s'anime [888]*.*

[888] Synopsis *The Screening* http://www.jousse-entreprise.com/fr/art-contemporain/oeuvres/the-screening

Ainsi, la projection *Les yeux ronds* et les fils qui délimitent l'espace de l'animal de *Here is the end of all things* interrogent la coexistence des mondes de l'Homme et de la nature. Le commissaire de Bêtes off précise que la vidéo d'Ariane Michel fait office d'épilogue et préfigure le retour à la rue. De sorte qu'elle est configurée tel un sas de sortie, un passage entre des mondes.

> *Idée assez simple, une partie de mon travail d'artiste est de jouer au chamane, de compléter nos représentations du monde qui mettent l'homme et la nature en discontinuité et d'essayer de rétablir une continuité de perception sans jugement moral* [889]*.*

L'objectif de la performance *The screening/La projection,* (2007, *fig. III-82*) d'Arian Michel s'inscrit la nuit dans la forêt où l'on finit par ne plus savoir qui l'habite. La soirée performative est réalisée dans un bois non loin de la ville afin de la rendre accessible. Les scènes du film sont des plans d'un groupe de personnes assis devant une toile de cinéma en plein air et des animaux filmés dans la forêt. Le film semble débuter comme un documentaire animalier, mais peu à peu les bêtes prennent place tels des spectateurs et s'approchent du lieu où des humains sont censés les regarder.

Un hibou s'installe sur une branche et regarde les rangées d'humains. Chacun observe l'autre par écran interposé. Divers modes de relations sont proposés : être un peu hibou ou un furet ou bien renard et en même temps, être un humain assis sur une chaise. Une situation de mise en abîme voulue par l'artiste. Pour Jean de Loisy, l'impression vécue est de devenir tout ce que vous n'êtes pas dans un film à l'intérieur de la nature.

La chouette nous signifie-t-elle qu'elle n'appartient pas à notre monde en quittant les lieux ou nous invite-t-elle à entrer en relation avec son monde ? L'arbre signifie-t-il le lien possible entre le monde animal et humain ?

[889] Michel. Centre Pompidou, o*p. cit.*

Figure III-83. *The Sleep of Reason* (1988), Bill Viola, enquête muséographique exposition Grand Palais, «*Sculpter le temps* », Grand Palais, Paris, 2014.

L'artiste américain Bill Viola (1951, généalogie *fig. II-13*) est considéré comme l'un des pionniers de l'art vidéo empreint de symbolique sacrée. Ses œuvres « *poèmes visuels* » sont profondément marquées par son récit d'expérience intime avec la mort par noyade [890] durant son enfance. En 2014, son travail est présenté à l'exposition rétrospective « *Sculpter le temps* » au Grand Palais à Paris, puis en 2017 au Guggenheim de Bilbao.

Dans sa citation au Grand Palais, Viola installe sur un bureau un écran à l'image figée d'une femme endormie. Sur les murs de la salle sont projetées des images associées aux démons inconscients de la dormeuse, un tunnel, l'envol d'une chouette blanche.

[890] Comme en témoigne *Going forth by day* (2002). Un immeuble est immergé d'eau et ses habitants s'échappent en fuyant par l'escalier central, scène qui tourne au déluge.

Contrairement aux apparences, la citation contemporaine d'*El sueño de la razón produce monstruos* de Viola ne choisit pas un hibou sombre – symbole de la folie et des chauves-souris de l'ignorance – mais au-delà, une chouette immaculée symbole de transition et d'authenticité. Car son récit de vie est imprégné de signes sacrés de résurrection(s) et d'ascension. Son œuvre porte en lui cette énergie résiliente. Viola avant d'être sauvé sonde perpétuellement cet espace-temps inconnu d'état de vivant inconscient, comme l'exprime le titre de son exposition « *Sculpter le temps* ».

Le chemin des *poèmes visuels* de Viola nous indique des portes, des passages entre des mondes, la pleine conscience du lien avec le vivant. Il s'agit d'un récit *écopoétique.* Qui regarde qui et dans quel monde ? Les expériences de Viola et Michel font écho au chamanisme, à la conscience d'un lieu, au passage vers un monde ou un état sauvage. Ce lien fusionne avec les questionnements sur les frontières entre l'Homme et la nature. La chouette d'Ariane Michel s'en libère comme celle de Viola. *In fine,* ce vol manifeste de l'animal aura un impact capital dans notre positionnent pour dépasser la surface visible d'une *nature en crise.*

En 1986, Viola travaille sur la conscience animale *I Do Not Know What It Is I Am Like* et passe plusieurs semaines avec un troupeau de bisons dans le Parc national de Wind Cave en Californie. Viola – comme Ariane Michel – s'immerge régulièrement dans des espaces naturels et sait parfaitement distinguer les animaux.

De même, la forêt est présente dans son œuvre autobiographique la plus explicite, *The Reflecting Pool* (1979, *fig. III-84*) métaphore du récit de sa noyade dans une piscine. Ainsi, autour d'un bassin en pleine forêt la présence-absence d'êtres humains à moitié nus est filmée entre apparitions et disparitions ou en état de suspension, image figée au-dessus de l'eau.

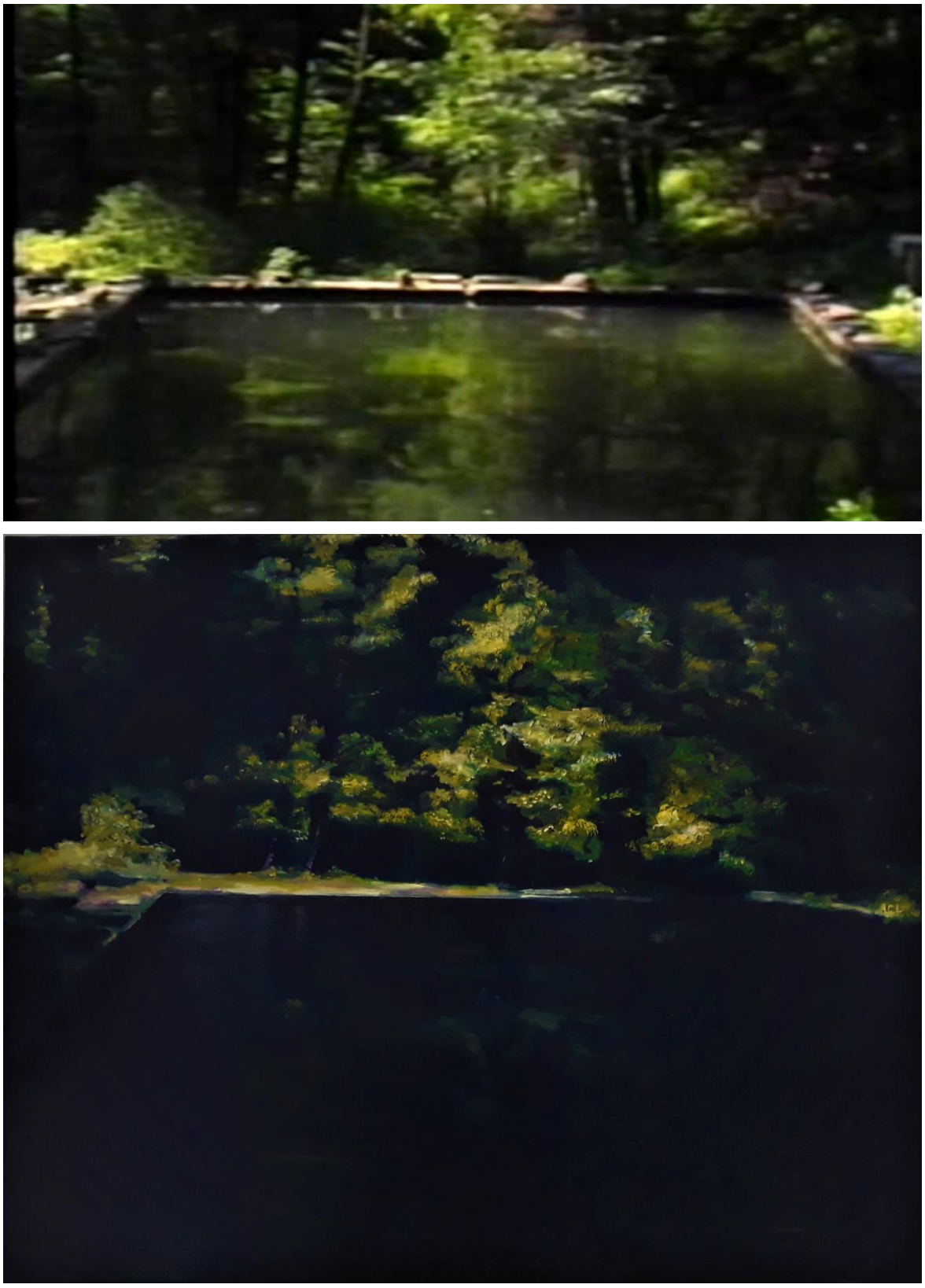


Figure III-84. *The Reflecting Pool* (1979), Bill Viola, enquête muséographique exposition « *Sculpter le temps* » Grand Palais, Paris, 2014 ; *Au bord du reflet,* 2014, Agnès Liégey-Charles, exposition EMA Ecoles municipales artistiques, Vitry-sur-Seine.

Être altéré par l'autre est la nature profonde de l'échange [891].

La forêt est le théâtre d'une scène, décor où des âmes errantes semblent entrer comme d'un « *bord des mondes* ». Leurs entrées et sorties d'un monde parallèle invisible mais que l'on sait habité – puisque visible par intermittence – évoque l'idée de passage. Viola nous plonge dans un monde intime presque intra-utérin. L'eau et la forêt nous relient à notre monde animal et métaphore d'un parcours conscient ou inconscient de la vie [892].

Expérimentée avec Agnès Liégey-Charles [893] (1965), l'exposition « *Sculpter le temps* » de Bill Viola nous a profondément et durablement marquées. L'artiste peintre a réalisé à l'issue de l'exposition, une œuvre *Au bord du reflet* (2014, *fig. III-84)* qui nous plonge dans la profondeur de l'obscurité de la forêt et son reflet, effet « miroir d'eau ». Cette peinture, à l'apparence figée, nous relie et replonge dans l'expérience filmique de Viola de mise en relation alchimique avec la forêt. En suspension, nous avions éprouvé la même sensation vu(e) des arbres en immersion dans *La maison* d'Eija-Liisa Ahtila, fusion de mileu de vie – *oikos* et domestique. N'est-ce pas le récit d'une expérience vécue qui donne à l'œuvre sa singularité ?

Ces films et œuvres aux atmosphères énigmatiques et rythmes poétiques tentent invariablement un raccord entre les mondes de la nature et de l'Homme via notre conscience. Mais au lieu d'insister sur les ressemblances aux incidences et évidences anthropomorphiques classiques, les artistes sondent des points de rupture comme des opportunités d'ouverture et de passage.

Pour Uexküll, les artistes ont la faculté de « s'animaliser [894] » de sorte à pénétrer dans les mondes merveilleux non humains. Car les *Umwelten/*non humains [895] – environnements des animaux, au sens d'un écosystème ou son milieu de vie – ne sont pas inaccessibles à l'humain, mais simplement d'accès difficile.

---

[891] Lageira, *op. cit.,* p. 107.

[892] Voir aussi *Study for The Path,* 2002 de Bill Viola *(fig. II-13)*.

[893] Artiste-peintre et infirmière en reconversion d'art-thérapeute.

[894] Lestel, *ibid., p.* 20.

[895] Lestel, *ibid., p.* 15.

Descola indique que notre cosmologie du monde anthropocentrée n'est pas partagée par tous les peuples sur la Terre. Elle est culturelle. Nature et naturel dans nos sociétés sont opposés à ce qui est culturel [896]. La nature est définie comme une réalité matérielle indépendante de l'activité et de l'histoire humaines. Elle est un milieu sur Terre, défini par un relief, sol, climat, eau et végétation qui sert de cadre de vie à l'humain et lui fournit des ressources.

Pour Descola, il serait absurde de vouloir démontrer que la nature existe, eu égard au nombre considérable d'*êtres naturels* [897] sur Terre, selon Aristote. L'anthropologue évoque plutôt une *nature en trompe-l'œil* [898].

> *En le lisant, j'ai réalisé que j'étais en train d'essayer de contrer cette espèce d'idée selon laquelle il y aurait d'un côté l'homme et de l'autre côté la nature. Et que finalement, j'étais un symptôme de ma société, dans la mesure où on a plus cette perception du monde où on est continu, où l'être est intégré à la nature. Et donc par les œuvres j'essaie de la fabriquer, un peu comme une chamane, j'essaie de retisser le lien* [899].

Ariane Michel est frappée par le croisement de son travail et les écrits du fondateur de l'*anthropologie de la nature* (1984) et plus précisément sur notre rupture culturelle avec la Nature. En 2012, Ariane Michel propose à Philippe Descola une conférence performative « *Conférence entre le verbal et les êtres vivants de la forêt* » au Muséum national d'histoire naturelle.

---

[896] Nature et naturel sont opposés à ce qui est culturel. Cependant, dans la synonymie la plus fréquente de l'usage du terme nature, nous trouvons des paramètres communs à la *nature humaine* comme *tempérament, caractère et esprit* avant le terme *naturel*. CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, UMR ATILF, CNRS, Nancy Université, 2005, http://www.cnrtl.fr/synonymie/nature, consulté le 27 février 2017.

[897] Aristote *« Mais essayer de prouver l'existence de la nature, ce serait par trop ridicule ; car il saute aux yeux qu'il y a une foule d'êtres du genre de ceux que nous venons de décrire. »* Kinot, *op. cit.*, p. 367.

[898] Descola, *op. cit.,* p. 17.

[899] Michel (Ariane), *« Ce qui regarde dans la forêt »*, conférence filmée d'Ariane Michel & Philippe Descola, une conversation inspirée de leurs rencontres en forêt. Amphithéâtre de Paléontologie du Museum national d'histoire naturelle, Paris. Sur invitation du MNHN et du Centre Pompidou dans le cadre du festival Hors Pistes, 2012.

> *Lorsque j'ai vu les films d'Ariane Michel, j'ai été très frappé par le fait que pour la première fois, des films étaient désanthropocentrisés. C'est-à-dire qu'ils manifestaient le point de vue des non humains – des animaux en l'occurrence – souvent sur les humains, ce qui est très rare* [900].

Leur expérience commune de terrain en forêt Jivaro – peuple de chasseurs-cueilleurs – les rapproche. L'anthropologue découvre dans le travail de l'artiste sa capacité à investir d'autres points de vue. La conférence plonge l'auditeur dans l'expérience de sa performance *The screening*/La projection.

Suivant ses travaux sur le peuple des Achuar – la dernière grande tribu Jivaro en Amazonie équatorienne – Descola préfère parler d'*êtres de la nature,* ensemble d'êtres vivants qu'il étend à des objets non vivants au sens biologique. En effet, des objets qui favorisent les connexions entre l'humain et son milieu de vie – notamment d'ordre magique et chamanique [901] – sont considérés par d'autres cultures comme des *êtres de la nature*.

Par extension, nous attribuons ce statut à tous les objets d'art, comme aux ouvrages, récits qui font œuvre artistique d'*écopoétique*. Par exemple, les animaux taxidermisés ou les vanités, mais également les créatures imaginaires et artificielles, créées par les artistes, peuvent être considérées comme des *êtres de la nature*.

Les « quatre schèmes distinctifs de composition du monde [902] » de Descola définissent nos façons d'habiter la Terre, de coexister avec les non-humains, les plantes, les animaux mais aussi les esprits. Ils facilitent la perception de continuités et discontinuités entre les humains et les non-humains [903]. L'*animisme* suppose que les non-humains ont une intériorité semblable à nous, mais se distinguent physiquement.

---

[900] Descola. « *Ce qui regarde dans la forêt* », *op. cit.*

[901] Descola. *Par-delà nature et culture*, *op. cit.,,* p. 23.

[902] Cf. *Partie I.* Philippe Descola synthétise sa *composition des mondes* par quatre types de relations : *l'animisme, le naturalisme, le totémisme et l'analogisme* fait évoluer des termes et concepts existants, *ibid.,* p. 217.

[903] Descola. *La composition des* mondes, *op. cit.,* p. 124-125 et 206-208.

L'attribution généralisée d'une âme, subjectivité ou conscience morale aux non-humains ouvre un point de vue singulier sur le monde. Car chaque espèce, dotée de dispositions corporelles propres, a accès à des mondes particuliers. Ce point de vue varie selon le statut de l'animal – chasseur ou proie, système perceptif, milieu de vie, locomotion, système de défense, etc. L'*animisme* est l'ancrage ethnographique de la réflexion de Descola. Il s'agit de généraliser l'intériorité de type humain à des non-humains et une conscience des discontinuités physiques entre les êtres vivants.

> *En sus du couple animisme et totémisme, j'avais en effet pris l'habitude d'introduire un troisième terme que j'ai baptisé « naturalisme » et que j'avais défini par défaut, simplement par comparaison avec l'animisme. Il s'agissait de la croyance qu'il y a un domaine de réalité indépendant de l'action humaine où rien n'advient sans une cause, un domaine peuplé d'êtres qui ont leur régime de développement propre, comme ce qu'indiquait à l'origine le terme grec de phusis* [904]*.*

A contrario, si aucune intériorité ne relie les êtres, mais qu'ils sont néanmoins confrontés à des déterminations physiques qui relèvent du même type d'expérience, il s'agit de *naturalisme*. Descola précise que l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro a insisté sur l'opposition entre animisme amazonien et naturalisme occidental. Dans le *naturalisme*, l'intériorité est spécifique à l'espèce humaine, une exception radicale qui exclut toute subjectivité aux non-humains. Seuls les humains ont des points de vue subjectifs, soit un *multinaturalisme* selon Viveiros de Castro.

Descola précise que le *naturalisme* intervient via l'image, *peinture de l'âme* ou représentation de l'intériorité, tel un indice de la singularité des personnes humaines et d'imitation de la nature [905]. Il privilégie ainsi une interprétation qui caractérise le *naturalisme* selon que « l'homme est exceptionnel dans le monde du fait de son intériorité mais s'apparente aux autres êtres par sa dimension physique ». Lorsque des humains et des non-humains partagent un groupe de qualités physiques et morales commun, on parle de totémisme.

---

[904] Descola, *ibid,* p. 206.

[905] Descola, *ibid.,* p. 255-256 et 296.

Enfin, si des êtres se distinguent par leurs qualités physiques et morales, on peut néanmoins les relier à d'autres individus suivant des correspondances et il s'agit d'*analogisme.* Au final, Bruno Latour reprend l'expression d'*analogisme* pour définir la démarcation entre la modernité et notre époque.

> *Au terme de cette révision de mes concepts, le naturalisme n'était plus simplement défini par la croyance en l'existence d'une nature extérieure et objective, mais comme une inversion systématique des termes définissant les sociétés animiques en général : il ne s'agit plus de dire que nature et culture sont opposés (puisque l'homme a une dimension naturelle et culturelle à la fois), mais que l'intériorité est perçue comme marquant une discontinuité entre l'homme et le reste de la nature – ce qui n'est pas le cas dans les autres formules ontologiques* [906]*.*

Nombreux s'accordent à considérer la notion de *nature* en crise, dans la mesure où elle ne rend plus compte des relations, arrangements ou correspondances entre les êtres vivants. Si l'enjeu est politique, il consiste également à éprouver les liens du vivant qui ont été conceptuellement fracturés. Il semble que les œuvres d'Ariane Michel et d'Eija-Liisa Ahtila parviennent à créer un effet de l'ordre de l'*animisme* et de l'*analogisme* tout en soulevant les limites du *naturalisme*. Les travaux des deux artistes ouvrent des perspectives de rencontres avec d'autres êtres vivants et leurs mondes. Elles créent chacune d'autres possibilités de perceptions de liens écologiques.

L'observation consciente de l'épicéa d'Ahtila modifie notre vision de ce que nous estimons pour réel. Le premier geste pour nous est de changer notre vision pour acquise comme telle. Le cinéma-vidéo d'art dés-oriente parfaitement notre point de vue pour nous permettre d'accéder à un autre. Ainsi, les deux artistes réussirent à dés-orienter notre vision anthropocentrée, c'est-à-dire qu'elles réussissent chacune à désorienter, puis orienter le regardeur vers un autre monde. L'une nous amène à prendre place dans les yeux d'un animal et à hauteur de vue d'un arbre, l'autre nous incite à recomposer, à travers une séquence d'images inédite, un épicéa.

[906] Descola, *ibid.,* p. 208.

La série des *Exercices anthropomorphes sur le cinéma* d'Eija-Liisa Ahtila est inspirée des illustrations et pensée scientifique d'Uexküll. Ses *Mondes parallèles* rejoignent l'idée que chaque vivant porte son monde avec lui. Dès lors, chaque espèce dans son monde peut ne pas rencontrer l'autre si elles vivent dans des mondes perceptifs différents. Uexküll compare ses études des espèces animales à des « incursions dans des mondes inconnaissables ».

Notre vision est d'autant plus désorientée par l'obscurité et la focale sur les écrans (*Mondes parallèles*), les salles obscures agencées comme des labyrinthes, la forêt, *territoire de la psyché*. Le phénomène est particulièrement manifeste à l'exposition *Bêtes off* qui se présente telle une forêt mentale *carte de désorientation*.

> *Il n'y a rien qui ne nous persuade plus aisément de la variété des milieux humains que lorsque nous suivons dans une contrée inconnue un connaisseur des lieux. Le guide suit avec certitude un chemin que nous ne voyons pas nous-mêmes. Parmi tous les innombrables arbres et rochers de l'environnement, il y en a certains qui, ordonnés les uns derrière les autres dans le milieu du guide, se distinguent en tant que balises de tous les autres arbres et rochers, bien qu'ils ne soient marqués d'aucun signe pour ceux qui ne connaissent pas les lieux. Le chemin familier dépend totalement du sujet individuel et cela en fait un problème typique de milieu* [907].

L'épicéa à l'horizontal est-il si improbable ? Nous savons que les racines des arbres en font des êtres vivants qui s'épanouissent et communiquent à la fois à l'horizontal et à la verticale. Mais ce n'est pas notre point de vue habituel. Le film de Luc Jacquet, *Il était une fois une forêt* (2012) rend parfaitement cette réalité en mettant en scène les dessins de Francis Hallé, filmés en accéléré. Ainsi, une autre réalité accède à notre perception grâce aux images séquencées, processus propre à la cinématographie.

Uexküll anticipe l'application féconde du cinéma et sa capacité à déshumaniser notre rapport au monde. L'enjeu de ces conjonctions efficaces est de générer l'incertitude de nos perceptions, de désorienter nos habitudes, de nous ouvrir à d'autres possibilités de perceptions et mises en relations.

---

[907] Uexküll, *op. cit.,* p. 115.

À partir de cet état sensoriel déstabilisé, il est possible de remettre en question notre point de vue centré sur l'homme, de désanthropocentriser notre monde.

De plus, l'arbre vivant d'*Horizontal* contraste avec ceux couchés, morts ou déracinés, croisés en nombre dans nos recherches. Son horizontalité vivante et mouvante dans le vent relève de l'exception, mais elle témoigne également d'une horizontalité commune. À hauteur d'homme, ces arbres couchés ne sont-ils pas finalement plus préhensibles et proches de notre émotion empathique [908] ? *In fine,* dé-orientés nous sommes prêts à composer des liens entre des mondes.

Nous avons trouvé que cette posture horizontale des figures d'arbres aux racines manifestes révélait une symbolique de péché mortel prégnante souvent partagée. *Dead Tree/l'arbre mort* (1969) de Robert Smithson est un arbre couché mort et déraciné cité par Brandon Ballengée dans son installation *Dying Tree*, arbre lui-même mourant, issu des bois de Chamarande. Face à une peinture du site imaginée au 18e siècle, un nouvel imaginaire se construit autour d'une déchéance du végétal au 21e siècle. Ballengée explique que le tableau est une production de l'imagination, trois siècles plus tôt, puisqu'il représente une montagne qui n'existait pas sur le site. L'artiste questionne aujourd'hui l'évolution du déboisement. Le positionnement du récit de l'exposition place l'homme dans une position dominante, entre émerveillement et responsabilité.

La version horizontale de l'arbre ramène à une perception anthropomorphique à hauteur d'homme, à l'instar de tout individu affaibli, proche de la fin de vie. Le son d'un arbre gémissant est ajouté à l'installation. Alors qu'*a priori* – sauf s'il est détruit par un élément extérieur – un arbre dépérit naturellement à la verticale. De même, l'arbre filmé à Tchernobyl par Angelika Markul rampe à l'horizontal. Il évoque deux symboles personnifiés de *démon* [909], l'homme et la nature, dont les pouvoirs rivalisent au détriment de l'un ou de l'autre. Le végétal irradié et malade cherche à s'adapter à l'horizontalité, à l'instar d'un serpent, figure diabolique annonciatrice du mal et du péché.

---

[908] Albelda (José) et Sgaramella (Chiara) *« Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico », Ecozona, Artistic Ways of Understanding and Interacting with Nature,* Vol. 6, n°2, 2015.

[909] Markul, Film de l'installation *Terre de départ.*

Mais si l'arbre, artefact mort ou déraciné, symbolise le péché de destruction écologique, l'analogie mystique s'arrête là. Paul Ardenne ironise et associe l'idée d'un pèlerinage sacré, une nouvelle religion qui porterait le nom d'écologie [910]. Certes, étymologiquement, le chaos, dimension cosmique, est une fissure qui représente notamment « l'*état de l'homme après l'expulsion hors du paradis terrestre* [911] ». Au 21e siècle, le glissement analogique avec le chaos d'ordre écologique suscite sans doute son assimilation moraliste. En outre, le caractère dogmatique associé à l'écologie est souvent cité par les artistes qui s'en défendent. Toutefois, la distance, voire la méfiance prise avec l'écologie relève de ses poncifs, comme d'une liberté artistique et intellectuelle légitime.

Horizontal d'Eija-Liisa Ahtila souligne les limites de la perception humaine et couche l'arbre pour mieux appréhender un arbre vivant dans sa totalité. De sa cime à la base de son tronc au sol, est-ce bien la totalité de l'arbre ? Certes, l'épicéa vit et nous interroge encore. Car le mérite d'Ahtila est de nous donner à voir un tableau vivant inhabituel, extraordinaire. Elle nous fait douter de notre perception et face à l'incertitude, envisager la présence de l'arbre autrement.

> *Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence d'un arbre ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. […] Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenirs »* [912].

[910] Ardenne. « *L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir », op. cit*., p. 133.
[911] Battisni*, op. cit.,* p. 176.
[912] Deleuze et Guattari, *op. cit.*

L'arbre n'est-il pas plus proche de représentations qui voudraient le voir se développer aujourd'hui en rhizome comme les dessine Francis Hallé ? Nous avons vu que l'arbre dessiné – *Prototype de paradis* – de l'artiste Fabrice Hyber, disciple de Guattari, déploie ses branches-racines horizontalement jusqu'à les confondre. Les branches développent des déambulations circulatoires en réseaux car il crée des connexions entre elles comme avec les racines.

L'évolution de ces représentations – à partir des quatre schèmes de composition du monde de Descola – est importante dans les schémas de notre conscience des liens de l'homme avec les êtres vivants. De surcroît, les artistes qui s'y intéressent permettent de rendre visible l'invisible scientifique, soit vis-à-vis des processus écologiques, soit des évolutions théoriques. Même si ces propositions artistiques ne sont pas comprises dans leur véracité scientifique, elles véhiculent et influencent de nouvelles représentations collectives du vivant.

> *Abstraits du reste du vivant, des racines nous manquaient. Non pas des lieux d'origine, mais des systèmes capillaires, des enchevêtrements et des continuités, des ramifications partagées avec les lieux, les choses et les êtres. Des membres fantômes qui s'agitaient dans le noir et que je me suis en quelque sorte proposée de faire repousser* [913]*.*

Pénétrer dans des mondes merveilleux non humains s'avère d'un accès difficile mais pas impossible. Selon Uexküll, les artistes ont cette capacité de perception et par extension de restitution. Par exemple, Hyber fonde son travail sur *Les Trois Ecologies* du psychanalyste et philosophe Félix Guattari et vise une écologie mentale positive [914].

Dans cet esprit, l'arbre scientifique est recyclé en schéma de circulation des visiteurs d'exposition. De sorte que le schéma circulatoire est une projection à plat de la réalité, une évolution du mouvement des visiteurs dans un milieu. L'environnement artistique se confond à l'idée de milieu ou d'écosystème et à celle de « promenade » au sens d'Uexküll telle une exploration de perceptions.

---

[913] Michel (Ariane). Propos recueillis par Chiambaretta (Philippe), architecte « *Révéler d'autres présences. Ariane Michel »*, pca-stream.com article mis en ligne en janvier 2018.

[914] Hyber (Fabrice). *L'évidence des POF, o*p. cit., p. 2.

Figure III-85. *Rêvolutions,* Céleste Boursier-Mougenot, pavillon Francia, 56e Biennale internationale de Venise, 2015.

Habitué des concepts dessinés qui précèdent la formalisation d'une exposition, Hyber réalise *Labyrinthe.* Le dessin est un plan de circulation dont l'entrée est symbolisée par les racines de l'arbre. Il semble que du point de vue de l'arbre, les visions du monde de la nature peuvent se relier à celle de l'homme. De même, Ariane Michel parle des racines pour dépasser les continuités et rejoint Eija-Liisa Ahtila sur les *fantômes.*

En synthèse et perspective, *Rêvolutions* (2015, *fig. III-85*) est hautement symbolique dans la mesure où cette installation expérimentale est présentée en 2015 au pavillon français de la 56e Biennale de Venise. En effet, elle confirme une volonté culturelle d'origine européenne et à vocation internationale de recherche de liens avec le vivant.

L'approche par le territoire géographique est souvent un écueil conceptuel anthropocentré tant il symbolise des frontières artificielles tracées par l'humain sans tenir compte de l'accélération des mobilités du vivant et des écosystèmes. Limites particulièrement soulignées par « la fin de la géographie » dans le récent ouvrage de Virginie Raisson-Victor « *2038. Les futurs du monde* » (2016). L'analyste en géopolitique prospective – Présidente du Laboratoire d'études prospectives et d'analyses cartographiques (LEPAC) [915] – rappelle que la population mondiale, à l'échelle d'une personne pour un mètre carré, pourrait se concentrer sur le territoire de la Corse. L'envahissement planétaire de l'espèce humaine est bien lié à son activité qui pourrait se raisonner. S'il s'agit de cultiver *a priori* la résilience, elle préconise de mettre de côté l'inquiétude pour réfléchir à l'avenir.

Pour l'artiste Céleste Boursier Mougenot, *Francia* devait être un territoire symboliquement, métaphoriquement et politiquement ouvert. Les trois pins vivants déterrés, mottes et rhizomes apparents ont déambulé parmi les visiteurs comme des individus égarés à travers les frontières matérialisées par les pavillons d'autres pays. Ainsi, l'œuvre ne se cantonne plus aux murs du pavillon, mais elle utilise tous les espaces intermédiaires. Symboliques de liens avec la terre, jardin et allées de passages sont investis dans le parcours d'exposition.

[915] Raisson-Victor, Virginie. « *2038, les futurs du monde* », conférence *Rendez-vous éco-citoyens du C2D*, Conseil de Développement Durable, jeudi 15 juin 2017, Perpignan Méditerranée Métropole.

Symboliquement, *Rêvolutions,* arbres connectés et mobiles, aux racines apparentes, dépasse la notion d'*environnement* artistique habituellement cantonné au pavillon français. Le système dissimulé par une plate-forme mobile sous l'arbre est piloté via un ordinateur. Des capteurs environnementaux fixent sa trajectoire selon une mesure en flux continus des variations de la sève brute des arbres plantés au dehors. Le projet mobilise des chercheurs du CNRS, des botanistes, d'après notamment les travaux de Francis Hallé sur les émotions du végétal. L'œuvre capte et émet des sons, « *symphonie électrique* » issue d'un « *orchestre de huit arbres* » qui entourent le pavillon français.

L'artiste a délibérément cherché à capter des énergies qui circulent via un métabolisme très sophistiqué du vivant et à attirer notre attention sur l'invisible. Définie tel un *principe de transHumUs* [916] transmis par la robotique, l'œuvre pose la question de rendre visible le monde de l'arbre, commun à l'humain par sa mobilité et sa sensibilité. Car au-delà de la surprise et l'étonnement produit par un artefact à moitié vivant, se cache son versus à moitié robotisé. Sachant que les arbres sont cultivés dans des bacs brevetés selon un procédé proche de l'hydroponie en agriculture hors-sol. Dans le prolongement des racines mortes au sens des vanités exposées en nombre, *Rêvolutions* expose singulièrement des rhizomes vivants maintenus en vie par la culture hors sol.

Avec *Rêvolutions,* l'artiste montre que les humains ont besoin de temps pour rêver d'autres types de révolutions, tel que le précise Agnès Lavigne commissaire d'exposition. Céleste Boursier Mougenot dit entretenir un rapport très animiste, voire inquiet, aux objets, au sens de Descola et son expérience des populations amérindiennes. Ainsi, une œuvre de fiction engendre un pacte tacite, celui de croire au « surnaturel » afin de nous rapprocher de nos intériorités respectives avec le vivant [917].

---

[916] Lavigne, Brunon et Quinz. *Rêvolutions. Céleste Boursier-Mougenot,* p.13.

[917] Lavigne, Brunon, et Quinz. *Ibid.,* p.15 et 19.

Nous avons coutume de le faire avec les animaux, *Rêvolutions* le décline au végétal. L'artiste a souvent travaillé avec le vivant dans ses œuvres et souligné l'ambiguïté de nos relations. La relation mise en exergue avec *Rêvolutions* reste complexe. Elle révèle une sorte de transition entre notre réflexe anthropomorphique à prêter aux plantes des sentiments humains. En effet, une « similitude secrète » d'évolution semble unir anatomiquement l'arbre et l'homme [918].

Les formes des vanités, horizontalité, labyrinthe, rhizome cherchent à composer des mondes de liens entre les êtres vivants. Entre vie et mort, accroissement et décroissement – au sens d'Aristote – la nature se donne à voir, entre ciel et terre et sous la terre, tel le rhizome. L'horizontalité tente d'entrer en contact et percevoir l'altérité du végétal. Le labyrinthe est l'expression de la forêt, pensée symbolique d'une conscience écologique qui cherche son chemin. L'arbre guide avec le rhizome et nous oblige à reconsidérer son monde invisible. Il remet en question notre vision anthropocentrée pour mieux nous ouvrir à la recherche de mondes communs.

Si une image de l'arbre comme guide persiste, grâce à sa taille supérieure, le végétal peut incarner une forme de sagesse, un chemin à suivre. *Rêvolutions* semble interroger le pouvoir technologique de l'humain au profit de l'écoute des arbres au pluriel, mais elle invite également à un rêve d'évolution commun. Cette image de l'arbre connecté mobile n'est-elle pas au fond celle d'un futur humain qui cherche le sens du vivant ?

[918] Lavigne, Brunon, et Quinz, ibid., p. 23.

Expérimenter et restituer le *temps perceptif* du vivant *in situ*

> *S'emparer d'un moment éphémère, comme fait le photographe, c'est se résigner à devoir se satisfaire d'une information limitée. Au contraire, le temps long du dessin est celui d'un dialogue avec la plante, le temps de la réflexion, bien nécessaire lorsqu'on est en face d'un Alien. Le dessin est une œuvre de la pensée humaine : le dialogue avec le motif « dessiné » y requiert une place. Si une question se pose en observant l'Alien, je tiens à ce que notre entrevue se prolonge suffisamment pour que la réponse ait le temps de surgir. […] Un dessin au contraire (de la photographie), parce qu'il fait appel au cerveau et à la main du dessinateur, est plus directement et sans intermédiaire l'œuvre de son auteur* [919]*.*

En plus de dés-orienter notre vision, les deux artistes vidéastes nous font vivre l'expérience d'un temps lent qui nous reconnecte à une meilleure perception du vivant. Dans les deux cas, une déconnexion avec notre monde s'opère. L'immersion est une composante essentielle des arts du cinéma et de l'installation qui permet de vivre l'expérience d'être projeté dans un autre monde. La branche généalogique artistique, que nous nommons *art écosystème technologique*, offre une palette de formes diversifiées pour rapprocher des mondes éloignés.

Dans *Les yeux ronds*, le contraste nous saisit entre un monde artificiel agité et un monde animal qui nous invite à l'interroger. À l'*Horizontal*, nous ne pouvons que nous asseoir sur le banc situé devant – voire par analogie nous coucher – bercés par le mouvement lent du vent dans les branches de l'arbre. À aucun moment, nous nous identifions à un humain, mais nous entrons respectivement dans ce corps familier de l'animal et du végétal. Il nous semble quelques instants que nous appartenons à leur monde, à la fois proche et éloigné. À tel point que nous finissons par envier le statut de l'animal qui quitte la scène d'un coup d'ailes. Nous restons seuls dans le silence à mesurer l'absence qu'il a laissée sur la branche de l'arbre. Car le bruit du monde urbain est désormais assourdissant.

---

[919] Hallé, *Atlas de botanique poétique,* p. 8.

> *Je crois que ce qu'on peut faire de plus efficace avec les enfants, c'est de les faire monter aux arbres. (...) Je ne vois pas d'action plus formatrice et qui débouche sur plus d'avenir* [920].

Il semble que la branche laissée libre sert de médiateur, poste d'observation nécessaire, qui nous relie encore une fois au monde humain. Vue de l'arbre, nous ressentons une stabilité et une tranquillité. Cette perception nous renvoie à notre expérience physique et profonde ritualisée, perchée dans les arbres de la forêt durant l'enfance, souvenir d'échappées de liberté vers un lien vivant singulier fusion d'*oikos*/maison(s). À l'instar de la poétique de l'enfant d'Uexküll, nous avons vécu notre lien avec les arbres comme des *milieux magiques.* Pourtant, l'un est lié à un environnement vivant et l'autre à un environnement artificiel artistique, mais chacun est propice aux perceptions et au partage de nos intériorités au sens de Descola.

Aujourd'hui éloignés de la nature, nous rapprochons-nous d'elle par le biais de la création artistique ? Certes, l'épicéa d'*Horizontal* est un arbre familier et nous n'avons aucun mal à entrer en contact avec lui. L'immobilité ancrée sur l'arbre, le calme de l'animal, le mouvement lent des branches, contrastent avec les mouvements perpétuels, des sons et des lumières du monde artificiel de la ville, univers dont nous venons également de nous extraire au dehors à Nîmes. L'ambiance close des musées nous projette dans un monde parallèle à part entière. Dans ce lieu reconstitué, nous prenons le temps de penser.

Ariane Michel nous invite à entrer dans son scénario et à nous poser sur la branche laissée libre par l'oiseau. Il s'agit pour nous d'observer désormais en pleine conscience le paysage urbain et son absurde va-et-vient. Les deux vidéos visionnées dans l'obscurité sur un monde urbain filmé la nuit ajoutent à l'impression d'artificialité et d'absurdité contre-nature. Notre positionnement est inévitablement critique.

---

[920] Hallé Francis, « *Zep, célèbre dessinateur suisse et Francis Hallé, botaniste, sont sur le plateau de François Busnel pour parler de « The End », bande dessinée dans laquelle il est question d'arbres, de fin du monde et des secrets de la Terre. À leurs côtés, Gilles Clément, romancier inventif, évoque « Le Grand B.A.L. » : un consortium international a pris dans ce roman du futur le contrôle de la planète, après la Guerre des Nuages. » La grande Librairie,* 3 mai 2018, France TV.

Ariane Michel parle de « réhabiliter les sens ». Un art multisensoriel qui sollicite l'ouïe et la vue (*Les yeux ronds)* et principalement grâce à la vidéo, mais qui peut suggérer également des odeurs, le toucher (*La maison*) grâce au montage. Les deux artistes mettent en scène le végétal et l'animal et le font exister comme être à part entière. De là, elles nous interrogent sur notre présence au monde, d'être au monde. Cette sensation de la présence des choses, de les observer, de sentir toutes ces présences, c'est adopter un rythme spécifique, plus lent. Ne nous rapproche-t-il pas du vivant ?

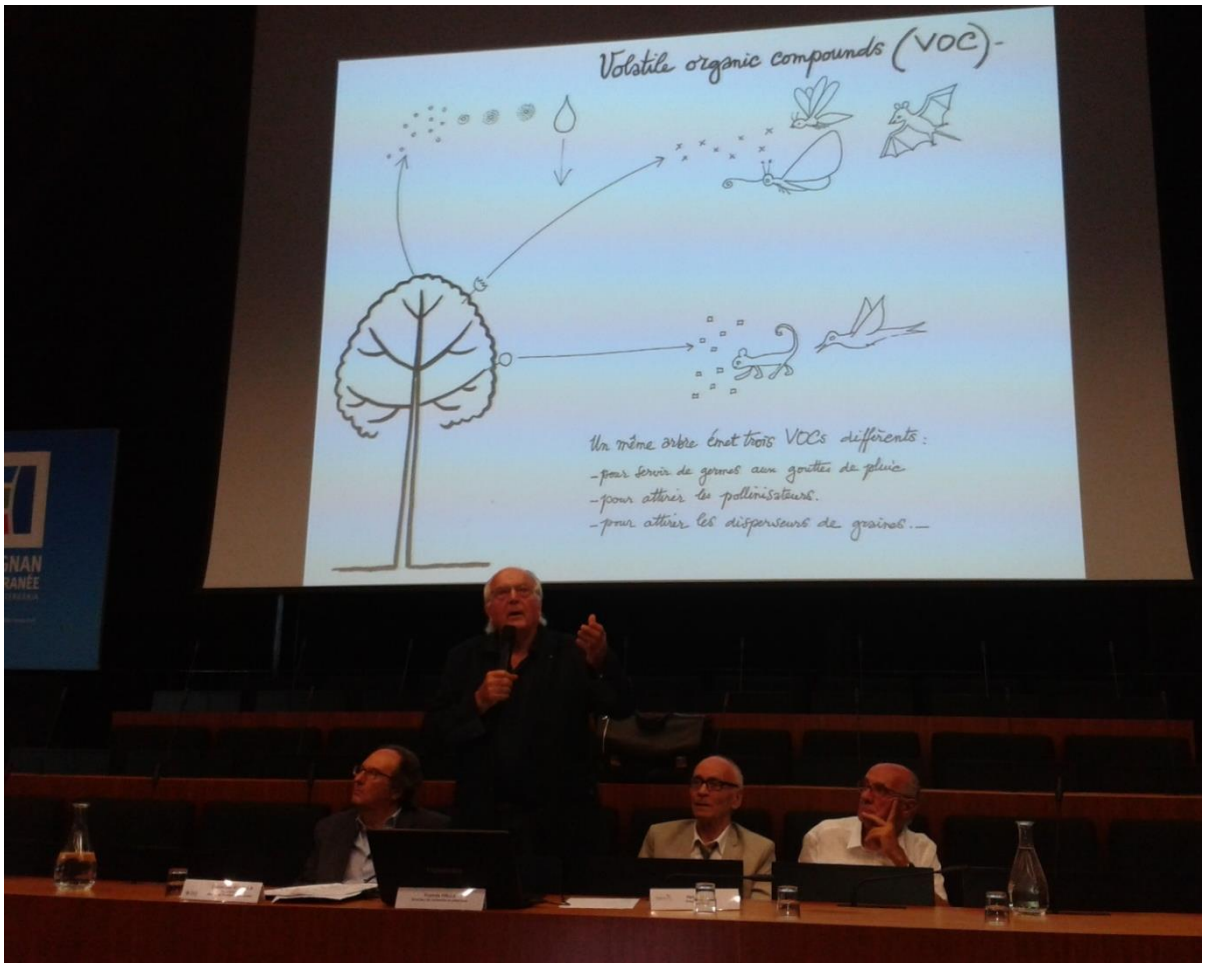


Figure III-86. Conférence « *Les arbres et nous* » de Francis Hallé avec (de gauche à droite) Dominique Schemla, Vice-Président au Développement durable, Henri Got Président du C2D et Guy Jacques, membres du Conseil de développement durable citoyen de Perpignan Méditerranée Métropole, Hôtel de la Communauté Urbaine.

Parallèlement, l'acte artistique prend le temps de l'observation, de faire exister ce qu'il a fini par mettre en relation. Entre poésie et botanique, Francis Hallé – que nous avons rencontré lors d'une conférence *« Les arbres et nous »* à la Communauté Urbaine Perpignan Méditerranée Métropole (2015, *fig. III-27)* – dit aller plus loin dans ses recherches grâce au dessin. Des heures à dessiner sur le terrain lui permettent de comprendre des fonctionnements qu'il n'aurait pas perçus autrement sur un instantané photographique.

Par ailleurs, le botaniste Francis Hallé estime qu'un discours scientifique plus poétique [921] favorise notre capacité de perception du vivant car il s'inscrit dans un autre espace-temps. En effet, le dessinateur estime que les technologies liées à la photographie ou à l'informatique ne peuvent rendre l'émotion donnée par une série de dessins de botanique ou une peinture.

La réalisation du film d'après son travail dessiné a fait prendre conscience à Eija-Liisa Ahtila de l'incapacité de notre vision à rendre une perception de l'arbre dans sa totalité. Le séquençage de l'épicéa est le fruit d'une performance laborieuse déclinée par les dessins de type filmographique ou *story board* qui inscrit un mouvement dans le temps. Les dessins de l'artiste sont exposés dans le couloir du musée attenant à la pièce où se situe l'œuvre *Horizontal*. Ils se lisent ensemble. Le dessin permet toutes les déclinaisons possibles alors que l'outil technologique a révélé les limites de sa perception.

De plus, les deux œuvres proposent un travail *in situ*/sur place, à double titre. *In situ* parce qu'elles relatent de la situation d'un milieu et le restituent dans un autre, en l'occurrence à l'intérieur du musée. Parallèlement, l'art contemporain développe la méthode artistique, *in situ,* qui caractérise le fait que l'œuvre tient compte du lieu où elle est installée.

[921] Hallé (Francis). « Poésie et botanique *», Poésie et ainsi de suit*e par Manou Farine France culture, 14 octobre 2016.

Au final, les deux œuvres ont été réalisées dans un milieu vivant et nous restituent la valeur du temps filmé et ressenti *in situ.* Ce temps long, restitué sur un autre réel, nous oblige à nous positionner dans un état d'observation propice à la réflexion et à la mise en relation avec le végétal. Le processus de ces créations artistiques rejoint également le mystère du temps du labeur lié à l'ouvrage minutieux qui transforme la pensée en matière.

Ainsi, les deux artistes trouvent leur inspiration dans les formes de la nature *in situ* parce qu'elles créent au cœur d'un milieu vivant. Celui-là guide leurs perceptions différemment que dans un atelier. Leur singularité tient de cette observation sur le terrain des liens avec des êtres vivants que nous pouvons qualifier d'écologie artistique. Le temps qu'elles donnent à leur observation nous donne à voir des liens imperceptibles. Le résultat de leur observation est artistique, mais leur travail se mêle au discours écologique ou écosystémique. Au fur et à mesure qu'elles expérimentent des milieux vivants, elles confrontent chacune de leurs observations avec une pensée scientifique. Les théories de Descola ou Uexküll résonnent dans leurs travaux et leurs perceptions *in situ* qu'elles restituent via une *écopoétique* singulière au musée, milieu dans la ville.

Conserver la beauté manifeste de la nature, *écopoétique* du musée-ville

> *Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai* [922].

La beauté est manifeste. La recherche du potentiel de l'émotion jusqu'à la jouissance émane d'œuvres singulières. Si l'appréciation du beau est le résultat du « mouvement par lequel la subjectivité quitte sa détermination singulière, pour s'élever à l'universel [923] », ces œuvres et expositions singulières peuvent témoigner de leur effet.

Les créations d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila sont dépourvues de performances ou discours activistes. La beauté à l'*Horizontal* de l'épicéa nous saisit comme un tableau de maître. Elle nous émeut. Jamais nous ne pourrons percevoir ainsi l'arbre dans son environnement. Nous avons le sentiment de vivre un moment singulier. Cette rareté devient beauté manifeste. Elle manifeste une fragilité qui nous fait prendre conscience que cette beauté peut disparaître de notre réalité. Plus, elle nous permet de l'incarner nous-même consciemment. Comme le geste de la chouette, dans le film d'Ariane Michel, qui disparaît dans son envol et se répète en écho dans l'exposition avec l'œuvre singulièrement écopoétique de Claire Morgan. Son œuvre est particulièrement emblématique de l'alliance de la jouissance artistique messagère du lien au vivant. Leur puissance civilisatrice peut naître de notre émotion partagée.

Les œuvres d'Ariane Michel et d'Eija-Liisa Ahtila se situent aux antipodes d'un *art dit écologique* qui pourrait passer à côté de sa fonction de plaisir et décourager le *regardeur* de marcher avec lui *de jouissance en jouissance*. La recherche du potentiel de l'émotion rejoint incontestablement le mystère de la création et le temps du labeur [924].

---

[922] Hugo (Victor). *Utilité du beau,* Proses philosophiques de 1860-65.
[923] Aboudrar, *op. cit.,* p. 55.
[924] Aboudrar, *ibid.,* p.110-112.

> *Nous voici arrivés, la logique le voulant, à une vérité presque dangereuse : l'art civilise par sa puissance propre. L'œuvre, participant de l'influence générale du beau, a une action indépendante au besoin de la volonté de l'ouvrier, et, même à travers le vice de l'artiste, la vertu de l'art rayonne* [925]*.*

L'œuvre monumentale nous émerveille au premier regard, mais elle conduit également à un désenchantement paradoxal. La nécessité de l'art prônée par la critique Suzi Gablik, à traiter de territoires sensibles et spirituels non encore défrichés, est aussi qualifiée « d'archétype réenchanteur [926] ». La vocation de restaurer le mystère dans un monde trop rationnel est considérée comme utopique, voire lyrique. Son ouvrage, *Le Réenchantement de l'art* propose d'inverser le sens des hiérarchies en défaveur de la réalité tangible, avec un retour au spiritualisme artistique sur les champs social et écologique.

Dès lors, la beauté onirique d'une écologie artistique révélée par le tissage minutieux du lien au vivant contraste avec les limites de notre maladresse. Malgré le mouvement de la vie, l'animal majestueux de Claire Morgan est bien pris au piège de son propre destin, la mort, symbolisée par les mouches. « *La mort de l'animal vient-elle en effet de sa relation avec sa « prison » funeste et est-elle alors une métaphore de la relation destructrice de l'homme avec son environnement* [927] *?* », interrogent les élèves de l'école du Louvre. Sa fragilité incarnée par les plumes de pissenlits nous saute aux yeux dans une réalité de nature précaire.

Si la beauté est très souvent liée à des taxidermies animales communes avec les musées de sciences naturelles, les œuvres vidéo interrogées présentent des êtres en vie. Il semble que leur capture renvoie à un nouveau tableau vivant, comme la volonté d'encadrer la réalité d'un épicéa géant. L'*art écosystème technologique* permet de saisir la beauté de la nature et d'interroger les relations d'un milieu dans le temps.

---

[925] Hugo. *Ibid.*

[926] Maufras, *op. cit.*

[927] Gestalder (Mathilde) ; Schiffer (Gabrielle) et Thirion (Rose). Notice rédigée par les élèves de l'École du Louvre, *Claire Morgan, Diamond 2010,* FIAC 2010, p. 1. Opération originale de médiation culturelle avec le public de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris, *in situ*.

C’est ce qui distingue ces travaux des objets d’art aux caractéristiques classiques anthropomorphiques. Leur esthétique est favorisée par une installation en relation avec leur environnement aux perceptions en mouvement. Les scénographies d’expositions manifestent leur volonté de faire apparaître une écosystémique relationnelle entre milieu vivant et artificiel urbain, la ville.

D’autre part, au musée, le milieu est à recréer, contrairement à un environnement extérieur qui sert de support ou de décor. En effet, nos statistiques montrent que les artistes installent plus d’objets figuratifs de la nature, animaux et végétaux dans les musées. Ce qui expliquerait leur surreprésentation. Les films des deux artistes ne dérogent pas au principe. Ils apportent une perception spécifique de la nature. Nos recherches nous ont conduits à les observer. Pour autant s’agit-il du point de vue de la nature ?

> *Pour cela, il faut aussi tenter de prendre le point de vue de la nature. Une nature libre, autonome, foisonnante, c’est l’horizon que l’on pourrait viser lorsqu’on considère nos responsabilités, mais aussi nos désirs et nos rêves à l’égard du monde naturel. Cette nature-là ne nous offrira pas un miroir avantageux de nous-mêmes, elle ne nous rendra probablement pas service. Nous nous y sentirons vulnérables, étrangers, malvenus peut-être* [928].

La mémoire de la beauté conservée au musée témoigne-t-elle de la peur d’une réalité ou de la perte de nature et pourquoi ? Nous avons constaté que les œuvres diffusées étaient particulièrement représentatives d’une *nature en crise,* selon le concept philosophique d’Émilie Hache. Sans complaisance, aussi fascinantes que dérangeantes, elles créent un envoûtement mémorable car le beau est attractif, même s’il rejoint l’inquiétant. Il redouble l’effet du sensible vers notre propre conscience.

[928] Maris, *op. cit.,* p. 237-238.

Francis Hallé dit regretter le manque de récit poétique scientifique [929]. Or, il s'écrit aujourd'hui dans les musées. Dans le sillage des œuvres, les récits témoignent d'une *écopoétique* issue de discours scientifiques, plutôt qu'une *écocritique* issue du politique militant. L'*écopoétique* rejoint le principe de beauté manifeste des œuvres au détriment de performances militantes inscrites dans l'héritage de la sculpture sociale de Beuys. Il s'agit moins de revendiquer ou manifester un discours écologiste, que de manifester la beauté d'une *nature en crise* vers un paradis perdu.

Ainsi, l'art se tourne vers les sciences pour accompagner ce qui se découvre. Il trouve dans les sciences matière à inventer et rêver une œuvre dont le récit est souvent poétique. Tant sur la forme que sur le fond, alimenté par des commentateurs scientifiques, ces récits favorisent la *survivance* [930] d'images et d'idées. Par exemple, les créations de l'*art écosystème technologique* ont la faculté de continuer à générer une émotion via la diffusion vidéo sur internet au-delà d'une exposition. Leur *écopoétique* cumulée est persistante dans le temps et touche encore nos pensées et consciences. Elle interroge durablement la coexistence de nos mondes et favorise d'autres compositions possibles.

Mais elles bénéficient également d'une capacité de *fidélité descriptive* [931], un sens du concret, propre à l'efficacité de la poésie. Ce sens du concret traduirait un désir de rapprochement entre culture et nature. Nous le retrouvons également dans la prolifération des natures mortes et vanités. Le postulat de l'historien Etienne Jollet que toute production d'objets dans l'art contemporain peut se voir appliquer le terme de nature morte [932] confirme leur valeur symbolique respective. Le caractère symbolique est inhérent à la nature morte. Traditionnellement, la nature morte présente et met en scène des objets questionnant une symbolique issue du quotidien et proche de l'environnement humain.

---

[929] Hallé, « *Poésie et botanique », op. cit.*
[930] Warburg, *op. cit.,* p. 30, 108 et 117.
[931] Schoentjes, *op. cit.,* p. 43.
[932] Jollet, p. 244.

Par extension, les *ready-made*, *objets tout faits* [933], prêts à exposer artistiques, introduits dans l'art au début du 20e siècle par l'artiste Marcel Duchamp, sont assimilés à une nature morte. En cela, l'installation, forme de sculpture contemporaine, peut revendiquer le statut de nature morte. D'autant que si s'ancrer dans le concret permet de dire l'universel [934], l'art vidéo est intrinsèquement efficace. Si la nature est la forme des êtres dans leur mouvement d'accroissement et de décroissement au sens d'Aristote – plus encore que d'autres formes artistiques – le cinéma d'art a la capacité singulière de rendre compte de ces mouvements. Ainsi, les vanités s'adossent à une *écopoétique* qui vise non seulement à montrer la nature, mais également à nous procurer les sensations de son existence.

> *Mais l'exercice de la fonction esthétique déborde d'une autre façon le domaine des arts car, depuis les temps les plus lointains, le sentiment du Beau est présent dans les rapports des hommes avec la nature qui les entoure. [...] Car le sentiment du Beau naît des sensations et des émotions suscitées par la perception de rapports et d'ordonnancement entre des formes ou entre des couleurs, des odeurs, des mouvements, etc.* [935].

Le sentiment du beau déborde. De surcroît, la littérature des musées ajoute à cette beauté manifeste. Le soin apporté à la production des ouvrages leur confère la qualité de « beaux livres ». Certains ont la valeur artistique à part entière de « série limitée », comme le catalogue de l'exposition d'Eija-Liisa Ahtila et son hologramme en couverture. De plus, un véritable travail de recherche en *écopoétique* se lit pour approfondir le sens de l'œuvre.

> *Nous ne voyons pas « l'espace » du monde ; nous vivons notre champ de vision. […] Les êtres vivants sont caractérisés par le fait qu'ils sont continuellement en train de s'autoproduire. Ce système d'organisation est autopoïétique. Ce qui caractérise les êtres vivants, c'est que leur organisation est telle que leur seul produit est eux-mêmes, et l'absence de séparation entre le producteur et le produit. L'être et le faire d'une unité autopoïétique sont inséparables, et c'est là leur mode particulier d'organisation* [936].

---

[933] Couturier, *op. cit.,* p. 172. Voir aussi Durozoi, p. 215 et Jollet, *« L'objet déplacé. », ibid.,* p. 268-271.

[934] Schoentjes, *ibid.,* p. 97.

[935] Godelier, *op. cit.,* p. 109.

[936] Ahtila, *op. cit.*

Un lien unit la pensée de l'artiste avec le scientifique dont les travaux sont commentés. Il en résulte souvent une fusion intellectuelle que l'œuvre vient illustrer et révéler comme une pensée reliée. Dans les deux cas, Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila établissent un rapport profond entre leur processus créatif et la pensée scientifique, respectivement de Philippe Descola et Jacob von d'Uexküll. Il s'agit moins d'ailleurs d'un travail d'artiste postérieur au travail scientifique qu'une rencontre convergente qui renforce le sens des travaux respectifs. Ouvrir des passerelles entre ces mondes parallèles relève du miracle comme le suggère l'*Annonciation* d'Ahtila. L'artiste intègre dans son œuvre une citation d'Uexküll. Nous croyons communément à un monde unique où s'emboîteraient tous les êtres vivants dans un seul espace-temps. Pourtant, ce que nous voyons est fabriqué.

Eija-Liisa Ahtila s'appuie également sur la théorie de l'*autopoïese*. Du grec *auto/*soi-même, et *poïesis*/ fabrication, création. Jacob von Uexküll est vu comme à l'origine du développement actuel de l'*autopoïétique*, puisque dans la lignée de ses travaux, il s'agit de considérer que voir est aussi une façon de ne pas voir autre chose. Tout dépend sur quoi porte notre regard. Même si le concept est inventé officiellement en 1972 par le biologiste Humberto Maturana et le neurobiologiste Francisco Varela et développé dans *L'Arbre de la connaissance*. *Racines biologiques de la compréhension humaine* [937] (1994).

> *Alors que nous vivons de moins en moins au contact de la nature et que nos modes de vie sont remis en question par la crise écologique, comment recréer les conditions d'une cohabitation respectueuse avec la nature, en particulier le monde sauvage ? De quelles idées et de quelle sensibilité avons-nous besoin pour imaginer d'autres relations au vivant* [938] *?*

[937] Traduit de l'anglais par François-Charles Julien Paris Fleury (1994). Voir également Francisco Varela, Evan Thompson et Eleonor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1993.

[938] Programme des *Rencontres « Lire la nature »,* musée de la Chasse et de la Nature, p. 1 avec entre autres Gilles Bœuf, Catherine Larrère, Baptiste Morizot, Nathalie Machon, etc. p. 1.

Parmi les musées pionniers engagés dans cette production d'*écopoétique,* nous retrouvons le musée de la Chasse et de la Nature. En 2017, à l'occasion du cinquantenaire de la Fondation François Sommer [939], le premier *Salon du livre de la nature* « *Lire la nature* » est lancé dans les murs du musée. Le prix littéraire François Sommer annonce, sans ambiguïté, « ouvrir des voies différentes dans le débat écologique. » L'objectif du salon est de déchiffrer et comprendre la nature. La littérature provient des champs scientifiques, mais également chez les praticiens – chasseurs, forestiers, agriculteurs, etc. – et dans l'histoire des relations au vivant. Des tables rondes créent un dialogue entre les chercheurs en sciences du vivant, notamment du Muséum national d'histoire naturelle et en sciences humaines, artistes et écrivains.

Si l'art est en mal de sens, n'est-ce pas le reflet d'une société qui cherche elle-même du sens ? Si la beauté contagieuse de certains objets d'art se propage, solidaire du monde qu'elle manifeste, la joie de l'art répond aux enjeux du pacte social et à sa nécessité. L'art est un *imaginé-imaginaire* [940] dont l'imaginaire se matérialise. La pratique artistique est associée au beau et l'esthétique a du sens. Puisque l'objet d'exception, dans sa singularité, se trouve reproduit et de ce fait lié au monde. Il devient visible par sa fréquence de diffusion et, démultiplié, il acquiert un statut commun, transcendé, et par là même symbolique.

> *Par pratique artistique, nous désignons tout ce que les humains ont inventé pour « s'embellir » eux-mêmes, se soucier de leur apparence et pour introduire de la « beauté » dans les rapports qu'ils ont produits non seulement entre eux mais entre eux et la nature et avec les entités invisibles dont l'existence et les actions leur semblaient peser sur leur destin, à savoir les dieux, des esprits et leurs ancêtres* [941]*.*

---

[939] La Fondation François Sommer agit dans le « domaine écologique et culturel ». À travers son pôle Nature, elle soutient des actions de terrain pour l'étude et le maintien de la biodiversité. Elle gère des espaces et milieux naturels en France. Par exemple, le domaine de Belval est un haut lieu d'études, d'expérimentations et travaux scientifiques. La réserve de biodiversité de 533 hectares de bois abrite des espèces en voie de disparition et depuis 1998 accueille chaque année des artistes en résidence. En Afrique, elle œuvre pour la protection des espèces sauvages. Son pôle Culture vise à sensibiliser, soutenir et ouvrir la réflexion sur les arts. Le musée de la Chasse et de la Nature, inauguré par André Malraux en 1967, propose des expositions temporaires et des collections sur le rapport de l'homme à l'animal à travers les âges.

[940] Godelier, *op. cit.,* p. 105.

[941] Godelier, *ibid.*

Et le musée est un conservatoire d'écopoétiques comme un diffuseur de littérature singulier. C'est un système de connaissances à part entière qui favorise l'enseignement informel par les images et les expériences visuelles qu'il propose. Ses méthodes de connaissance reposent sur un agencement signifiant des images [942]. Si la collection constitue un système raisonné et organisé propre à soutenir une méthodologie de la connaissance, l'*écopoétique* des œuvres et des récits peut contribuer à une culture du vivant.

Si le beau ouvre au bien, nous pouvons déplorer que notre souci de l'environnement s'exprime d'autant plus que notre expérience concrète et intime de la nature s'est faite plus rare. Finalement, nous l'observons nous-mêmes et paradoxalement, les récits nous incitent à retrouver un chemin perdu ou à imaginer. D'autant que pour Schoentjes, en matière de littérature, l'*environnement naturel* [943] est longtemps resté étranger à la majorité des écrivains. De plus, il n'est pas un lieu à partir duquel le renouvellement esthétique a pu être pensé.

Le musée n'est pas un lieu clos mais bien ouvert sur le monde. La beauté des œuvres et récits confondus s'y accumule. La force de leur diffusion au dehors résonne telle une polyphonie de perceptions à l'*écopoétique* relationnelle et émotionnelle avec la nature. Au fond, *l'environnement*, au sens naturel mais également artistique, semble relier nos intériorités avec tous les êtres vivants. Les musées ont un rôle à jouer pour le penser. Les images de l'art vidéo fraient un chemin de partage de nos intériorités, une *écologie symbolique* vers un bien-vivre ensemble.

[942] Chaumier (Serge). Desvallées et Mairesse, *op. cit.,* p. 114.
[943] Schoentjes, *op. cit.,* p. 26.

Partager les images de nos intériorités, une écologie symbolique

L'inconscient et la nature parlent par des images [944].

Les évolutions symboliques de l'arbre dans les arts plastiques reflètent un statut anthropomorphique vénéré par l'humanité. Lien divin chrétien entre univers terrestre et céleste, l'arbre de vie et de la connaissance, pourvu de ses fruits défendus, domine le jardin d'Eden. Tandis que l'arbre vert feuillu continue d'exprimer la rédemption, l'arbre sec et déraciné annonce le péché. Côte à côte, ils symbolisent la lutte entre le bien et le mal [945].

L'arbre célébré est classiquement lié à sa version vivante et verdoyante. Conjonction parfaite de la croissance, il est le lien symbolique entre deux mondes, céleste et souterrain [946]. Son enracinement puise dans la terre nourricière son énergie vitale qui lui permet l'élévation cosmique. Comme son feuillage vert indique la régénération propre à une vie vertueuse. Ainsi, sa célébration séculaire véhicule naturellement les vertus de la vie.

Mais cette représentation est avant tout anthropomorphique. Effectivement, l'attachement symbolique à l'arbre vivant est lié au destin de l'homme pour lui-même, notamment dans une perspective historique d'élévation mystique. De fait, les attributs de l'arbre sont les métaphores de la morphologie humaine, comme la tête, le tronc, les bras, le pied ou le cœur. Il en découle la notion scientifique inappropriée d'individu, qui a fait place, il y a seulement une trentaine d'années, à celle de colonie d'arbres.

Aujourd'hui la symbolique de l'arbre évolue en nombre dans notre culture occidentale du péché originel au péché écologique. Ce nouveau péché bascule de l'*écofiction* [947] à une réalité imaginarisée – au sens de Guattari – par les artistes, dans une *France vert clair* en demi-teinte, modérée et ambiguë face aux problématiques environnementales. L'esthétique du végétal glisse de la *mimèsis* – art d'imiter la nature – et de l'allégorie naturaliste, à une icône d'indicateur de crise écologique.

---

[944] Schoentjes, *op. cit.,* p. 36-37.
[945] Impelluso, *op. cit.,* p. 16-17 et 19.
[946] Battisni, *op. cit.,* p. 248.
[947] Chelebourg, *op. cit.* p. 13.

En effet, nos statistiques ont montré que l'arbre est majoritairement présenté dans une posture de déracinement qui donne à voir les stigmates d'une nature en crise. Certes, cette représentation du végétal représente des réalités vécues dans l'abus de son exploitation. Par exemple, le travail de Frans Krajcberg témoigne de façon éloquente de la destruction de la forêt amazonienne. Son *écopoétique* est d'ordre romantique. Elle reflète une figure métaphorique liée au destin de l'homme, comme ses attributs sont les métaphores de sa morphologie. Dans le cas de Krajcberg, son travail est inspiré par son expérience violente de l'Holocauste. Ainsi, le renouveau de ces vanités contemporaines – figures d'arbres déracinés – est lié à une symbolique classique de finitude humaine réflexive.

> *Le symbole relie le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient et permet l'ouverture entre les mondes* [948]*.*

Par-delà les arbres déracinés, aux accents culpabilisateurs, se cache la forêt d'une conscience écologique symbolique, notamment utilisée dans la scénographie de *Bêtes off.* Transformé par son voyage en Amazonie avec son ami Frans Krajcberg, le critique d'art Pierre Restany écrit le 3 août 1978 sa volonté de réunifier ce qu'il qualifie les *deux sens de la nature.* De surcroît, l'art serait le moyen de sensibiliser sur la nature pour *préparer l'homme universel de demain*. Cette citoyenneté planétaire solidaire n'est-elle pas le corolaire nécessaire d'une citoyenneté écologique ?

> *L'Amazone sera l'université, l'Alma mater, la grande école de ma perception* [949]*.*

Par-delà les apparences des visions de crise de la nature – indicateurs de conscience écologique – si le symbole donne à « naître avec », que dit le langage des arbres artefacts ? Quelle symbolique naît de notre inconscient, de l'intention des artistes et des commissaires dans ces expériences singulières ?

---

[948] Bigé, *op. cit.,* 2012.

[949] Restany. *Journal du Rio Negro vers le naturalisme intégral,* p.156.

Au-delà du bien et du mal, la force métaphorique de la colonie d'arbres, transposée dans les colonnes du patrimoine de la conciergerie, évoque un espace mental à vocation réflexive. *Bêtes off*, voulue comme une *forêt mentale* et *territoire de la psyché,* est une métaphore de notre inconscient. La forêt milieu d'exposition découle d'une symbolique anthropomorphique. Elle veut s'inscrire dans la psyché de l'homme, contre les racines d'un mal apparent qui s'étend dans la figure déployée d'arbres déracinés.

> *En remontant les méandres de l'inconscient, Sigmund Freud découvre le lieu où les mythes trouvent leur source, la contrée mentale où l'homme et la Bête se côtoient, se confondent. Fascinés par cette contiguïté, certains artistes vont chercher à l'exprimer en évoquant les états de la conscience où l'animal cesse d'être un autre*[950]*.*

L'exposition labyrinthe, *Bêtes off,* se lit comme une *carte de désorientation* ou une carte conceptuelle, heuristique/*Mind map* – Christian Gonzenbach, 2011. Des asticots vivants écrivent littéralement un langage de la nature à l'encre. Inspiré du test psychologique de personnalité d'Hermann Rorschach, l'outil de diagnostic d'une crise de mélancolie est à rapprocher du symptôme de crise de la nature. Dans le sillage de l'intelligence émotionnelle développée par les neuroscientifiques, une écopsychologie – oikos/maison, milieu de vie et psyché/âme en relation – impliquerait un *inconscient écologique* ancestral commun.

La question du psychisme est également très présente dans l'œuvre d'Ahtila. L'horizontalité de l'épiciéa invite à notre propre positionnement couché, propice à la réflexion et aux rêves. Les mondes perçus sont-ils réels ? Des mondes semblent alors possibles, puisque les deux artistes donnent à voir d'autres mondes réels.

À l'instar d'Uexkül – et sa symbolique de l'arbre comme milieu – nous pouvons discerner un nombre important de significations liées à un même objet tel que l'arbre. De même que la forêt se transforme, pour une enfant, en un lieu peuplé de gnomes et de lutins, et l'arbre « *en dangereux démon* ». Nous voyons dans cet exemple la symbolique, basée sur un *chemin familier* qui combine à la fois l'imaginaire et le réel, nous permet d'en explorer le sens.

---

[950] D'Anthenaise*, op, cit.,* p.19.

> *Pour le renard qui a bâti sa tanière entre les racines du chêne, celui-ci s'est transformé en un toit solide qui le protège avec sa famille des intempéries. L'arbre ne possède ni la tonalité d'exploitation qu'il a dans le milieu du forestier, ni la tonalité de danger qu'il a dans le milieu de la petite fille, mais simplement une tonalité de protection. Le reste de sa morphologie ne joue aucun rôle dans le milieu du renard. Le chêne présente également une tonalité de protection dans le milieu de la chouette. Mais cette fois-ci, ce ne sont pas les racines, lesquelles restent complètement en dehors de son milieu, mais les énormes branches qui lui servent de rempart. Avec ses nombreuses ramifications qui offrent des tremplins commodes, le chêne acquiert pour l'écureuil la tonalité d'ascension, et, pour les oiseaux chanteurs qui construisent leur nid dans des ramifications plus élevées, il reçoit l'indispensable tonalité de support* [951].

Le biochimiste Luc Bigé définit le symbole comme un langage de la nature et de l'inconscient. Il interroge la voie symbolique dans sa capacité à ré-enchanter le monde. L'auteur de *La force symbolique* (2003) propose de positionner la pensée symbolique parmi les autres approches de la connaissance scientifique, systémique et « magique » ou shamanique. L'approche symbolique est pour lui le langage du rêve et de la nature, un langage muet poétique, une histoire contée à la fois par la voie du cœur et de la pensée.

Pour Bigé, la structure et la méthode de la science ne peuvent explorer le monde du sens. Si les mathématiques permettent la compréhension de la réalité objective, les symboles ouvrent à la compréhension de la réalité subjective. Selon le biochimiste, notre monde serait privé de sens parce qu'il a perdu le contact avec cette connaissance du merveilleux et du magique.

> *Il s'agit d'établir entre la force de la nature et l'homme une connexion, c'est-à-dire le symbolon, l'élément de liaison, l'acte magique qui établit des liens concrets – en déléguant un médiateur, dans ce cas un arbre, plus proche de la Terre que l'être humain parce qu'il s'enracine en elle. Cet arbre est le médiateur donné, il conduit vers le monde souterrain* [952].

---

[951] Uexküll, *op. cit.*, p. 158.

[952] Warburg, *op. cit.,* p. 89.

Telle la figure du serpent qui occupe une place métaphorique autour de l'arbre manifestement liée à la culture et la pensée religieuse. Ce *symbolon,* ou élément de liaison, revêt un caractère magique. Médiateur, il conduit vers un monde souterrain. Il s'agirait du monde de l'inconscient. Ce principe a notamment été expliqué dans *Le rituel du serpent* par Aby Warburg [953].

Bigé rejoint également le propos de Godelier pour qui la partie inconsciente de la pensée contribue à produire du sens et des significations qu'elle donne au monde [954]. La force symbolique se trouverait dans les récits tels que les contes, les mythes ou la poésie, par extension dans la littérature liée à l'écologie, l'*écopoétique*.

> *Ces intuitions vont de la conscience de la permanence de la solidité des objets dans l'espace et le temps, à la tendance à traiter les objets animés comme des êtres conscients où il y a des états intérieurs. Il n'était donc pas illégitime de penser que, quelles que soient les formes que peuvent prendre des ontologies locales, celles-ci se construisent toujours en déclinant une gamme de contrastes entre ces deux dimensions de la physicalité et de l'intériorité qui seraient universellement perçues dans des objets du monde* [955]*.*

Philippe Descola s'inscrit dans des travaux de psychologie cognitive et ethnographiques. Les humains, pour identifier les objets de leur environnement, y détectent des propriétés physiques et des états intérieurs dont ils ont fait l'expérience dans leur vie corporelle et psychique. La psychologie du développement considère que les humains, avant de savoir parler, interprètent le monde grâce à des intuitions de l'ordre de l'inné.

Ariane Michel et Descola semblent reliés par une fascination commune pour le *monde de la forêt* [956]. Chez les Achuar, la forêt a été plantée par un esprit, *Shakaim*. Et les rapports symboliques avec le monde de la nature sont exprimés via leurs rêves. À l'aube, les amérindiens commentent leurs rêves et déterminent les présages pour la journée à venir au cœur de leur *oikos*, la maison.

---

[953] Warburg. *ibid.,* p. 30, 108, 86.
[954] Godelier. *op. cit.,* p. 42.
[955] Descola, *La composition des mondes, op. cit.,* p. 220.
[956] Descola, *ibid.,* p. 85 et 129.

> *En tant que tuteur des végétaux de la forêt, Shakaim visite les hommes pendant leurs rêves et leur indique les meilleurs emplacements pour ouvrir de nouveaux jardins puisqu'il est le mieux placé pour savoir quels sont les terrains fertiles, là où les plantes dont il prend soin s'épanouissent avec exubérance* [957]*.*

Ainsi, il n'existe pas de frontière entre le jardin domestique et la forêt sauvage et leur correspondance est possible grâce au symbolisme perçu lors des rêves. Terrain d'existence à part entière ou lieu de vie commun avec les non-humains, les rêves des Achuar leur permettent un contact et la transmission d'un message qu'ils interprètent pour les guider dans leur existence. Descola analyse deux dimensions de pratiques de leur vie quotidienne : la maison, le jardin, la forêt, la rivière.

La première dimension relève de la science occidentale, les écosystèmes, les techniques, l'organisation, la dépense du travail, et le régime alimentaire. La seconde dimension identifie comment les amérindiens les conçoivent. Descola la définit comme une *écologie symbolique*, suivant le type de relation de l'*analogisme* qui vient structurer les singularités existantes « en les tissant dans des chaînes de correspondances symboliques ».

> *L'écologie symbolique est l'étude d'un système d'interaction localisé dans lequel dimensions matérielles et dimensions idéelles sont étroitement mêlées. La Nature domestique, au fond, c'est l'idée que les formes d'action que les Achuar ont développées dans les rapports entre humains – et dont la maison formait le théâtre – se retrouvaient aussi dans leurs rapports aux non-humains* [958]*.*

Oikos englobe la maison et les membres de la famille. La maison, aux racines mêmes de l'écologie, est associée au milieu de la forêt. La forêt est un milieu de rencontre culturel entre les humains et les animaux. Les récits d'œuvres permettent une connexion symbolique familière. Par exemple, avec *Crisis Cabin* de Markus Hansen à *Bêtes off*, ce refuge est en crise. Cette fragilité est symbolisée par des parois recouvertes de plumes d'oiseaux.

De plus, elle contient une bibliothèque emplie de livres, comme si au cœur de la forêt métaphorique se lisait une écopoétique singulière fragile de notre rapport à la nature.

---

[957] Descola. *ibid.*

[958] Descola. *ibid.,* p. 154 et 204.

La maison d'Eija-Liisa Ahtila se raconte également dans une forêt. La narratrice en lévitation rappelle le récit symbolique de d'élévation via l'arbre. *C*onstruction de l'humain et façon d'habiter au dehors se confondent dans les récits des œuvres de l'artiste. Certes, il y a toujours une tentative de se protéger au-dedans, mais elle s'efface dans un monde parallèle – plus ou moins conscient – où règnent des esprits. L'artiste utilise délibérément la métaphore symbolique de la maison comme un espace de vie et de mort où cohabitent des humains et des non-humains sous la forme d'esprits.

> *Je crois que le séjour, ou ma maison, est en train de s'effondrer. Il ne peut plus garder les choses à l'extérieur, protéger l'intégrité de son espace. Mon jardin est en train d'entrer dans mon séjour* [959]*.*

Peu à peu guidés par le récit quotidien, lent et hypnotique de la narratrice, nous perdons les repères d'une réalité, de notre perception habituelle. Cet effet s'accentue avec la démultiplication des écrans grandeur nature où nous sommes plongés dans la pénombre. Nous attendons qu'il se passe quelque chose. Mais il ne se passe rien de plus qu'une succession de plans où la narratrice, au fond, exprime sa confusion à habiter des espaces intérieurs et extérieurs. Et nous-même, nous ressentons cette confusion jusqu'à notre conscience d'habiter aussi au-delà de nos murs un jardin planétaire au sens de Gilles Clément.

> *Les installations d'Ahtila en tant qu'entités physiques posent la problématique de l'œuvre en tant que « chantier de la psyché » ou lieu de passage ouvert. Les installations de l'image en mouvement nous permettent d'habiter certains corps ou espaces virtuels qui ne correspondent pas à notre expérience quotidienne et qui, autrement, nous resteraient inaccessibles* [960]*.*

Leevi Haapala, conservateur au *Musea Kiasma* d'Helsinki, a soutenu des travaux de recherche en thèse sur l'inconscient dans l'art contemporain finlandais. Il consacre à l'ouvrage d'exposition d'*Eija-Liisa Ahtila. Mondes Parallèles* un article intitulé *« Phrase coupée, spectateurs divisés. Observations sur la sensorialité distale dans les images en mouvement d'Eija-Liisa Ahtila. »* Il relève à quel point la narration est importante dans son travail et dans l'art vidéo.

---

[959] Extrait du monologue d'Elisa dans *La Maison*, *Ahtila*, *op. cit.,* p. 163 et 167.

[960] Haapala (Leevi). « Phrase coupée, spectateurs divisés. Observations sur la sensorialité distale dans les images en mouvement d'Eija-Liisa Ahtila. », Ahtila, *op. cit.,* p. 171.

In fine, notre expérience visuelle permet d'accéder à un fantasme imaginaire, réalité à laquelle nous souhaitons inconsciemment accéder. À partir d'une *mimèsis* reproduction d'une réalité perçue, l'écran est vu comme un « lieu ». Haapala Leevi parle de « passage ouvert ». Longtemps nous avons voulu garder le catalogue de l'exposition ouvert sur *La Maison* et cette femme en lévitation au-dessus d'une forêt qui nous intriguait. Avant même de choisir de l'analyser pour comprendre son effet, nous avions installé le livre et son image en double-page sur un trépied de partition de musique dans notre salon tel un bel objet exposé. Au-delà des images en mouvement, l'effet de l'image publiée a ouvert une voie intime dans notre conscience écologique.

L'art vidéo se situe entre image et art. Il rend visible une réalité grâce à l'image et témoigne également de transformations relationnelles physiques et mentales. Succession d'images contrôlées tel un *mécanisme pictural* [961], l'art vidéo semble interroger plus directement notre intériorité. Ainsi, Ariane Michel travaille particulièrement la singularité de la chouette. *Les yeux ronds* témoignent de son regard et d'une réalité possible dans la situation donnée.

> *On aperçoit en effet dans les images la volonté de rendre manifeste l'intériorité des humains, en les singularisant, en travaillant particulièrement leur regard, la ressemblance avec le modèle, la vraisemblance des situations, tout cela pour souligner le fait qu'il s'agit d'individus* [962]*.*

Ainsi, Ariane Michel n'est-elle pas en train de doter l'animal d'une intériorité qui se connecte avec la nôtre ? Elle peut se rapprocher de notre psychisme lors de la formation de rêves plus ou moins conscients. Elle rend visible la double nature de l'animal analogue à l'humain. Descola dit avoir vérifié son hypothèse via l'exposition *La fabrique des images* au musée du quai Branly (2010-2011).

> *Le regard recompose et actualise les œuvres afin de les rendre contemporaines. Leurs visages changent comme change le regard jeté sur elles* [963]*.*

---

[961] Descola, *op. cit.,* p. 269.

[962] Descola, *ibid.,* p. 273.

[963] Le Bon, Le Fur et De Loisy (dir.), p. 7-8.

L'histoire de l'art est bien l'histoire de *regardeurs* [964]. Selon le paradigme historique de Marcel Duchamp, le *regardeur* fait autant l'art que l'artiste. D'un point de vue, il découvre ou commente des chefs d'œuvres. Autant de regards et de postures qui évoluent dans une multiplicité d'accès à la connaissance et des représentations dans un contexte donné. Si la forme compose les mondes, quels sont ses effets sur le *regardeur* ?

En 2016, Jean de Loisy invite Ariane Michel avec Nadeije Laneyrie-Dagen, auteure notamment de *l'invention de la nature,* afin de commenter le fameux tableau d'Edouard Manet, le *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Les œuvres d'Ariane Michel, et particulièrement *Les yeux ronds,* sont présentées comme tendant à recomposer le réel pour offrir au visiteur une expérience de *déterritorialisation* de la perception. Concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1972), la *déterritorialisation* est un processus de décontextualisation d'un ensemble de relations afin de permettre leur actualisation dans d'autres contextes.

Sortis du contexte, nous avons pu éprouver l'effet des œuvres et des récits lors de notre conférence-débat *Vue de l'arbre. Expériences singulières à l'Horizontal d'E-L. Ahtila et dans Les Yeux ronds d'A. Michel* [965].
L'intériorité partagée avec les auditeurs a suscité chez nombre d'entre eux un besoin d'apaisement et une « envie de rentrer en communion avec la nature », de l'évocation d'un souvenir personnel au plaisir de la contemplation, jusqu'au désir d'action. Ce temps suspendu a provoqué au final un bien-être partagé.

---

[964] Ce paradigme a donné son nom à l'émission radio actuelle de France culture *Les regardeurs* animée par Jean de Loisy, Président du Palais de Tokyo.

[965] Liégey (Édith). Conférence-débat « *Vue de l'arbre. Expériences singulières à l'Horizontal d'E-L. Ahtila et dans Les Yeux ronds d'A. Michel* » CRESEM Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée, dans le cadre de l'Atelier de recherche en écocritique et écopoétique, *Ecopoetics*, UPVD Perpignan, jeudi 19 janvier 2017.

> *De ce fait, le symbolique déborde de la pensée, envahit et mobilise le corps tout entier, le regard, les gestes, les postures et au-delà tout ce qui prolonge hors des individus les significations qu'ils ont données au monde, les temples, les palais, les outils, les aliments, les montagnes, la mer, le ciel, la terre tels qu'ils les pensent et les ressentent. Bien entendu, le langage est au cœur de la fonction symbolique puisque les mots sont des symboles et désignent ce qui n'est eux. Mais le langage n'est pas le tout du domaine du symbolique et ne l'épuise pas* [966]*.*

De même, pour Maurice Godelier la fonction symbolique, condition *a priori* de toute forme d'activité de pensée, peut faire sens pour les humains. Source de toutes les formes possibles de signifiants, la pensée symbolique permet aux humains de signifier ce qu'ils pensent, ce qu'ils font, comme ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas penser ou faire.

En 2017, *Tree Sitter (fig. III-87),* du *Collectif Natural Movement* de Joanne Clavel chercheure [967] et Anaïs Fleurent vidéaste, est proposé en clôture de la Journée d'étude transdisciplinaire *« Le végétal dans son milieu urbain »*. Dans cette performance vidéo, Joanne Clavel allie l'écologie, les sciences humaines et sociales, de la communication aux arts visuels et vivants. Sa perspective hybride « *éco-culture* » ou médiation-évaluation artistique de la « *biodiversité comme bonheur* » veut relier les mondes par leur environnement, leur existence et leur développement.

---

[966] Godelier, *op. cit.,* p. 12-13.

[967] Joanne Clavel est Docteur en écologie de l'Université Paris VI et CESCO Centre d'Écologie et des Sciences la Conservation au Muséum national d'histoire naturelle. Son post-doctorat à l'Université de Liège en sciences de la communication la spécialise en médiation scientifique par l'art et en parallèle en danse à l'Université Paris 8. En 2008, elle crée *Natural Movement,* un collectif d'artistes et scientifiques pour la communication en danse et vidéo. Elle intègre le groupe *Traces* en 2011 lié aux théories et réflexions sur l'apprendre, la communication et l'éducation scientifiques. Joanne Clavel développe des indicateurs d'observation de la biodiversité, particulièrement des oiseaux dans leur écosystème. Elle travaille sur les services culturels – offerts – par la nature, services écosystémiques, avec le grand public et les élus, via la promenade pratique et méthode d'évaluation.

Figure III-87. *Tree Sitter, Collectif Natural Movement,* Joanne Clavel et Anaïs Fleurent, Journée d'étude transdisciplinaire *« Le végétal dans son milieu urbain »,* atelier de recherche écocritique et écopoétique, CRESEM, UPVD, Perpignan, 24 mai 2017.

La présence-absence de l'artiste, performance dansée en ombre portée sur l'image en mouvement d'un arbre – d'où grimpent et descendent des humains – nous interroge sur notre lien et usage du végétal. Entre intériorité et extériorité maternelles, envahissement ou détachement, fusion ou consommation, par un effet visuel et gestuel, la danseuse se/nous mêle aux branches du végétal-animal. La bande sonore d'oiseaux et phrasés humains – extraits d'interview – évoque le même processus sondant le liant de mondes humains et non humains entre harmonie et artifices.

> *[…] si l'interconnectivité entre humains et environnements naturels à l'écart de zones à forte densité démographique reste en effet d'une importance capitale – il demeure tout aussi crucial de se pencher sur les nombreux enchevêtrements liant naturecultures humaines et extra-humaines au sein même des milieux urbains et périurbains* [968]*.*

[968] Programme deuxième colloque international 2019 *« Réenchanter le sauvage urbain : Percevoir, penser et vivre avec la nature dans son milieu urbain »* comité d'organisation atelier de recherche écocritique et écopoétique CRESEM UPVD Perpignan, Bénédicte Meillon, Margot Lauwers, Claire Perrin et Caroline Durand-Rous.

La journée d'étude sur le végétal prépare le deuxième colloque international *« Réenchanter le sauvage urbain : Percevoir, penser et vivre avec la nature dans son milieu urbain »* 2019. Il s'agit d'élargir la transdisciplinarité de la recherche [969] d'un « *mouvement de réenchantement des relations complexes et souvent invisibles entre humains et extra-humains, relations enracinées cette fois dans des mondes en devenir spécifiquement citadins. »*

Dès lors, ces formes de vie sont des matières à penser, d'autres manières de se relier au monde. Elles constituent manifestement de véritables sources de joie et d'émerveillement. Nous pouvons rapprocher cet effet à l'expression relevée par Philippe Descola dans le discours politique amérindien, *Sumak Kawsay* ou bien-vivre. Il est intrinsèquement lié au développement d'une conscience écologique.

Baptiste Gille relève que l'écologie symbolique ne mobilise pas le concept de nature, mais implique les notions de protection réciproque et de bienveillance avec des humains et des non-humains. Il s'agit d'instaurer une relation de protection symétrique sous une forme dissymétrique [970].

La relation *asymétrique,* au sens de Descola, s'inscrit notamment dans un débat avec Bruno Latour qui oppose humains et non-humains considérés dans la vie sociale comme des ressources ou un entourage extérieur. Or, pour le sociologue politiste, la composition d'un monde implique tous les *actants* – ou acteurs – comme des objets d'intérêt égal pour les sciences sociales. Le monde serait peuplé d'êtres hybrides, entre le naturel et le social [971].

Dès lors, pour Philippe Descola, le concept de nature, distinct de l'homme, décline au profit de l'*analogisme,* favorisé par une *écologie symbolique,* système de *protection réciproque* bienveillant.

---

[969] Champs de recherche de : l'urbanisme, la biologie, la biosémiotique, l'anthropologie, l'écologie, la botanique, la géographie, la sociologie, l'entomologie et l'ornithologie, l'histoire, la philosophie, les arts visuels, l'écocritique, l'écopoétique, la zoopoétique, l'écopsychologie, l'éthologie, d'ethnozoologie, l'écoféminisme, etc.

[970] Gille (Baptiste). « *De l'écologie symbolique à l'écologie politique. Anthropologie des controverses environnementales chez les Salish côtiers* », Tracés revues des sciences humaines, [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014, consulté le 08 mai 2017. URL : http://traces.revues.org/5442 ; DOI : 10.4000/traces.5442

[971] Descola, op. *cit.*, p. 297-298.

Les thèmes de l'exposition à *Bêtes off* développent différents types de relations au non-humain, de l'altérité *L'animal est un autre* à l'animisme dans le *Devenir animal,* pour finir dans une proposition d'analogisme du *Vivre ensemble.* Le tout est symbolisé par un cheminement dans une forêt qui vise nos sens et invite à sonder notre inconscient.

> *Dans ce cas précis, les images rendent visibles des inflexions dans la composition du monde qui ne sont pas encore visibles ailleurs. Je pense donc que le naturalisme est né dans les images avant de se propager dans d'autres registres de la pensée de l'action. Ce bouleversement de la culture visuelle qui s'est diffusé de façon épidémique dans les ateliers des enlumineurs et des peintres a rendu ostensibles des continuités et des discontinuités entre les êtres qui furent par la suite exploitées de façon discursive dans la philosophie, dans la théologie, etc.* [972]*.*

Nous avons œuvré professionnellement à la question territoriale du *mieux vivre ensemble* lié à l'habitat collectif dans les villes, notamment à travers les récits des habitants [973]. Élargir l'enjeu du bien-vivre ou du vivre ensemble aux non-humains semble être un récit en train de s'écrire à partir des expositions dans les musées. L'impératif esthétique répond à la nécessité de repenser nos relations d'êtres vivants en lien au sens écologique. La plus-value du musée dans la ville n'est-elle pas au fond de nous couper du monde de nos perceptions habituelles et nous livrer de nouvelles formes à penser en actes ?

La force de l'art vidéo est de nous permettre d'expérimenter un nouveau rapport. Les œuvres d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila ne rendent pas visible une *nature en crise* tel le panorama artistique plus commun. Car désorienter est plus efficace dans la mesure où notre lien écologique est à inventer comme sens culturel. Leurs images rendent visibles des manières de composer des mondes de coexistence jusque-là invisibles. Leur *écopoétique* et beauté singulière sondent un « lieu » dans notre conscience où une rencontre intérieure avec le vivant, tel un lien, perdure dans le temps.

---

[972] Descola, *op. cit.,* p. 273. Selon Latour, si le naturalisme n'a jamais existé – puisque *Nous n'avons jamais été Modernes – in extenso,* la séparation nature et culture non plus. Néanmoins, Descola ne définit pas le *naturalisme* comme une séparation de la nature et de la culture mais comme un type de relation où l'intériorité ne relie pas des êtres confrontés à des déterminations physiques communes.

[973] Prix national « Mieux vivre ensemble », *Anticiper,* Concours innovation et performance, La Lettre du cadre territorial, Paris, 1998.

Partie IV

AU-DESSUS DES NUAGES ?

Figure IV-88. *Cloudscapes,* Tetsuo Kondo, enquête exposition *Climats artificiels,* 2015, Fondation EDF © Testuo Kondo et Transsolar.

> *Nous avons naturellement plus d'admiration pour les choses qui sont au-dessus de nous que pour celles qui sont à pareille hauteur ou en dessous. Et quoique les nues n'excèdent guère les sommets de quelques montagnes, et qu'on en voie même souvent de plus basses que les pointes de nos clochers, toutefois, à cause qu'il faut tourner les yeux vers le ciel pour les regarder, nous les imaginons si relevées, que même les poètes et les peintres en composent le trône de Dieu, et font que là il emploie ses propres mains à ouvrir et fermer les portes du vent, à verser la rosée sur les fleurs et à lancer la foudre sur les rochers. Ce qui me fait espérer que si j'explique ici leur nature, en telle sorte qu'on n'ait plus occasion d'admirer rien de ce qui s'y voit ou qui en descend, on croira facilement qu'il est possible en même façon de trouver les causes de tout ce qu'il y a de plus admirable dessus la Terre* [974].

[974] Descartes, p. 284-285.

Symbole du mouvement perpétuel de la nature et phénomènes météorologiques, les nuages annoncent le changement. Les nuages dissimulent autant qu'ils montrent. Leurs fumées et vapeurs brouillent les pistes et révèlent leur complexité. En évolution constante et en position au-dessus du monde terrestre, les éléments forcent l'admiration des philosophes et scientifiques, des peintres et des poètes. Ainsi, l'étude des nuages implique un statut symbolique et métaphorique situé *au-dessus*. Les nuages sont intrinsèquement liés à l'eau, élément vital à la terre, puisqu'ils restituent en pluie les particules terrestres imprégnées.

Les météores sont le produit d'action des quatre éléments, superposés selon leur poids : la terre est au centre, l'eau la recouvre, l'air au-dessus et le feu. Aristote sépare les mondes des Météorologiques en fonction de la lune. Par exemple, les courants d'air et la condensation – qui forment les nuages et provoquent la pluie – appartiennent au monde *sublunaire,* phénomènes exceptionnels de la nature situés sous la trajectoire de la lune et au-dessus de la Terre. Les planètes et les étoiles fixes composent le monde *supralunaire.*

Cependant, le nuage n'est pas seulement l'élément du temps atmosphérique, il incarne un ensemble de sens complexes dont la fonction est symbolique. Pour introduire ses travaux sur *Les Météores* et évoquer le statut sacré attribué aux nuages, Descartes invoque les artistes. Il dépeint le tableau d'une fresque liée au divin, les sommets des montagnes où s'associe la symbolique ascensionnelle des nuages.

> *Un nuage de gaz et de poussière qui se condense, donnant naissance à une étoile et son cortège de planètes. Parmi elles, la Terre, petite planète tellurique, se structure, puis se pare d'une atmosphère, d'océans et de continents* [975]*.*

[975] La Terre cette inconnue. *« Une genèse qui pose encore question. »* Sciences et vie, Hors-série, trimestriel n°271, juin 2015, p. 23-25.

Au milieu du 19e siècle, Ernst Haeckel ne manque pas de s'intéresser aux météores. Pour le naturaliste évolutionniste disciple de Darwin, le nuage gazeux ou *nuage primitif* est au cœur du processus de création de l'Univers. Dans *Histoire générale de la nature et Théorie du Ciel,* Haeckel dialogue avec la théorie de l'univers créé par un chaos gazeux publiée par Emmanuel Kant en 1755. Le scientifique crée la nouvelle dénomination plus explicite de *théorie cosmologique gazeuse* [976].

Le « *nuage de gaz* » s'inscrit toujours dans la genèse de l'histoire du Soleil et de la Terre. Un nuage interstellaire immense éclate et fait naître une étoile en son centre, le soleil. Un disque de poussières et de gaz tournoie en gravitation autour. Après un million d'années, les flocons agglomérés viennent former la terre primitive.

> *Pour emprunter au vocabulaire de l'histoire des religions, le nuage aurait valeur de hiérophanie, c'est-à-dire d'objet qui manifeste le sacré, ou sert à sa manifestation* [977]*.*

Au 20e siècle, une *Théorie du nuage* voit le jour dans l'histoire de l'art de la peinture. Hubert Damisch insiste particulièrement sur la dimension sacrée autour de la figure singulière du nuage et sur son symbolisme de divinité humaine. Sans doute cela explique pourquoi le philosophe historien de l'art privilégie le nuage au singulier dans le titre de son ouvrage, comparé à ses homologues théoriciens de la nature qui étudient les phénomènes systémiques des nuages au pluriel.

Un sentiment d'ambivalence agite les interprétations poétiques et philosophiques contemporaines du sublime de la nature. Pour les courants de l'écologie artistique et politique, les romantiques allemands continuent d'être la source d'inspiration historique en Europe la plus citée.

---

[976] Dauriach. Thèse : *Les premiers éléments du monisme de Ernst Haeckel ou la* genèse *d´une philosophie opportune*, p. 228.
[977] Damisch, p. 67-68.

Le *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Friedrich (*fig. IV-89*) de Caspar David Friedrich est une figure symbolique de sublimation de la nature à l'époque de l'industrialisation [978]. En 1873, à l'instar des divinités humaines, ces mêmes forces telluriques sont attribuées à l'Homme par le géologue italien pionnier Antonio Stoppani [979]. Aujourd'hui, le *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Friedrich est largement référencé dans les ouvrages d'histoire de l'art, notamment ceux dédiés aux nuages. En 2014, l'œuvre est aussi citée à plusieurs reprises aux origines des interactions de l'art et de l'écologie scientifique comme politique. Récemment, dans son chapitre introductif « *The roots of an engaged practice/*Les racines d'une pratique engagée » de l'ouvrage britannique *Art & Ecology Now*, Andrew Brown relève l'œuvre de Caspar David Friedrich comme emblématique.

Par le mécanisme des citations, l'art contemporain aime à opérer des ponts entre les œuvres des maîtres et celles des nouvelles générations. Aujourd'hui, des artistes tels que Didier Mahieu (1961) ou Julian Charrière (1987) illustrent parfaitement l'influence romantique dans leurs travaux. Mahieu se dit un contemplatif comme Friedrich. Dans son exposition *L'Arpenteur* (*fig. IV-89),* au Grand Palais de Nice en 2015, l'artiste belge présente notamment une fresque d'un paysage de nuages qui s'appréhende à taille humaine. Avec *De l'autre côté du paysage* peint en plein air, le regardeur est invité à entrer *physiquement à l'intérieur de la scène.* Mahieu s'approprie la citation du philosophe Henri David Thoreau : « *En réalité je suis un mystique, un transcendantaliste, et un philosophe de la nature par-dessus le marché*. »

La même année, à l'exposition *Climats artificiels* à Paris, l'artiste franco-suisse Julian Charrière, dans sa citation contemporaine de Caspard David Friedrich, se dit *« l'héritier d'une histoire de la représentation par le sublime, héros absurde et idéaliste de notre époque* [980] *».*

---

[978] Brown, *op. cit.,* p. 10.

[979] Bonneuil et Fressoz, *op. cit.,* p. 18.

[980] Enquête muséographique 2015, *Panorama* (2009-2013), Julian Charrière. Fondation EDF. *Climats artificiels.* Paris, Paris Musées, 2015, p. 62.

Au final, les artistes utilisent la citation de Friedrich dans une approche critique contemporaine de l'écologie. Mahieu souhaite impliquer l'humain en vis-à-vis du paysage et non le placer *au-dessus des nuages*. Charrière produit un *panorama* (*fig. IV-89*) romantique factice de mousse synthétique saupoudré de farine et prévient de l'artifice. Entre terreur des forces telluriques, réalités ou conflits intérieurs, l'Homme se situe au-dessus.

Au-dessus des nuages, quel est le panorama des formes que nous avons relevées (*chapitre 10*). Quels liens existe-t-il entre des nuages élevés dans un bocal et ceux fabriqués en série en aquariums comme un laboratoire ? À l'issue d'un parcours de recherche muséographique intense, subsistent un *Aperçu de nuage* de Charlotte Charbonnel au musée Réattu d'Arles (2013) *(chapitre 11)* et des *Extraits de nuages* de Marie-Luce Nadal au Palais de Tokyo à Paris (2015) *(chapitre 1)*. Pourquoi ces œuvres sont-elles vécues comme des expériences singulières ? Leurs travaux dédiés aux nuages réinventent le *process art* formes peu explorées par les artistes. Leurs recherches récentes visent à rendre visible et interroger les interactions entre les systèmes physiques, biologiques et écologiques en lien avec la recherche scientifique ou ses représentations.

Comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière au vivant qui perdure dans le temps ? En découle une *écopoétique* cultivée dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition et enjeu d'acculturation. *Au-dessus des nuages*, nous chercherons à analyser les relations complexes entre création artistique, effet esthétique expérimenté *in situ*, scénographie d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique (*conclusions partie IV)*.

Chapitre 9

Formes, panorama, évolution

> *Il reste encore beaucoup à faire dans ce domaine, […] mais au moins voici les nuages tels que je les connais. Ou devrais-je sans doute dire, voici les nuages tels que je les ai compris jusqu'ici* [981]*.*

Dérivé de *nue/nueige* – latin *nubes* – auquel il s'est substitué avec le suffixe latin *age*, qui désigne l'action (par opposition au suffixe -*ment* qui indique davantage l'état), le mot nuage prend sa forme dans le temps, physiquement et symboliquement. L'élément naturel est défini suivant son caractère compact et visible, composé de fines particules d'eau ou de glace, issues de la condensation de la vapeur d'eau contenue dans l'atmosphère. Annonciateur du temps météorologique, le nuage tire sa forte valeur iconique de l'expérience de l'homme à l'élément en mouvement.

Forma s'entend au sens de production d'objets évocateurs d'images mentales dont l'objectif est la clarté. La richesse des formes des nuages dans les arts plastiques et la sculpture contemporaine naît de leur capacité à se transformer. Leur instabilité est liée au destin de l'Homme aussi protéiforme que son symbole. Les formes de nuages isolées ou en nombre, de couleur sombre ou blanche, racontent un récit *écopoétique* d'objets-symboles.

Les premières interprétations météorologiques écrites sont consignées dans les almanachs grecs antiques. Les *parapegmata*/*donner forme* sont des observations visuelles de changement du temps affichées sur les places publiques des villes [982]. Le philosophe et voyageur grec Démocrite a inventé la météorologie avec sa théorie pionnière sur la formation des nuages. Discutée dans l'antiquité par Aristote, *Meteorologica/Les Météorologiques* (moins 334 av JC) demeure le traité incontesté durant des siècles pour les sociétés occidentales.

---

[981] Extrait du discours en 1802 de Luke Howard. Hamblyn, p. 49.

[982] Hamblyn, *op. cit.,* p. 37.

Le théoricien visionnaire des sciences de la nature fait également référence à son *Traité du ciel* dans *Les Météorologiques* et explique sa philosophie de l'hylémorphisme – *hulè*/matière et *morphé/*forme. Tout être, objet ou individu, est composé d'une matière et d'une forme, inséparables. Mais le philosophe veut surtout démontrer son principe du mouvement éternel de la nature. Et dès le début de son traité, Aristote se sert de la formation et du symbole des nuages pour illustrer son hypothèse [983].

Beaucoup plus tard, au 17e siècle, le précurseur rationaliste des Lumières René Descartes ose défier les lois d'Aristote avec un nouveau Traité *des Météores.* Entraîné par le même phénomène de parhélie – image reflet de double soleil à travers un nuage – Descartes espère trouver, dans l'explication de la nature des *nues,* les causes de tout ce qui est admirable sur terre. Il s'empare du sujet inspiré par les abondantes chutes de neige de 1635 [984] et l'intègre à son célèbre *Discours de la Méthode*.

Méticuleusement, Descartes reprend l'ensemble des thématiques traitées par Aristote. Dès son préambule, sur le *Traité des Météores*, le physicien expose scrupuleusement sa méthode d'étude des relations des éléments dans l'atmosphère et sur Terre. L'observation de la nature des corps terrestres expliquera les vapeurs et les exhalaisons de l'eau de mer et du sel. Puis, d'après les émanations d'air, le scientifique décèlera l'origine des vents et des nuages, dont la dissolution révèle les phénomènes de pluie, de grêle et de neige. De plus, le philosophe ne manquera pas d'observer les causes de la couleur des nuages, par exemple, suivant le prisme d'un arc-en-ciel. Il consacre un *Discours neuvième* intitulé *« De la couleur des nues et des cercles ou couronnes qu'on voit autour des astres ».* Descartes assimile la couleur blanche plus ou moins sombre et la noirceur des nuages à l'exposition à la lumière des astres.

> *Mais Howard nous comble, de son esprit lucide,*
> *Des fruits de ses leçons universelles et neuves.*
> *Ces objets que nulle main n'atteint ni peut saisir,*
> *Il les a, le premier, capturés par l'esprit,*
> *Précisé l'incertain et fixé ses limites,*
> *Et l'a enfin justement nommé* [985]*.*

---

[983] Saint-Hilaire, *Météorologie d'Aristote,* 1863, pp 6-7 et 12-18.

[984] Blay (Michel) et De Buzon (Frédéric) « *Présentation des Météores »,* Descartes, *op. cit.,* p. 585.

[985] Goethe cité par Hamblyn, *op. cit.,* p. 250.

Les formes et les couleurs des éléments inspireront les observateurs les plus fervents comme Luc Howard, *l'inventeur des nuages*. Avec la naissance de la météorologie scientifique à partir du 18e siècle et la *néphologie*, science dédiée aux éléments au 19e siècle, les nuages deviennent officiellement l'objet d'études et de classifications. La *Société Météorologique Palatine*, réseau européen créé en Allemagne en 1780, propose de classer à partir de la distinction des formes des nuages : *épais, striés, accumulation, etc.* et des couleurs. Les variations de la palette des colorations des nuages répertoriées – *blancs, orange-jaune, rouges* à *gris* et *sombres* – influent sur les concordances symboliques et les synonymies associées.

Des symboles géométriques sont également dessinés pour caractériser les types de nuages nommés en latin – langue internationale de la communauté scientifique du 18e siècle – et liés au temps : *Pluvium, Grandinem, Nebulam, Tempestatum* [986], etc. *L'Annuaire météorologique pour l'an X*, tentative de classification francophone du naturaliste Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), d'après cinq formes des nuages – *en voile, attroupés, pommelés, en balayures et groupés* [987] – tombe dans l'oubli, sur fond d'hostilités entre la France napoléonienne et l'Angleterre. Pourtant, Lamarck est le premier à distinguer les niveaux d'altitude – haute, moyenne et basse – des nuages.

Cependant, l'histoire retiendra une théorie des formes. En 1803, l'inventeur éternel des nuages Luke Howard découvre un langage du ciel via sa classification universelle des nuages. Il les nomme essentiellement d'après leurs formes. La découverte d'Howard retentit telle une véritable révélation scientifique dans un élan d'approbation et appropriation populaire. *Théâtre des sciences* [988] sur la formation des nuages, le succès de la conférence du météorologiste se diffuse à l'échelle planétaire.

---

[986] Vazak. *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat, des lumières au romantisme.*

[987] Neveux. *La tête dans les nuages,* p. 11.

[988] Hamblyn, *op. cit.,* p 17.

Howard soutient que le nombre de formes des nuages est constant à l'intérieur de trois familles fondamentales : les *cumulus/*tas, *cirrus/*fibre, *stratus/*couche. Les *cumulus* d'un blanc grisâtre, bombés, denses et séparés, sont plus proches du niveau terrestre. *A contrario* les cirrus blancs, légers et fibreux se forment en altitude. Les *stratus* sont des brumes et des brouillards en basse altitude. Quant aux *nimbus,* noirs et de grande taille, ils désignent des *nuages de pluie* qui produisent les averses. Ils se conjuguent dans les trois catégories et identifiés plus tard *nimbostratus*. Des déclinaisons intermédiaires recomposent des combinaisons aux noms évocateurs de *cumulostratus, cirrocumulus ou cirrostratus,* etc.

Howard fixe les formes des nuages par des noms descriptifs qui résument les caractéristiques de chaque type, selon la classification ordinaire dans les sciences naturelles. Puisque son classement, aux terminologies latines traduites en anglais, est basé précisément sur la forme des nuages et leur simplification en symboles et abréviations. Il invente un chapitre historique de la science des nuages ou *néphologie,* terminologie inventée au 19e siècle. Les noms latins universels sont qualifiés de transparents par son auteur. Ils sont également inspirés de modèles précurseurs de classification en sciences naturelles du naturaliste suédois Carl von Linné [989].

De toute évidence, le succès d'Howard tient à l'universalité et la simplicité des langages communs cumulés, formes, couleurs, symboles et abréviations. Ce qui ne relève pas du hasard, car ses écrits montrent à quel point Howard se souciait de l'intelligibilité de sa nomenclature. *De facto,* comme les arbres, les nuages sont au cœur d'une symbolique en lien avec les enjeux écologiques. Néanmoins, le nuage singulier est une figure émergente témoin de signaux faibles d'une évolution culturelle *écopoétique* à *écocritique.*

Notre premier chapitre introductif présentera les formes de nuages rencontrées sur notre parcours (*Formes, panorama*). Historiquement, l'engouement des artistes contemporains pour la classification d'Howard génère un mouvement engagé au *service des nuages* (*section 1*). Héritage classique, la symbolique écopoétique des nuages véhicule toujours une dualité sacrée du monde entre terre et ciel (*section 2*).

[989] Vazak, « *Cumulus, Cirrus, Stratus, Histoire de la classification de Howard »,* Tabeaud (dir.), p. 19 et 14.

Mais depuis l'ère industrielle, les nuages artificiels font leur apparition comme alertes de pollution plus ou moins manifestes (*section 3*). Plus récemment, la forme du nuage atomique écocritique réapparaît sur des centrales nucléaires (*section 4*). Enfin, présenter les travaux de Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal nous donne l'occasion d'approfondir une autre branche de notre généalogie art et écologie(s). En effet, ces deux artistes sont liées à des pionniers et mouvements ascendants de notre principale branche, le *biomorphisme écologique* et partagent la même lignée d'un *art expérimental scientifique* (*section 5*).

Service des nuages, anthropocène

> *CUMULUS*
> *S'élevant sans cesse, comme si quelque céleste appel ; Le convoquait à des fêtes sublimes, Orné de pompe et de puissance, Cuirassé de force, il siège en majesté, Et tous les secrets de l'âme semblent trembler ; Sous lui, tandis qu'en haut son front s'assombrit* [990]*.*

Dans les pas de la philosophie rousseauiste du *Promeneur solitaire*, la nature sublimée est un objet de contemplation plus puissant que l'humanité. La classification scientifique d'Howard offre le prétexte à une nouvelle lecture du ciel. À tel point que le critique d'art britannique John Ruskin s'interroge en 1840, dans son ouvrage *Modern painters,* sur le mouvement de peinture du paysagisme entré au *service des nuages* [991]*.* S'ajoute, parmi les admirateurs contemporains de la classification d'Howard, l'influent Goethe, passionné de sciences. Ami du peintre romantique Caspar David Friedrich, le poète allemand transforme en vers la révélation scientifique du météorologue anglais et irrigue son admiration dans la communauté intellectuelle et artistique européenne.

La métaphore des éléments inspire l'esprit du poète allemand Goethe pour qui « *Le cerveau de l'homme n'est fait que de nuages* [992]. » Visionnaire passionné, le philosophe des sciences, héritier des Lumières est aussi un grand naturaliste. Goethe s'intéresse aux formes de vie, et théorise à partir de 1790 la morphologie et la métamorphose du vivant, notamment en botanique en relevant les analogies de formes de végétaux entre elles. Ce qui explique sans doute son engouement pour la classification des formes des nuages d'Howard qu'il s'empresse de faire connaître à son ami le peintre Caspar David Friedrich (1774-1840).

---

[990] Johann Wolfgang von Goethe cité par Hamblyn, *op. cit.,* p. 247.

[991] *Peindre le ciel. De Turner à Monet,* Musée-promenade Marly-le-Roi/Louveciennes, L'inventaire, 1995, p. 84.

[992] Johann Wolfgang von Goethe, cité par Michèle Moutashar, *« L'exposition Nuage : la fabrique du rêve du musée Réattu »*, Arles infos, n° 173, Arles, juin 2013. Voir aussi Schmitt (Stéphane). « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme», Persée. Revue d'histoire des sciences, Tome 54, n°4, 2001. p. 495.

Chef de file reconnu de la peinture romantique allemande du 19e siècle et peintre du sublime idéalisé de la nature, Friedrich conteste catégoriquement un ordre scientifique rigide qui force les éléments aériens à entrer dans une quelconque classification formelle. Les nuages symbolisent pour lui la liberté absolue. À tel point que le peintre refuse de réaliser des illustrations pour un essai d'Howard alors que les artistes sollicités s'y prêtent avec enthousiasme [993]. Sans doute le positionnement de Goethe, en faveur d'une fusion spirituelle entre art et science, met progressivement fin à son amitié avec le peintre.

La majorité des artistes paysagistes au siècle où l'on invente les nuages se mettent au service de la représentation des nuages. Sujet à part entière, l'élément trouve sa place au-dessus et isolé de l'homme. Mais à l'aube d'une nouvelle ère de révolution industrielle, celle de la *reproductibilité* [994], une forme apparaît déjà dans le brouillard carboné de son activité. Le nuage de pollution fait son apparition sous les impressions lumineuses et tumultueuses du peintre William Turner.

Dans la lignée de Friedrich, les expérimentations du paysagiste britannique Turner sont physiques et ses postures dramaturgiques. Dans la lumière du peintre Le Lorrain (1600-1682), Turner est moins intéressé à reproduire la réalité que les effets atmosphériques de la nature. Précurseur de l'impressionnisme, mouvement artistique de la fin du 19e siècle, il veut saisir l'impression et l'instantanéité de l'éphémère naturel. *Menteur magnifique* [995], le peintre use d'artifices pour sublimer la nature. Ses paysages sont des émanations de forces, exprimées par les contrastes de couleurs activant la lumière et l'impression de formes. Les éléments sont ses sujets principaux. Manifestement, la révolution industrielle au début du 19e siècle, dont la transition s'opère sous les yeux de l'artiste témoin, imprègne les œuvres de William Turner.

---

[993] Hamblyn, *op. cit.,* p. 259.

[994] Benjamin.

[995] Wat (Pierre). « *Dans les nuages. Constable et Turner, peintres des phénomènes météorologiques »,* séminaire Images du temps et du climat, temps et climat des images, EHESS, 21 juin 2012. Voir aussi *Mr.Turner* film britannique de Mike Leigh, interprété par Timothy Spall, 2014.

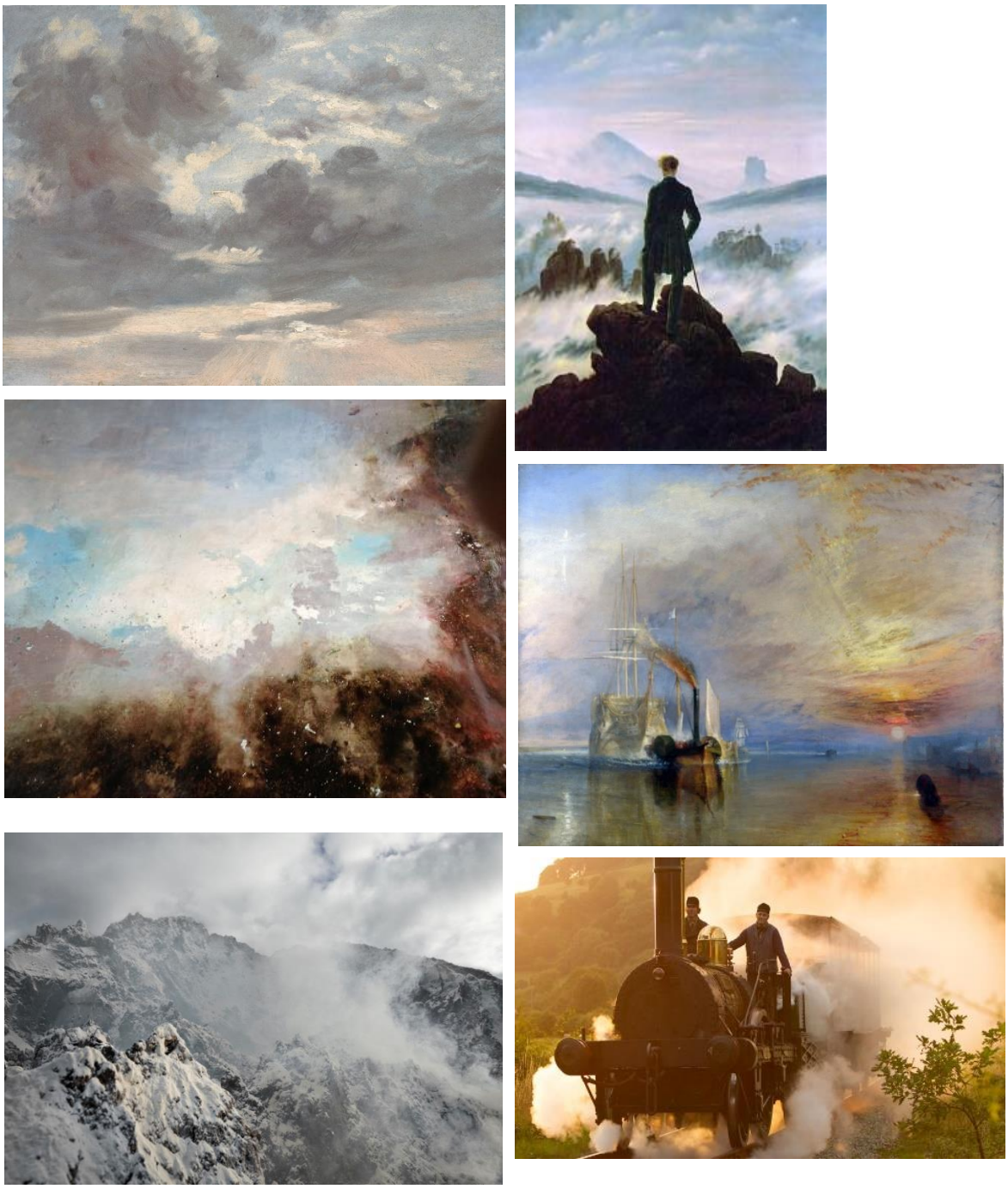


Figure IV-89. Cloud Study : Stormy Sunset/ Etude de nuage : coucher de soleil orageux, 1821-1822, John Constable, National Gallery of Art ; Le voyageur au-dessus de la mer de nuages, 1818, Caspar David Friedrich, Kunsthalle Hambourg ; De l'autre côté du paysage, 2014-15, Didier Mahieu, exposition "L'Arpenteur", Le grand Palais de Nice, 2015 ; Le dernier voyage du téméraire, 1839, William Turner, National Gallery Londres ; Panorama, 2009-2013, Julian Charrière, enquête muséographique 2015, Fondation EDF. Climats artificiels, Paris 2015 ; Scène du film de Mike Leight, Mr. Turner, 2014.

Avec *Le dernier voyage du téméraire* (1839, *fig. IV-89*), le peintre des marines semble regretter le voilier détrôné par le navire à vapeur. La longue cheminée, d'où s'échappe une fumée, crache le feu et la noirceur du charbon. La scène symbolise une modernité qui passe devant une marine à voile et annonce la fin d'une époque. Le paysagiste fait l'expérience de nouveaux nuages artificiels émis par les pollutions de l'activité humaine. Turner nous transmet un certain regard critique teinté de magnétisme pour ces vapeurs nuageuses de l'ère préindustrielle.

Ambivalent, le voyageur s'enivre également de la vitesse et du confort du cheval de fer et traduit sa fascination pour la machine dans l'œuvre *Pluie, vapeur et vitesse, le Grand Chemin de fer de l'Ouest avant 1844*. Axé sur les dernières années de la vie du peintre britannique au 19e siècle, le film de Mike Leight, *Mr. Turner* (2014, *fig. IV-89*), insiste particulièrement sur le rapport physique qu'entretient l'artiste avec les éléments. Fasciné par les montagnes, Turner rêve de découvrir les Alpes. La nature et les sentiments du peintre s'entremêlent à l'occasion de ses nombreux déplacements à pied et en mer. L'artiste, fasciné par l'expérience du déchaînement des éléments, se fait attacher au mat d'un bateau au beau milieu d'une tempête. La vision du cinéaste navigue et traduit les courants du romantisme et de l'impressionnisme émergent, sur fond académique de l'art et en rupture avec la tradition comme le souligne l'historien d'art Gombrich [996].

La relation de Turner au paysage coïncide avec la généralisation du chemin de fer, période associée à une hypothèse – la plus cohérente selon l'académicien des sciences Henri Décamps de commencement de l'ère géologique de l'*Anthropocène* à partir de 1784 avec l'invention du train à vapeur par James Watt [997]. Les peintures inondées de brouillard et de fumées noires témoignent de la généralisation de la machine à vapeur et de l'ambiguë fascination de Turner comme du regret à voir les paysages changer.

---

[996] Gombrich. *Histoire de l'art, op. cit.,* p. 358.

[997] Décamps (Henri), propos de l'académicien recueuillis par Liégey Edith à l'occasion de sa conférence *« Ethique et climat : vers un monde de victoires temporaires et de solutions locales »,* RDV éco-citoyens du Conseil de Suivi et d'Évaluation Agenda 21 Local France, Hôtel d'Agglomération Perpignan Méditerranée, 29 octobre 2015.

Quant au peintre John Constable (1776-1837), il se passionne pour la découverte de la météorologie. Sa rivalité avec Turner est parfaitement mise en scène dans le film du réalisateur anglais Mike Leigh. Il montre Constable en possession d'un exemplaire de 1815 de la classification d'Howard [998]. Constable est épris de vérité sans lyrisme, ni poésie, à l'inverse du personnage de *Mr. Turner* dont l'évocation lyrique est sans ambages. Constable s'inscrit en cela dans les pas du naturaliste Jean-Jacques Rousseau à la devise inscrite sur son cachet, V*itam impendere vero/Consacrer sa vie au vrai* que nous avons eu le plaisir de découvrir au Panthéon [999].

Constable est professeur à l'université de Cambridge. Célèbre pour l'étude de ciels et de nuages, le paysagiste est fortement influencé par la peinture hollandaise. Les paysagistes hollandais du 17e siècle se sont intéressés aux forces primaires de la nature pour elle-même, aux changements de saisons et aux variations météorologiques dans la représentation des nuages et des vents. John Constable cherche également à exprimer le visible à travers son œil, *in vivo.* Pour lui, la peinture est une science et au cours d'une de ses conférences publiques, il déclare qu'elle se pratique « comme une expérimentation des lois de la nature [1000] ».

Entre art et sciences, Constable est reconnu comme le paysagiste des nuages. Observateur invétéré des nuages, il réalise des *études de nuages* scrupuleuses. Le paysagiste réaliste emprunte aux sciences naturelles, à la philosophie rousseauiste de l'étude de la nature comme source de vérité, principe adopté par Haeckel. Du point de vue du météorologue, Constable est résolument le peintre des nuages le plus précis selon Gombrich [1001]. Néanmoins, le peintre rappelle que la position du regardeur est extérieure à la nature. De plus, ses paysages de campagne ou les séries de nuages et de ciels de Constable se préoccupent peu de l'activité industrielle.

---

[998] Wat, *op. cit.,*

[999] Enquête muséographique exposition *Rousseau (Jean-Jacques) et les Arts*, Panthéon, Paris, 17 août 2012.

[1000] Gombrich. *Arte e ilusion. Estudio* sobre *la psicologia de la representacion pictorica/Art et illusion. Étude sur la psychologie de la représentation picturale.* Traduit de l'espagnol par Liégey Édith p. 150-151.

[1001] Gombrich*, op. cit.,* p. 150-151.

Le peintre de la vérité des nuages incarne un courant qui se détache de l'activité humaine, l'environnementalisme, dont l'idée développée est d'extraire l'humain de la nature, afin de la protéger. Dans les « leçons de Goya », il est intéressant de voir Constable comparé à Goya.

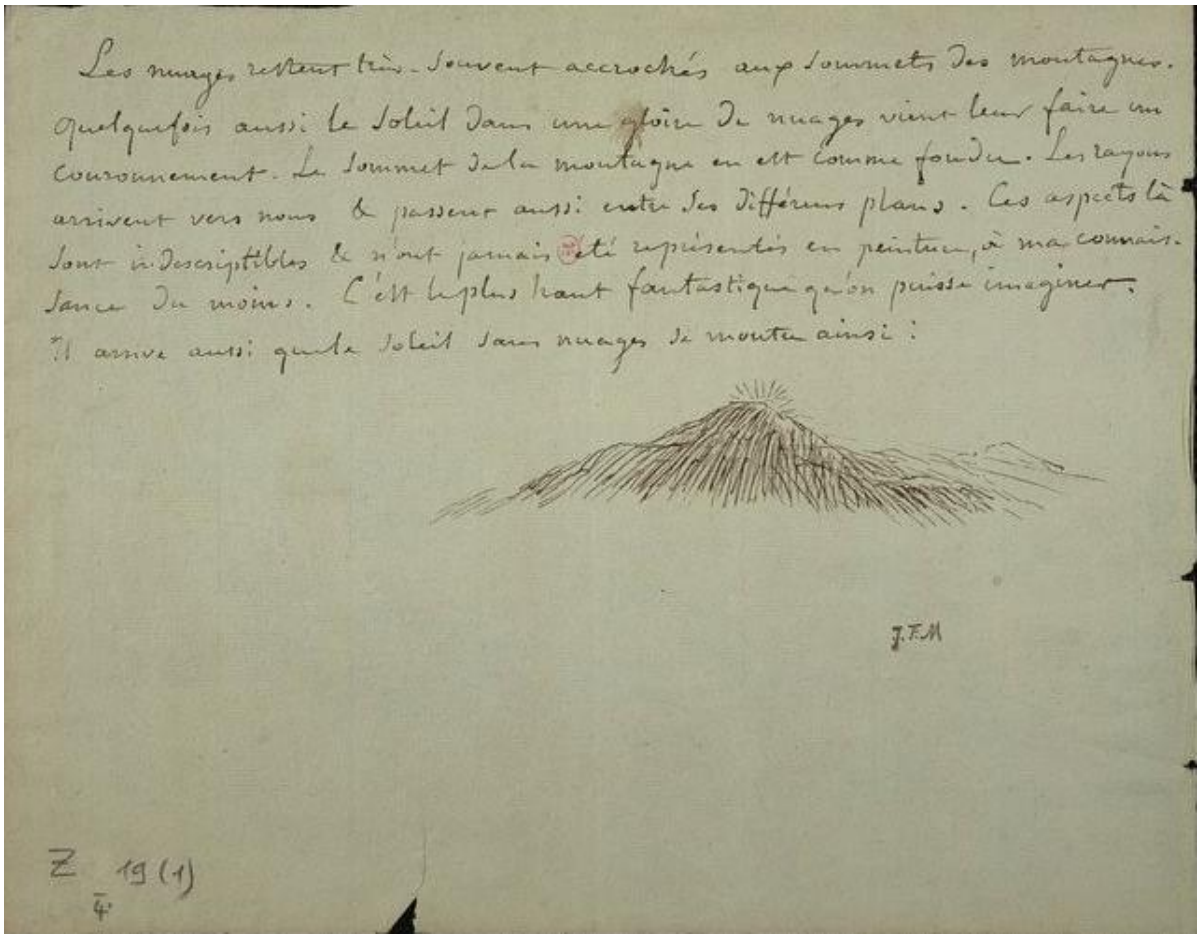
Turner peint son intériorité en relation avec les éléments mais, contrairement à Friedrich, il ne traduit pas son état psychologique, mais son état physique. Il n'est plus seulement spectateur, il s'implique et exprime son état d'être vivant dans un milieu. Le peintre naturaliste pré-impressionniste dépeint précisément les impressions que produisent sur lui les nuages comme phénomènes naturels ou industriels. Particulièrement fasciné par les évolutions techniques de son temps, Turner s'intéresse aux paysages maritimes et aux mutations de l'activité humaine du siècle des nuages, naturels et artificiels. Les nuages de Turner participent à une *révolution picturale* qui construit et anime l'espace. Même le « roi des ciels [1002] », Eugène Boudin, baptisé ainsi par Corot ne révèle pas cette révolution.

Au-delà d'une représentation de nuage de fumée, Turner peint le changement. Il saisit le passage de l'ancien au moderne pour interroger son importance historique. La capacité de Turner est de saisir les signes d'évolution de son temps. Elle fascine indubitablement le prolixe John Ruskin, comme en témoigne l'adaptation de *Mr. Turner*. Critique d'art reconnu, Ruskin est aussi un auteur actif et très controversé du 19e siècle, précurseur de la décroissance.

> *La richesse d'une nation ne doit pas être évaluée que d'après ce qu'elle consomme* [1003]*.*

La parution de son ouvrage *Unto The Last, Quatre essais sur les premiers principes d'économie politique* est, notamment, une attaque directe aux thèses économiques de division du travail et de développement commercial d'Adam Smith. Aux temps modernes, le penseur condamne une économie qui s'attache davantage à faire des profits qu'à nourrir l'humanité. *Unto This Last,* publié en 1862, est traduit et adapté par Gandhi et inspire, significativement, la vie du dirigeant politique indien comme celle de l'écrivain français Marcel Proust *à la recherche du temps perdu.*

[1002] Rey, *ibid.,* p. 91-92.
[1003] Ruskin, p. 56.


Les nuages restent très souvent accrochés aux sommets des montagnes. Quelquefois aussi le soleil dans une gloire de nuages vient leur faire un couronnement. Le sommet de la montagne en est comme fondu. Les rayons arrivent vers nous et passent aussi entre les différents plans. Ces aspects là sont indescriptibles et n'ont jamais été représentés en peinture, à ma connaissance du moins. C'est le plus haut fantastique qu'on puisse imaginer.
Il arrive aussi que le soleil sans nuages se montre ainsi :

J.F.M

Z 19 (1)
4

Figure IV-90. Millet (Jean-François), manuscrit autographe et croquis du Puy de Dôme (mont), Date d'édition : 1866, texte et dessin : plume, encre brune sur papier vergé bleu ; 21 x 27,5 cm. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 2014.

Les nuages restent très souvent accrochés aux sommets des montagnes. Quelquefois aussi le soleil dans une gloire de nuages vient leur faire un couronnement. Le sommet de la montagne en est comme fondu. Les rayons arrivent vers nous et passent aussi entre les différents plans. Ces aspects-là sont indescriptibles et n'ont jamais été représentés, à ma connaissance du moins. C'est le plus haut fantastique qu'on puisse imaginer (texte fig. IV-90).

Cette période coïncide également avec les préoccupations des artistes de Barbizon et les intellectuels en France. Inspirés par les paysagistes réalistes hollandais du siècle d'or, les héritiers de Constable – précurseurs de l'impressionnisme – ont choisi la forêt de Fontainebleau pour aller planter leur chevalet en quête de vrai. Théodore Rousseau (1812-1867) chef de file des peintres de Barbizon, avec Jean-Baptiste Corot (1796-1875) et Jean-François Millet (1814-1875) veulent échapper à la ville et prônent les vertus de la vie à la campagne. Mais au 19e siècle, le tourisme se développe grâce à une stratégie d'urbanisation du site. Théodore Rousseau, invité pour réaliser une « Série » au Palais de Compiègne aurait plaidé la cause de la forêt de Fontainebleau directement auprès de l'empereur.

> *Je parlerai aussi de la forêt, de sa destruction quotidienne, de l'administration qui l'immole sous le coup des instructions qu'elle reçoit, et du rendement excessif qu'on lui impose* [1004].

Pionniers de l'environnementalisme, soutenus par Victor Hugo, ils finissent par obtenir la protection exemplaire de la forêt de Fontainebleau. Symboliques et représentatives de la révolution industrielle, les premières expositions universelles se succèdent en Europe. Sur l'exode rural et la condition ouvrière, proche des artistes de Barbizon, Victor Hugo écrit *Les Misérables* en 1862. Qualifié de poète des nuées, Hugo réalisera également un certain nombre de dessins de nuages à l'encre, à l'instar de Millet (*fig. IV-90).*

Les paysagistes de Barbizon ont peint des nuages sans toutefois en faire un sujet d'étude singulier. Malgré cela, il est assez frappant de lire les critiques d'art de l'époque sur le travail de Théodore Rousseau. L'idée est de représenter l'homme et signifier sa petitesse face aux éléments de la nature. Même si le nuage n'est pas son sujet de prédilection – puisqu'il lui préfère les arbres – les critiques de l'époque s'attardent sur ses ciels, la légèreté de ses nuages et la description des nuances de leur coloration :

[1004] Rousseau (Théodore) cité par Caille, p. 32.

> *[…] nuages légers, petits nuages saumon-clair, nuages de mille teintes, légers flocons couleur de rose, larges bandes violettes, lambeaux de pourpre d'or, brume confuse, nuages gris ou blanchâtres, nuage de poudre comme la perruque d'Haendel* [1005]*.*

Bientôt, l'avènement de la photographie inspire le premier *Atlas des nuages* en 1896 publié et illustré de centaines d'iconographies dans le monde. Cet ouvrage ne cesse de s'enrichir au gré de collections qui rejoignent bien souvent le champ des perceptions de photographies artistiques modernes et contemporaines. Les dessins et illustrations artistiques font peu à peu place à la photographie pour illustrer les essais scientifiques. L'historien et critique d'art Walter Benjamin [1006] (1895-1940) parlera d'une nouvelle ère de la reproductibilité technique de l'art qui révolutionne ses pratiques et ses usages.

À son apogée au 19e siècle, *le « service des nuages »* de John Ruskin est devenu réalité et se poursuit à l'aube du 20e. Pourtant, contrairement à leurs homologues allemands et anglais, les artistes et intellectuels français résistent à l'appel des poétiques terminologies d'Howard, *cumulus, cirrus ou stratus.* En témoignent les critiques des peintures de Théodore Rousseau aux formules abstraites littéraires de *masses*, *amoncellement, réseau*, *bandes, franges, traits, hachures* [1007]*,* etc.

Si « *l'écologie est résolument moderne* [1008] », nous considérons que Turner est visionnaire. Proche de l'esprit de Thoreau, Turner n'oppose pas nature et société. Lorsque Henry David Thoreau, militant de la désobéissance civile, défend le paradigme d'une vie simple, proche de la nature, l'écologie n'est pas encore inventée.

[1005] *Théodore Rousseau 1812-1867, Le renouveau de la peinture de paysage,* catalogue d'exposition 23 février au 28 avril 2013, musée d'Art et d'Histoire, Ville de Meudon, p. 1. Voir aussi *Théodore Rousseau et la critique*, musée des Peintres de Barbizon, Le rendez-vous des peintres et de la nature, musées départementaux Seine-et-Marne, p. 4, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 27.

[1006] Poursuivi par le régime nazi, Walter Benjamin se donne la mort en 1940 avant de franchir la frontière des Pyrénées-Orientales.

[1007] Becker, « *Les discours sur les nuages dans la littérature française »,* p. 52.

[1008] Blandin et Bergandi, *"À l'aube d'une nouvelle écologie ?",* p. 56.

> *Si seulement le nuage planant au-dessus de la locomotive était la transpiration d'exploités héroïques ou bien aussi innocent et bienfaisant pour les hommes que celui qui couve au-dessus des champs du fermier, les éléments et la nature elle-même accompagneraient gaiement les hommes dans leurs courses et leur feraient escorte !* [1009]

Dans *L'histoire de moi-même* – écrite en 1846 comme la « matrice de Walden – Henri David Thoreau oppose le nuage de la locomotive « transpiration d'exploités » aux éléments – bienfaisants – de la nature. À l'instar de Rousseau, son contact avec la nature est au-delà de la contemplation de son âme romantique et fait référence au sauvage intérieur limité par la société. Le pionnier de la décroissance invite à l'immersion récurrente naturelle et non pas à l'abandon de la vie en société [1010].

Ainsi, nous pouvons apprécier le travail impressionniste intuitif de Turner suivant les prémices d'une perception artistique symbolique de l'activité humaine industrielle, de la modernité liée aux conséquences écologiques sur les paysages et à l'évolution des villes. Son émotion traduit une vision, si ce n'est critique, du moins interrogative du changement historique annonciateur de l'ère industrielle. Avec *Le dernier voyage du téméraire* (1839, *fig. IV-89*) et *Pluie, vapeur et vitesse, le Grand Chemin de fer de l'Ouest avant 1844*, le nuage de fumée sombre annonce la symbolique de la pollution industrielle.

Révélateurs des spécificités esthétiques des artistes romantiques et naturalistes du 19e siècle, les nuages alimentent des postures contemplatives du rêve à la réalité et aux impressions qui interrogent une société européenne en mutation. *L'empreinte de la puissance de l'homme sur Terre* révélée par Buffon dès la fin du 18e siècle, le phénomène croissant observé dans les travaux de géochimie du scientifique Vladimir Vernarsky, au début du 20e siècle et sa *Grande accélération*, inspirent au 21e siècle, le nom d'une nouvelle ère géologique, qui succède à l'Holocène, *l'Anthropocène.*

[1009] Thoreau, *op. cit.,* p. 120.

[1010] Granger (Michel). "*La Solitude 4/4: Walden, Henry David Thoreau*." Émission *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, France culture par Adèle Van Reeth, 20 octobre 2011.

En ce sens, Turner nous semble incarner singulièrement le peintre des nuages, symbolique d'une hypothèse de l'*Anthropocène* amorcée à l'ère moderne industrielle comme des fondements de l'écologie [1011]. Au-delà de la vision romantique idéalisée ou académique du phénomène nuage naturel, il a jeté une première impression d'interrogation d'ordre *écopoétique* sur les nuages industriels nés de l'activité de l'homme et notamment du train à vapeur. Il relate également de son rapport d'être vivant dans les milieux qu'il traverse à l'occasion de ses voyages.

Sans doute, pourrait-on trouver d'autres œuvres et artistes méritant le titre de pionnier de représentation des effets de l'industrialisation. Mais la notoriété et la fréquence des reproductions de ses travaux, qualités propres aux effets produits par l'art dans le temps, leur confèrent une force symbolique singulière.

Au 21e siècle, les historiens d'art et les géographes n'hésitent pas à revisiter les œuvres de peinture classique des ciels et les formes des nuages, sous le prisme de la météorologie et de la climatologie actuelle. En 2008, Nadeije Laneyrie-Dagen qualifie les artistes peintres de la nature des 14e et 15e siècles de météorologue ou de géologue [1012], pour leurs représentations des éléments. De même, en 2012, Pierre Wat baptise les paysagistes du 19e siècle, Constable et Turner, de *peintres des phénomènes météorologiques* [1013]. Turner cherche l'impression de conditions météorologiques extrêmes, comme les tempêtes et les orages. Constable, tel un naturaliste, veut saisir la phénoménologie des éléments naturels et les évolutions du temps météorologique.

En 2014, dans le même désir de rapprochement disciplinaire, le géographe Alexis Metzger propose une lecture météorologique ou *climatologique culturelle* des peintures hollandaises du 17e siècle. Si les peintres hollandais peignent fidèlement les ciels et les nuages avec réalisme, la symbolique n'est pas exempte des tableaux.

[1011] Liégey (Edith). « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique* » 2014-2015, en ligne sur Canal-U de l'enseignement supérieur et de la recherche 2015, Colloque international « *Des formes pour vivre l'environnement »* du LADYSS, EHESS, CRAL, LabexCAP, CNRS et Ministère de l'Ecologie. Voir aussi Schlesser en 2016, p. 30-33.

[1012] Laneyrie-Dagen, p. 43 et 83.

[1013] Wat, *op. cit.*

Le choix de tel type de nuage – par exemple un *cumulus* protéiforme – symbolise la liberté de religion d'une Hollande protestante en réaction à la peinture catholique. Ou encore, des *nimbostratus* sombres signifient un moment historique lié à la guerre, l'invasion des troupes ennemies espagnoles [1014] par exemple. Ce qui sous-tend que le caractère réaliste d'une œuvre et les éléments qui la composent ne la soustraient pas à une vision symbolique qui défie le temps historique. Ses recherches interrogent les paysages d'hiver réalistes et plus précisément les nuages.

Le statut *au-dessus* des nuages favorise-t-il la prise de conscience de l'humain dans sa relation au vivant et son empreinte sur Terre ? Une phénoménologie captivante, dont le caractère imprévisible est devenu paradoxalement, au fil des siècles, l'objet d'abondantes prévisions. À l'instar des nuages de pollution moderne, les éléments symbolisent aujourd'hui l'écosystème du changement climatique. Par extension, les nuages incarnent aujourd'hui un renouveau politique ou la promesse d'un monde meilleur teinté d'utopie(s). À la limite entre visible et invisible, les formes et les couleurs changeantes des nuages expriment des relations prolixes et ambivalentes qui favorisent une symbolique écopoétique.

[1014] Metzger (Alexis). Conférence, vendredis de l'OVSQ, Observatoire de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, "*On n'y voit rien ! Pour une lecture climatique des paysages d'hiver hollandais"*, Université Paris 1- EneC UMR 8185 CNRS, 14 février 2014.

Symbolique *écopoétique*

> *Simplement reconnaître l'unité de la matière-énergie sous ces mille formes, avatars et métamorphoses : il n'y a pas de choses, pas d'objets, il n'y a que des nuages, qui sont eux-mêmes les remous du grand nuage. On préfère dire « le monde » – ça paraît plus solide – pour ne pas perdre pied, pour ne pas se perdre dans les nuages pour se rassurer en somme, car il est difficile de savoir que finalement tout se résout en un nuage toujours mouvant, à jamais en devenir, à jamais déjà perdu* [1015]*.*

Les nuages énigmatiques créent le trouble, au sens propre comme au sens figuré [1016], entre brouillard, vapeur et fumée. Leur indicible et fascinante étrangeté joue de leur mystère et nous plonge dans des mondes écosystémiques aux accents surréalistes. Ils continuent de véhiculer une part occulte héritée de la symbolique des rêves. Supports de contemplations ou d'interprétations antiques mythologiques et théologiques, *surréalité* [1017] pour Baudelaire, sujets surréalistes des ciels de Magritte, les nuages portent une dualité sacrée du monde, la frontière entre deux espaces terre et ciel. Cœur du paradis ou *Vérité des Nuages* [1018] en lien avec les expériences humaines, rêverie ou mélancolie romantique, ils stimulent le désir de *liberté absolue* pour le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich.

Si le nuage est composé de fines particules d'eau, nous l'avons trouvé matérialisé dans une forme schématisée par une série de symboles de points reliés ou associés entre eux (*fig. IV-91*). Les formations nuageuses dans les *Météores* [1019] de Descartes sont dessinées sous la forme de points et de traits condensés. Le mathématicien utilise la densité des points pour former les ombres et les reliefs des éléments associés à des traits courts pour symboliser la pluie. Le morphisme circulaire dessiné au centre symbolise quant à lui le mouvement.

[1015] Tromeur (Irwan). « Les moutons noirs du diable » *Nuage,* catalogue exposition, *op. cit.,* p. 41.

[1016] À la frontière entre l'imaginaire et le réel, l'occulté et le manifesté, pour Sigmund Freud peu intéressé par le symbolisme spécifique des nuages dans les rêves. Jacqueline Kelen (dir.) *Les Nuages et leur symbolique*, 1995.

[1017] *Peindre le ciel : De Turner à Monet,* catalogue d'exposition 8 avril-9 juillet 1995, Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995, p 78.

[1018] *La Vérité des Nuages* est une formule de John Ruskin qui se réfère à l'alliance spirituelle de l'humanité avec le monde naturel et le divin. Hamblyn, *op. cit.,* p. 260.

[1019] Descartes, *op. cit.,* p. 291, 293-294, 308, 321-323, 342 et 359.

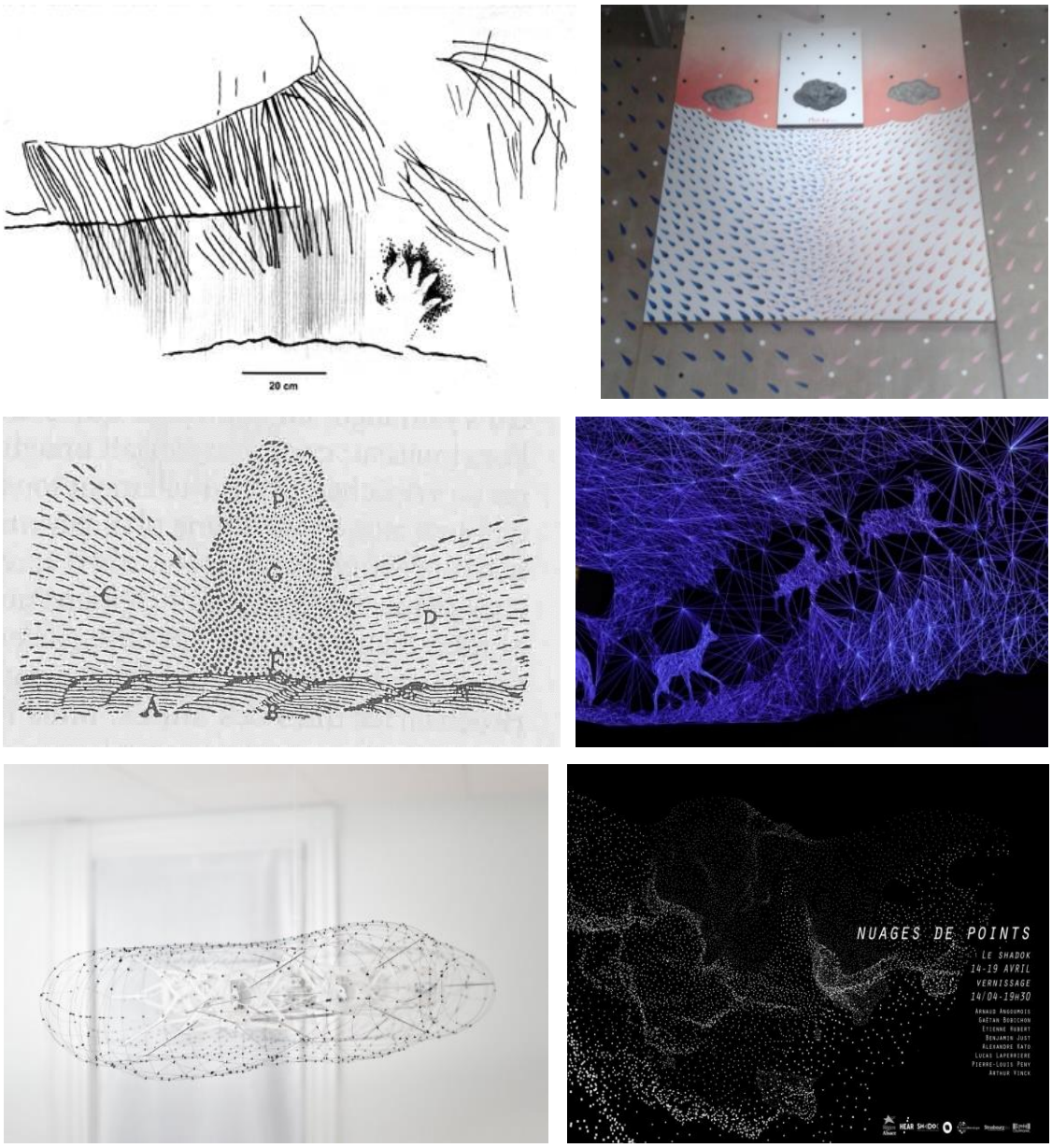


Figure IV-91. Relevé de gravure pariétale par Alec Campbell (2005), *nuage déversant la pluie* ; *Aurore,* 2014, Chan Aye, *Interventions bâtiments* Palais de Tokyo, enquête muséographique 2014 ; Dessin de Formation nuageuse, René Descartes, *Météores*, 1637 ; *Grotte stellaire*, 2012, Julien Salaud Palais de Tokyo, Paris, enquête muséographique 2013 ; *Point Cloud*, 2013, James Leng ; Nuage de points, exposition collective HEAR Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg, 2015.

Descartes illustre son étude des Météores à l'aide d'une série de croquis. Les nues surplombent un paysage terrestre composé d'une montagne et d'un sol rocheux où l'eau coule. Sous une forme compacte de *cumulus*, les nuages sont en relation avec des mouvements circulatoires de vapeurs, émanations occupant l'espace de la terre au ciel. La forme dessinée sert de médiation scientifique. Dès son discours premier, le philosophe des sciences intègre la forte dimension picturale liée aux nuages.

Au 21e siècle, l'archéologue anglais Alec Campbell perçoit dans les traits obliques d'un relevé sur une grotte en Égypte le symbolisme d'un *nuage déversant l'eau céleste* (2005, *fig. IV-91).* Il démontre qu'il ne peut s'agir d'une embarcation selon l'interprétation de Barbara Barich en 1998. Les archéologues s'interrogent encore sur le sens des ponctuations et des traits obliques. D'autant que les symboles abstraits non figuratifs de l'art rupestre, comme la série de points, sont difficiles sinon impossibles à interpréter et relèvent davantage de projections imaginaires. Dès lors, les hypothèses des scientifiques peuvent se confronter sur un même relevé à la pluralité des interprétations animées par leur intuition et subjectivité [1020].

Des formes contemporaines du nuage rejoignent des formes originelles et symboliques de l'art préhistorique. Le ciel de constellations de l'artiste français Julien Salaud (1977, *fig. II-18*) *Grotte stellaire* (2012, *fig. IV-91*), où nous avons été immergés au Palais de Tokyo, renvoie aux formes de l'univers. Des fils blancs tendus entre des clous, à la luminescence activée à l'aide de lampes ultra-violet, nous dévoilent une image de liens écologiques et mystiques. Minutieusement épinglés, tissés et reliés en des points précis, la main de l'artiste tisse des fils, tels des liens qui composent la forme céleste. Le fil dans l'Antiquité symbolise la texture de l'univers et le lien entre les mondes [1021]. Les figures animales reliées par des points s'inspirent des travaux de l'ethno-astronome Chantal Jègues-Wolkiewiez. Elle associe les compositions des troupeaux représentés sur les parois de la grotte de Lascaux aux points d'emplacement des étoiles dans le ciel.

[1020] Le Quellec « *Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre*, p. 120.
[1021] Benoist, *op. cit.,.* p. 55-56.

De facto, la marque de fabrique de Julien Salaud est la recomposition laborieuse de formes de la nature, souvent des animaux taxidermisés, via des clous plantés ou des perles brodées. L'artiste convoque régulièrement la question de l'hybridation de l'humain et de l'animal. Julien Salaud croit à une écologie au sens large [1022]. Il déplore un rapport à l'environnement indirect, c'est-à-dire régi presque exclusivement par la loi et la protection de l'État. À l'instar des amérindiens qu'il a rencontrés, il prône un lien d'amour de l'individu avec ce qui fait nature, en écho à la formule d'Humboldt pionnier d'une écopoétique des sciences. L'affect, pour lui, permettra de comprendre réellement les relations à la nature, aux autres humains, ainsi qu'aux ressources naturelles [1023].

De la forme au langage, le nuage de points conduit au *Nuage de mots*. Le nouveau tag urbain contemporain interroge lors de la Nuit blanche 2007 à Paris : *Qu'est-ce qu'exister ensemble ?* Durant l'*Heure bleue* nocturne, l'association Dédal(l)e et Isabelle Bonté ont invité les passants et habitants à un *Social computing*. À l'aide d'un téléphone portable, chacun envoie des mots en réponse au questionnement, en langage SMS et en interactivité sur un écran géant. S'affiche alors le nuage de mots formé par leur fréquence. Plus les mots sont nombreux, plus leur taille et place grandissent à la périphérie du nuage. Ainsi, les participants deviennent des acteurs de l'espace social par le fait qu'ils partagent un espace de données fortement imprégné du langage symbolique.

Dans le contexte de la ville, l'architecte américain James Leng tente de réinventer l'interaction de l'humain avec les nuages et le climat. *Point Cloud/Nuage de points* (*fig. IV-91*) marque les limites des dispositifs de notre surveillance et de notre connaissance des éléments. L'artiste expose la complexité de la structure des systèmes météorologiques à l'aide de 300 pieds de fil métallique et 966 articulations. Finalement, ce *réseau invisible* des éléments naturels, contre lequel l'humain essaie de se constituer un abri, ne révèle sa présence que dans le spectaculaire et la catastrophe. L'œuvre artistique alimente le symbole de la complexité des mouvements de l'élément par la métaphore d'un système mécanique complexe relié par des points.

[1022] Jouannet (Mathilde). *Julien Salaud et L'écologie*, entretien, film, 2014.

[1023] *Julien Salaud et L'écologie,* entretien, film de Mathilde Jouannet, 2014.

Le programme de recherche artistique *La sculpture et son nuage de points*, sur l'hybridation technique entre la sculpture et l'objet, fait naître des formes via la composition numérique [1024]. L'expérimentation vise les enjeux de la spatialisation, de la conscience éthique, du statut des objets et l'utilisation de matières pauvres. En 2015, les travaux débouchent sur l'exposition *Nuages de points* au Shadock, nouvelle plateforme du numérique à Strasbourg. La concentration des points dans un périmètre restreint témoigne d'une appréhension symbolique d'éléments liés dans une spatialité. De même, inspiré par l'iconographie de la peinture rupestre et des peintures murales des temples birmans, nous avons découvert le travail de l'artiste birman Chan Aye au Palais de Tokyo décrit comme un langage pictural. *Aurore* (2014, *fig. IV-91*) représente « la nature changeante de l'humanité en lien à l'environnement naturel et les transformations du temps ». Parmi les quatre panneaux déclinant ce changement, nous trouvons la figure de trois nuages gris dans un ciel composé de points. Les éléments sont à la fois reliés et séparés des symboles de la pluie.

> *C'est l'artificialité de la nature qui m'intéresse, on se donne l'illusion d'une nature mais cette nature est largement canalisée* [1025]*.*

En 2000, héritier de l'impressionnisme et du muralisme, Miguel Chevalier est précurseur en France, avec *Nuage Fractal. La recherche en tête,* selon le critique d'art Pierre Restany, l'artiste plonge le public via le numérique dans des *expériences visuelles inédites*. *L'art symboliste* s'épanouit sur des murs et des fresques à partir des années 1890. Le décor mural est fondateur du mouvement *Nabi postimpressionniste* [1026].

[1024] Projet de recherche « *La sculpture et son nuage de points* » dirigée par Gérard Starck, Jean-François Gavoty, Bertrand Lemonier, Konrad Loder, Grégoire Zabé, enseignants à la HEAR, Haute École des Arts du Rhin à Strasbourg, Région Alsace, Le Shadok Fabrique du numérique, Alsace Métrologie-HOLO 3, AvLab, Le Lycée Coufignal, 2014-2015.

[1025] Miguel Chevalier, entretien ethnographique d'artiste 2013 par Édith Liégey et enquête muséographique exposition *Miguel Chevalier Paradis artificiels*, Musée d'art moderne Céret, 2014.

[1026] Rapetti, *op. cit.,* p. 181.

Les tapis ou murs mouvants d'images pixélisées animées par Miguel Chevalier n'ont rien de naturel. L'œuvre contemporaine dialogue virtuellement avec les *Nabis*, collections du musée de Saint-Germain-en-Laye. Pour l'exposition *De la nature symbolique aux jardins virtuels* [1027], *Digital Clouds* (2011, *fig. IV-92*) s'approprie le plafond de la chapelle du prieuré peint par Maurice Denis au début du 20e siècle. Des nuages de synthèse s'y régénèrent à l'infini.

Figure IV-92. *Digital clouds,* 2011, Miguel Chevalier, exposition *De la nature symbolique aux jardins virtuels*, plafond de la chapelle du prieuré, musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye.

[1027] Dossier de presse, exposition 30 ans, de la nature symbolique aux jardins virtuels, chefs d'œuvres et inédits des collections, artiste invité Miguel Chevalier, 2011.

L'immersion dans les mondes de Miguel Chevalier, dénommés paradis ou jardins artificiels et que nous avons à plusieurs reprises expérimentés, est troublante d'illusions. Évoluer dans ces milieux virtuels relève presque du naturel sur-naturel. Nous devenons acteur et avons le pouvoir de modifier notre espace sur notre passage et contact avec l'œuvre. Avec *Nuage Fractal*, seul le mouvement de l'humain génère le mouvement de son environnement. La forme du nuage se stabilise en son absence et devient statique lorsque personne n'interagit avec lui. Entre science et art, de nouvelles formes artistiques développent une réalité virtuelle ambiguë.

Des artistes interrogent les notions mêmes de milieu et de décoration pariétale. Ils créent des environnements sonores, cadres de vie artificiels à visée sensorielle physique. Par exemple, les formes et discours de *Nimbus Green Room* (2013, *fig. IV-92*), de l'artiste néerlandais Berndnaut Smilde (1978), de la série *Nimbus,* sont très récemment répertoriés au chapitre « *Form* [1028] » dans l'ouvrage *Art & Ecology now.* Les artistes qui y sont classifiés travaillent sur des phénomènes physiques et choisissent de représenter des objets réels dans leurs processus naturels.

Pour *La tête dans les nuages,* le musée de la Poste ressuscite un parcours classique dédié à une lecture académique des productions de photographies à vocation scientifique, avec des travaux d'artistes contemporains présentés en mouvement. Notamment *Nimbus Green Room* de Berndnaut Smilde, qui laisse échapper un nuage issu d'un mécanisme artificiel. Simulation déconcertante, un fumigène blanchâtre erre dans une pièce fastueuse vide. Cette rencontre éphémère de la représentation de l'élément naturel dans une salle du musée produit une atmosphère paradoxale. La *capture* [1029] d'origine anthropique est évoquée à double titre. D'une part, via l'objectif photographique et, d'autre part, du fait de statut du nuage enfermé dans une demeure.

[1028] Brown, *op. cit.,* p. 104-105.

[1029] Neveux, *op. cit.,* p. 66-69.

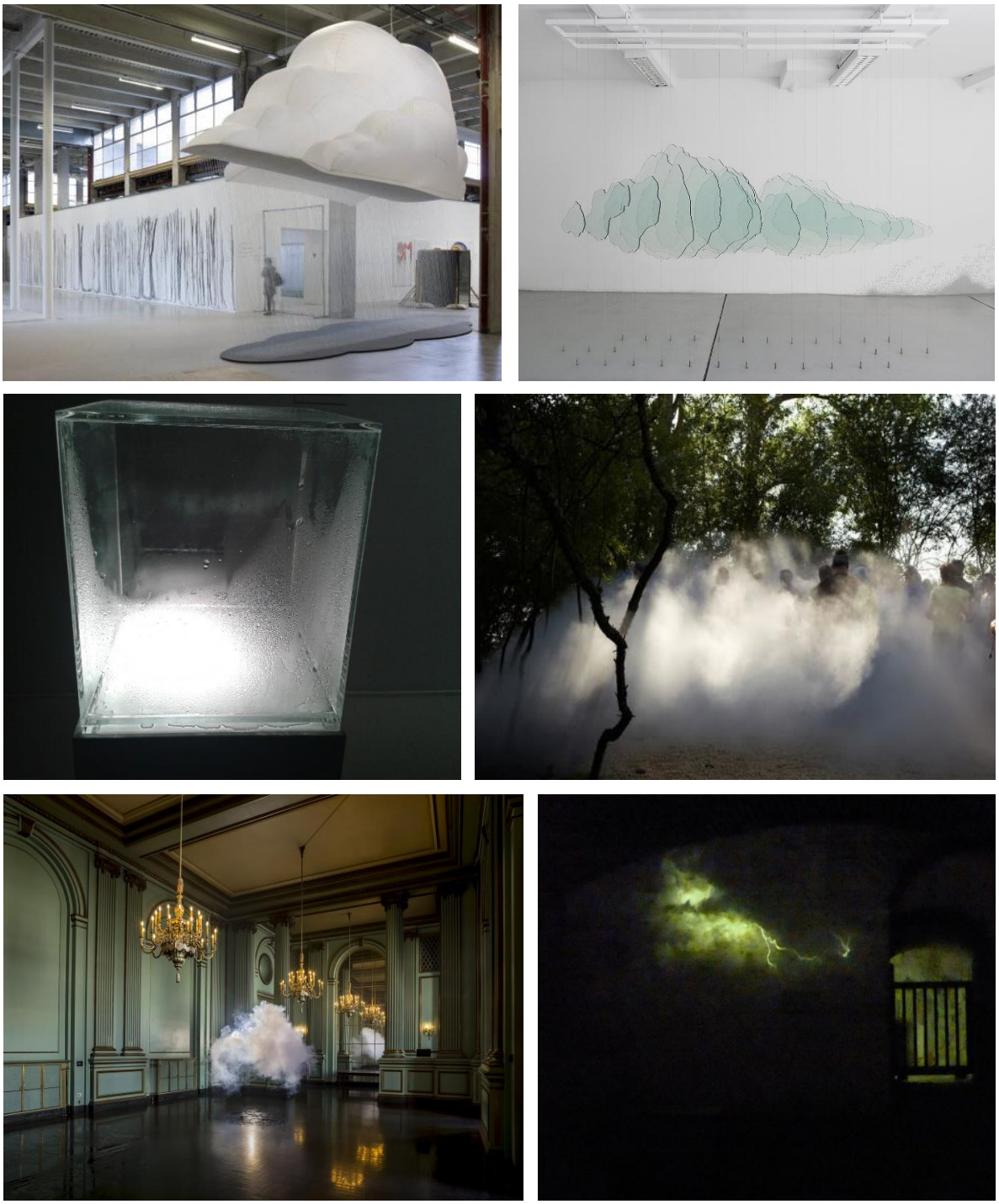


Figure IV-93. *Nuage accroché,* 2012, Fabrice Hyber, exposition *Matières premières*, Fabrice Hyber, *Imaginer l'imaginaire*, Palais de Tokyo, Paris, enquête muséographique 2012 ; *Nuage de verre,* 2009, Pierre Malphettes, exposition *La tête dans les nuages*, L'Adresse musée de la Poste, Paris, 2014 ; *Condensation Cube*, 1963-1965, Hans Haacke, enquête muséographique 2015, exposition *Climats artificiels,* Paris ; Cloud Installation #07240, Standing Cloud, 1970-2013, Fujiko Nakaya, Chaumont-sur-Loire et enquête muséographique Les nymphes dans la brume, 1970-2013, exposition Dynamo, Grand Palais, Paris ; *Nimbus Green Room*, 2013, Berndnaut Smilde © exposition *La Tête dans les nuages*, L'Adresse, musée de la Poste, Paris, 2014 ; *Orage A et Orage B,* 2000, Ange Leccia, enquête muséographique 2015 exposition *Ange Leccia, La Mer*, écuries forteresse Salses-le-château, photo © Antoine Prodhomme 2015

De plus, l'installation *Nuage de verre* de Pierre Malphettes fait partie des cinq propositions contemporaines de l'exposition *La tête dans les nuages* au musée de la Poste [1030]. L'artiste allie des matériaux entre fragilité et dureté et oscille davantage entre poétique et onirisme. Son *Nuage de verre* (2009, *fig. IV-93*) à l'exposition personnelle *Sculptures terrestres et atmosphérique* au FRAC de Marseille est plus explicite sur le plan écologique.

Pour Imaginer l'imaginaire à l'exposition *Matières premières* [1031] de Fabrice Hyber, le *Nuage accroché* (2012, *fig. IV-93*), qui flotte au-dessus de nous, est une forme plastique compacte blanche de *cumulus* retenue par une pluie fine de fils. Nous sommes confrontés à la présence de l'élément dès l'entrée de l'espace. L'installation est élaborée autour de la notion de *système* où chaque élément est en interrelation. Par ailleurs, une entrée par un escalier nous offre une alternative de perception. Elle nous permet de voir d'en haut tout un écosystème d'objets en liens. Au-dessus, au niveau du nuage, nous surplombons le hall du Palais de Tokyo. Nous découvrons également un panorama de *POF*, *Prototypes d'Objets en Fonctionnement* dans leur ensemble suivant une perspective différente de notre perception au sol.

Hyber fait notamment référence à des recherches scientifiques pour stabiliser des nuages sur des zones spécifiques afin de favoriser l'agriculture. L'objectif de l'artiste est de sortir le spectateur de la contemplation. Inspiré par l'*écologie mentale* de Guattari, il invente des nouveaux systèmes de pensée avec l'observation des POF assemblées dans une symbolique d'association ou de rébus.

Le travail d'Ange Leccia *Orage A et Orage B* illustre le regard que l'Homme porte à l'élément et son statut en dehors de la nature. En 2014, une citation à la peinture de paysage du 19e siècle du Lorrain ou de Claude Joseph Vernet compare les effets de luminosité des éclairs en contraste du clair-obscur.

[1030] Neveux, *ibid.,* p. 52.

[1031] Enquête muséographique 2012, *Nuage accroché*, Fabrice Hyber, *Matières premières*, exposition *Imaginer l'imaginaire,* Palais de Tokyo, Paris, 2012. Voir aussi Fabrice Hyber, *L'évidence des POF.* Dépliant d'exposition Fabrice Hyber Prototypes d'Objets en Fonctionnement [POF], 20 octobre 2012 au 20 janvier 2013, MAC/VAL, Ivry-sur-Seine, p. 2.

Un an plus tard, dans le contexte de la COP 21 au MAC/VAL – musée d'Art contemporain du Val de Marne à Vitry-sur-Seine – puis à l'exposition *Ange Leccia, La Mer* à la Forteresse de Salses-le-Château, nous observons que le champ lexical du cartel d'*Orage A* et *Orage B* (2000-2015, *fig IV-93*) s'est singulièrement approprié le terme « climatique ». Associé aux nuages noirs et aux grondements sourds du tonnerre, l'enchantement initial a tourné à une fascination « esthétique du spectacle naturel de véritable déluge » ou au « déchaînement climatique ». Néanmoins, si la posture tend à l'inquiétude, nous contemplons toujours la beauté d'un phénomène en toute liberté dans la lignée de Friedrich. Nous constatons que l'œuvre ne change pas, mais le discours quant à lui évolue suivant le contexte et l'opportunité. Le contexte souterrain de la Forteresse de Salses-le-Château ajoute à une atmosphère humide et inquiétante.

Des salles entières des musées sont désormais dédiées à s'approcher de plus en plus près des éléments. L'exposition *Climats artificiels* (2015, *fig. IV-88*) culmine dans l'idée de se situer au-dessus d'un nuage. Une salle dédiée – un cube transparent – où nous entrons au compte-goutte semble vouloir favoriser notre relation privilégiée avec l'élément. L'expérience consiste à traverser un nuage à l'aide d'un escalier et réfléchir à un monde qui joue à reconstituer le climat. La narratrice de l'exposition interroge le visiteur. La différence entre le naturel et l'artificiel existe-t-elle encore aujourd'hui ?

Orientés dans ce cube, nous avons plutôt eu le sentiment de monter à bord d'un engin de l'espace aseptisé. Un agent de sécurité troublait finalement notre réflexion. Le bruit du système, qui envoyait le nuage artificiel dans le cube, nous a donné la désagréable sensation de remplir la pièce de gaz. L'effet, qui n'a rien de naturel, interroge sans détour sur la précarité de notre statut situé au-dessus. Camille Morineau, commissaire de l'exposition, a choisi de présenter dans le chapitre *Équilibre précaire*, « une nature suspendue entre deux états, représentée par le nuage artificiel au centre de l'espace [1032] ». L'œuvre *Cloud* de l'artiste architecte Tetsuo Kondo – réalisée avec une entreprise d'ingénierie Trans Solar – a été créée pour la Biennale de Venise en 2010.

[1032] Fondation EDF. *Climats artificiels.* Paris, Paris Musées, 2015, p. 62.

Cloud de Tetsuo Kondo est une synthèse entre les travaux pionniers de l'artiste japonaise Fujiko Nakaya (1933, fig. *II-23 et IV-93*) et ceux de l'artiste américain Hans Haacke (1936). *Weather project,* le visionnaire *Condensation Cube* [1033] (*fig. IV-93*) conçu en 1963 par Haacke, est une métaphore de la respiration atmosphérique. Au même niveau de l'exposition *Climats artificiels* – rez-de-chaussée – l'œuvre discute avec le *Cloud* de Tetsuo Kondo. Dès le début des années 1960, le travail de l'artiste américain s'oriente vers la production de phénomènes physiques en temps réel, de la pesanteur à la condensation en passant par l'évaporation. Haacke intègre des *sytèmes météorologiques, biologiques et sociologiques* avec la volonté d'introduire la nature dans l'espace d'exposition. *Condensation Cube* laisse apparaître le processus lent de l'eau à l'état liquide qui se transforme en gaz, par évaporation, puis condensation [1034].

Au-delà du processus, entre écopoétique et écocritique, au 21e siècle, le cube géant de Tetsuo Kondo, au nuage de gaz actionné à chaque accès humain, dérange notre conscience. Il renvoie à d'autres formes manifestement écocritiques et symboliques de l'existence et activités humaines, comme les nuages icônes d'alerte de pollution.

[1033] Voir Planche Formes, Panorama. Ecopoétique.

[1034] Monvoisin et Coleno, *op. cit.,* p. 229. Enquête muséographique 2015, Cartel exposition *Condensation Cube*, 1963-1965, Hans Haacke, exposition *Climats artificiels,* Paris.

Icône d'alerte de pollution

> *Un milliard de personnes qui bougent en un demi-siècle : cela n'a jamais existé. C'est un peu comme si le ciel, et ses nuages et sa pollution, faisaient leur entrée dans l'histoire* [1035]*.*

Phénomène météorologique en évolution, le nuage devient l'icône ultime d'alerte de pollutions urbaines. Avec *Air de Paris* [1036] (1919*, fig. IV-94*), l'artiste et théoricien Marcel Duchamp ambitionne d'offrir un cadeau rare et précieux à son ami mécène américain le collectionneur Walter Arensberg. Avec l'aide d'un pharmacien parisien, il vide et ressoude une ampoule en verre de 50 cm^3 contenant du sérum. Au-delà du génie créatif d'avant-garde de Duchamp, *Air de Paris* en 2009 prend un nouveau sens toxique.

De surcroît, le 21e siècle donne également naissance à l'exposition *Airs de Paris* au Centre Pompidou et questionne la citation du maître un siècle plus tôt, dont l'œuvre est conservée au musée. L'introduction du contextuel dans l'art contemporain implique qu'une œuvre peut revêtir un nouveau sens suivant le lieu où elle est installée. *A fortiori,* cela s'applique dans le temps, à l'échelle de l'histoire d'une œuvre. Par exemple, *Pluie d'air* [1037] (2000, *fig. IV-94*) de Michel Blazy – présentée dans le cadre de l'exposition Airs de Paris au Centre Pompidou – est une citation directe d'*Air de Paris* Duchamp près d'un siècle plus tôt. Mais dans le contexte de naissance du 21e siècle, elle se transforme inexorablement et incarne l'idée prégnante de pollution. En effet, celle-ci est matérialisée par de la colle gluante et noire pendue au plafond. Dans l'ombre portée, la grosse goutte solidifiée par l'air évoque ingénieusement la silhouette de la fiole de Duchamp.

[1035] Virilio (Paul). « Exit » enquête muséographique décembre 2015, exposition *Terre natale, ailleurs commence ici*, Palais de Tokyo, Paris, Fondation Cartier.

[1036] Macel et Birnbaum (dir.), p. 32 et 156. Voir aussi Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes, op. cit.,* p. 212. Voir aussi Thierry Lefebvre, *Un ready-made pharmaceutique de Marcel Duchamp*, Persee, Revue d'histoire de la pharmacie, 94e année, N. 349, 2006. p. 55-60.

[1037] Macel et Birnbaum, *ibid.,* p. 38.

Figure IV-94. Air de Paris, 1919, Marcel Duchamp, enquête muséographique Airs de Paris FIAC 2012, Champs d'ozone, 2007 ; Mouche sur pluie d'air... 2001, Michel Blazy, exposition Air de Paris, Centre Pompidou 2007 ; HeHe, Nuage vert, 2010, Ivry-sur-Seine, HeHe, Green Cloud, 2008 Helsinky & 2009 Saint-Ouen.

Parmi les nombreux artistes mobilisés par l'exposition *Airs de Paris*, le duo HeHe [1038] – Helen Evans (1972, Royaume-Unis) et Heiko Hansen (1970, Allemagne) – et leurs emblématiques nuages révélateurs de *Champs d'Ozone,* 2007 et *Pollstream,* 2010 (*fig. IV-94)* [1039]. La perspective est bien la pollution de la métropole française. HeHe propose, presque en temps réel, les résultats d'analyse d'*Airparif* [1040], indice de la qualité de l'air de la capitale. Via un ingénieux dispositif sonore et visuel, le duo d'artistes met en scène un nuage dont les couleurs évoluent suivant le degré de pollution. Le nuage passe du bleu – indice de couleur le moins pollué – au vert fluorescent, à l'orangé et au rouge, indice de couleur le plus pollué [1041].

Comme le précise en 2007 Valérie Guillaume – Conservatrice en chef du patrimoine du Centre Pompidou et chef du service de prospective industrielle et co-commissaire *d'Airs de Paris* – la capitale française n'a pas réussi à respecter la norme de qualité de l'air fixée par l'Union européenne (40 microgrammes/m^3). En 2012, 90% des parisiens continuent d'être exposés à un air excédant la valeur limite annuelle. De plus, près de deux millions d'habitants de l'agglomération respirent l'air parisien pour aller travailler, particulièrement ceux à proximité des grands axes routiers [1042]. En 2012, *Champs d'Ozone* de HeHe est acquise par le Fonds municipal d'art contemporain de la Mairie de Paris et intègre ses collections [1043]. De plus, les acquisitions du FMAC sont présentées chaque année à la FIAC Foire internationale d'art contemporain de la capitale.

[1038] Collectif HeHe, association de production de design de processus d'installations créés à Paris en 2001 par Helen Evans. *Airs de Paris,* catalogue exposition, Macel et Guillaume (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2007, p 282.

[1039] Macel et Birnbaum, *ibid.,* p 253.

[1040] Effectivement, cet organisme indépendant créé en 1979 est agréé par le ministère de l'Environnement pour surveiller toutes les quinze minutes la qualité de l'air à Paris et en Île-de-France. Suivant la loi en vigueur n° 96-1236 du 30 décembre 1996 sur l'air et l'utilisation rationnelle de l'énergie, ils transmettent leurs résultats, disponibles sur leur site dédié, aux habitants comme aux décideurs.

[1041] Macel et Birnbaum*, ibid.,* p 253.

[1042] Air Parif, *La qualité de l'air en 2012 à Paris,* septembre 2012, p. 10.

[1043] *Acquisitions, Fonds municipal d'art contemporain*, FMAC, Mairie de Paris, Direction des Affaires culturelles, Ivry-sur-Seine, 2012, p. 16.

En 2013, l'air respiré est déclaré cancérogène pour l'humain, constat important communiqué par le Centre international de recherche sur le cancer (CIRC) de l'Organisation mondiale de la santé. Non seulement la pollution atmosphérique représente un danger pour la santé, mais également une des principales causes environnementales de décès par cancer [1044], sans compter les dégâts sur la faune et la flore. Le rapport précise les facteurs de pollution de l'air tels que les transports, la production stationnaire d'électricité, les émissions industrielles et agricoles, le chauffage résidentiel et la cuisine.

À partir de là, le projet *Pollstream* du tandem HeHe en 2010 redouble d'intérêt car leurs nuages artificiels constituent des alertes lumineuses des pollutions d'incinération des déchets des villes. En outre, les artistes rappellent le glissement de signification symbolique du nuage fabriqué par l'activité humaine. En effet, de la prospérité économique au début du 20e siècle, à la révolution industrielle ouvrière, le nuage est devenu depuis les années 80 et au 21e siècle *l'icône ultime de la pollution*.

Mais *Nuage vert* et son faisceau lumineux frise avec l'interdiction préfectorale [1045]. Son rayon laser fluorescent vert fluo braque la nuit le nuage qui s'échappe du centre d'incinération des déchets à Ivry-sur-Seine (SYCTOM). Inévitablement, la couleur acide du laser rivée sur les vapeurs de la cheminée n'est pas du goût des autorités. En effet, elle varie du vert au rouge et questionne presque en temps réel la teneur toxique des nuages. Aujourd'hui, même le nuage vert signale l'alerte. Qui doute que cette veille anti-pollution ne passe au rouge ?

Heiko Hansen distingue ses interventions d'alerte à la pollution des *docudrames* de réalisateurs américains comme Michael Moore ou Josh Fox. L'artiste refuse l'idée d'un art engagé. Il dit prendre davantage la posture d'un lanceur d'alerte [1046] sans prise de position à travers son œuvre.

[1044] Communiqué de presse n° 221, « *La pollution atmosphérique une des premières causes environnementales de décès par cancer, selon le CIRC »*, Centre international de recherche sur le cancer (CIRC), Organisation mondiale de la santé, Lyon/Genève, 17 octobre 2013.

[1045] *« Digital divide : a matter of habitus* » Paul Waelder, Revue artpress 2, L'art dans le tout numérique, Trimestriel n°29, Mai, juin, juillet 2013, Paris, p. 67.

[1046] *Projet de loi, modifié par le Sénat, de programmation relatif à la mise en oeuvre du Grenelle de l'environnement, adopté le 10 février 2009, article 45.* Francis Chateauraynaud, Les lanceurs d'alerte et la loi. Comment la protection des lanceurs et des alertes peut modifier les processus d'expertise, Chronique recherche et prospective, experts n° 83, avril 2009, p. 1.

Dans une logique de *démocratie écologique* et de nouvelle gouvernance environnementale, le processus vise à évaluer un danger ou un risque et aboutir à une expertise. Le but est bien d'accroître une vigilance collective. Dans le cas de HeHe, *Nuage vert* donne l'alerte en 2010 dans les vapeurs de l'usine d'incinération de Vitry-sur-Seine sans autorisation préfectorale. Le directeur artistique David Moinard, du *Voyage à Nantes 2013,* Capitale verte européenne, précise que les travaux du duo HeHe sont exempts de tout *moralisme* [1047]*.* Ils souhaitent simplement mettre en lumière les dérives environnementales. *In fine*, l'efficacité de la production du groupe d'artistes HeHe n'est pas associée à son engagement, en est-il dépourvu pour autant ?

Depuis les années 2000, nous avons observé une évolution d'interprétations écologiques des travaux des artistes contemporains plus manifeste et en accélération à partir de la deuxième décennie. Par exemple à la fin du 20e siècle, les commentaires autour du travail de Shigeko Hirakawa signalent que toute *velléité de lecture écologique* est écartée. Tandis qu'au 21e siècle, son travail va progressivement s'affirmer comme une *préoccupation écologique* [1048] née d'une prise de conscience recevable par les commissaires et critiques d'art. L'artiste justifie sa prise de conscience écologique et son engagement à partir de deux évènements marquants en France : la tempête en 1999 et la canicule de 2003. Dix ans plus tard, plus aucune ambiguïté ne persiste sur l'objectif écologique dans les travaux de Shigeko Hirakawa. L'artiste va également chercher une légitimité scientifique dans des sources documentaires de rapports de l'Union européenne ou d'ONG internationales.

La caractéristique commune de ces lanceurs d'alerte est la volonté de visibilité de leurs travaux hors les murs. L'artiste cherche un positionnement ostentatoire de son œuvre à la vue du plus grand nombre.

[1047] Les Inrockuptibles, *Le voyage à Nantes, parcours choisis*, du 28 juin au 1er septembre 2013, supplément au n° 920 des Inrockuptibles, Les Editions indépendantes, Paris, 2013, p. 10.

[1048] « Questions à l'artiste / Entretien entre *Shigeko Hirakawa et Colette Garraud* », Chauveau, p. 24. Voir aussi Philippe Ifri*, Directeur Général de l'EPCC Chemins du Patrimoine en Finistère,* « Que d'eau ? », Ibid., p. 9.

L’impact passe souvent par une couleur symbolique verte artificielle pour HeHe, ultra-violet pour Shigeko Hirakawa. Descendants du happening écologique de l’artiste Nicolás García Uriburu (*Partie I. Chapitre 3*. *Section 4 Vert(s) paradis artificiel(s) ?*), les deux artistes signifient l’alerte par la couleur, souvent verte. Néanmoins, les travaux contemporains n’impliquent, ni personnellement, ni physiquement, l’artiste dans l’action. Loin des postures au rituel activiste ou de la performance aux allures de meeting, l’œuvre suggère par elle-même le signal.

C’est une différence notoire avec les pratiques artistiques des années 70, héritières de la sculpture sociale, dont l’objet était aussi d’alerter sur la pollution. Autre différence importante, les artistes sont protégés par l’institution muséale qui légitime depuis le début des années 2000 leurs travaux. En cela ces artistes préfigurent un statut de lanceur d’alerte débattu en France lors du *Grenelle de l’environnement* en 2009 et depuis protégé par la loi.

Dès lors, les nuages de crise font leur apparition dans le paysage artistique français et stigmatisent les pollutions, particulièrement celles de la capitale. Ce symptôme accompagne une recrudescence de l'observation météorologique et systémique des nuages dans les musées. Le phénomène observatoire en laboratoire de l'objet d'art-nuage n’échappe pas à l’évolution et symbolise également l'inquiétude. Si les scénographies évoquent la capture des nuages dans le monde artificiel et leur anthropisation à des fins de maîtrise humaine, elles traduisent sans doute une volonté utopique de vouloir contrôler des éléments naturels. *A fortiori,* quand les météorologues internationaux avertissent en 2014 de l’irréversibilité du réchauffement et des phénomènes climatiques.

De plus, un autre nuage d’alerte se manifeste en France et reprend des allures de champignon antiatomique. En 2011, la catastrophe de Fukushima a apporté une confirmation d’une possible répétition, et son accélération au sens de Virilio, auxquelles de nombreux artistes répondent par un nuage atomique écocritique. Aujourd’hui plus encore, ils animent la crainte d’un péril symbolique sur les centrales nucléaires.

Nuage atomique *écocritique*

Le véritable danger aujourd'hui consiste dans l'invisibilité du danger [1049].

Indubitablement, le lien entre le nuage atomique d'Hiroshima (1945) et la puissance d'un nouveau danger de mort qui plane sur les centrales nucléaires françaises à partir de Fukushima [1050] (2011) marque un point de rupture avec la perception artistique contemplative vert clair ou écopoétique européenne. *La guerre totale est écologique* [1051]. Elle amorce une perception globalisante de la destruction, humaine puis environnementale. De surcroît, elle fait émerger les liens indissociables de l'humain avec son environnement et une conscience artistique historique écocritique.

À partir de 1951 en Europe, entre fascination et terreur, le *Movimento Arte Nucleare* (1951-1958) est créé sous l'impulsion des artistes milanais Enrico Baj (1924-2003) et Sergio Dangelo (1924). Y participent un temps, Yves Klein et Lucio Fontana. Ainsi, l'art nucléaire témoigne de morphismes liés aux destructions atomiques et à l'écosystème planétaire. En effet, Baj élargit le champ de l'art à l'échelle globale et rédige *Interplanetary Art, Arte interplanetaria, Interplanetaere Kunst, Art Interplanétaire* en 1959 [1052].

[1049] Günther Anders, « Dix thèses pour Tchernobyl, Adresse amicale au 6e congrès international des médecins pour l'empêchement d'une guerre nucléaire. » Ecologie & politique, Destination Tchernobyl, Syleps, France, 2006, p. 171.

[1050] La perception du danger de la catastrophe de Fukushima en 2011 au Japon a fait évoluer le débat public amorcé à partir de Tchernobyl. Le questionnement s'articule autour du danger des centrales nucléaires françaises non dimensionnées pour les accidents graves. La loi sur la transparence et la sécurité en matière nucléaire avec l'Autorité de sureté nucléaire – ASN – préconise en 2012 des travaux qui représentent un coût de 10 milliards d'euros pour EDF. Sans compter le traitement des déchets radioactifs tant sur le plan économique qu'environnemental. En 2014, la France entretient des relations historiques avec le nucléaire qualifiées de *passionnelles, entre amour et fierté de produire 75% de l'électricité* de l'hexagone avec ses 58 réacteurs. Postcatastrophe de Fukushima, l'année de l'exposition en 2013, un sondage IFOP indique que les Français restent majoritairement favorables au nucléaire à 36% mais avec 34% d'*hésitants et* 16% *sans opinion*, contre 14% d'*opposants* minoritaires Sondage IFOP, *Les Français et le nucléaire,* résultats détaillés, juin 2013, pour Dimanche Ouest France, p. 5 et 8.

Voir aussi France Culture, émission *Science publique* par Michel Alberganti, « *Quel avenir pour le nucléaire français ? »,* Dominique Leglu, directrice de la rédaction de Sciences et Avenir, Docteur en physique nucléaire, ancienne vice-présidente du Conseil supérieur de la sûreté et de l'information nucléaires dans les années 1990 et membre du Collège de la prévention des risques technologiques ; François Lévêque, professeur d'economie, CERNA, Mines ParisTech et Jean-Christophe Niel, directeur général de l'Autorité de sûreté nucléaire (ASN), 10 janvier 2014.

[1051] Debourdeau, *op. cit.,* p. 15.

[1052] Monvoisin et Coleno, *op. cit.,* p. 41.

Figure IV-95*.* *Quasimodo II,* 1951, Enrico Baj ; *Manifeste BUM de la peinture nucléaire* 1952, Arte nucleare, Enrico Baj et Sergio Dangelo, Galerie Apollo, Bruxelles ; *Vedeteci quel Che vi pare*, Enrico Baj, 1951 ; Affichette d'exposition *Prima Esposizione del Movimento Nucleare*, 1952 ; *Atomic Bom/Bombe atomique*, Andy Warhol, 1965 ; *Anti-Nuclear Rally* (poster), 1982, enquête muséographique exposition *Keith Haring, The Political line*, MAM Paris, 2013 ; *Double syndrome d'Hiroshima*, 2004, Gilles Barbier, exposition personnelle, Carré d'Art Nîmes, 2006 ; Enquête muséographique, *The Great Art History/La Grande Histoire de l'Art,* 12ème Biennale Lyon 2013, Gustavo Speridião, MAC Lyon.

Manifeste. Les têtes de ces hommes sont accusées d'explosifs, chaque atome est sur le point d'éclater, nous aveugler, les non-nucléaires ignorent cette situation [1053]*.*

En février 1952, au cours d'une exposition à la galerie Apollo à Bruxelles, Baj et Dangelo publient officiellement pour la première fois le *Manifeste de la Peinture Nucléaire* [1054], dit manifeste *BUM* (*fig. IV-95*). L'inscription sur le manifeste est sans ambiguïté sur leur état de conscience. L'artiste milanais décline dans la peinture et l'argile des humanoïdes décomposés et torturés (*Quasimodo II,* 1921, *fig. IV-95*). Le nuage se superpose aux formes vivantes de fœtus, d'embryons, de virus, de microbes ou de cellules. Les formes désintégrées et disloquées sont des représentations d*'univers subatomique et subhumain* [1055]*.*

Depuis les années 1950, Baj et Dangelo reproduisent fréquemment sur tous les supports des spirales de l'absurde. D'inspiration scientifique ou mystique, le mouvement en spirales traverse les siècles dans l'art, de la préhistoire, aux célèbres *Anemic Cinema* de Duchamp et Man Ray (1926), *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) ou *The Moutain, A living Time Capsule* d'Agnès Denes (1982-1996). Mais la spirale chez Baj vise un rapport ironisé entre la science et l'art, *Théâtre de l'absurde* [1056] au sens d'Alfred Jarry. Les spirales symbolisent les ondes de destruction atomique à l'échelle de l'univers. De sorte que le chaos atomique est rendu visible par le symbole qui se propage en ondes de contamination, tel un accident à la fois incontrôlable et répétitif. La forme symboliserait à la fois une tentative de contrôle du chaos par l'homme comme sa perte de contrôle.

[1053] Inscriptions peinture *Manifeste BUM* 1952, traduit de l'italien par Flora Liégey et Salvatore Ingrassia, 2013.

[1054] *Corneille, ed il gruppo Co.Br.A., 60° Anniversario della nascita del movimento 1948-2008*, Testi di Marcos-Ricardo Barnatán Luciano Caprile Rino Crivelli, Galeria san Carlo, Milano, 2008, p. 12.

[1055] Durozoi, *op. cit.*, p. 42.

[1056] À l'origine, le mythe de la naissance de l'univers, tiré de la théorie absurde du *clinamen,* où la matière est créée à partir de la collision d'atomes qui par le plus pur hasard produit un tourbillon. De fait, l'absurdité de l'accident nucléaire et sa répétition sont symbolisées par la spirale d'un personnage grotesque, *Ubu,* personnification de la pataphysique, mélange d'erreur scientifique manifeste et de vulgarité. En effet, Baj, souvent raillé de *Pataphysicien,* adopte le concept inventé par le dramaturge français Alfred Jarry (1896), où la pataphysique étudie *l'aberrant et l'absurde et expose l'accident ou l'inattendu dans une situation apparemment normale, ordinaire, prévisible*. Linda Klieger Stillman, « *Alfred Jarry et Joan Miró, Textes pataphysiques et images surréalistes », Actes du colloque Jeunes chercheurs 2009, Jarry et Miro, Le Magasin pittoresque, comptes rendus peu connus sur Ubu roi*, p. 10.

La forme est également présente dans les premières formes de vie, par exemple, des ammonites aux coquilles fossilisées, aux mouvements physiques ou de phénomènes naturels comme le vortex ou encore dans les formations des galaxies de l'univers.

Je ne connais pas ce mouvement d'art nucléaire [1057].

Picturalement, ils dénoncent les effets de la bombe nucléaire. Néanmoins, l'histoire compare plutôt les *nucléaristes* à des romantiques révoltés contre l'art en *-isme* et ses académismes classique ou d'abstraction [1058]. Ce qui finalement, les relie au mouvement du *romantisme* proche de la nature. Mais incontestablement, ils inventent une dimension cosmique globalisante avant-gardiste dans l'art. Puisque la perception des *nucléaristes* dépasse l'esthétique du champignon atomique diffusé par la presse. Elena Costelian nous confirme au cours de notre entretien en 2014, qu'elle ne connaît pas le mouvement d'*arte nucleare* bien qu'elle travaille sur le terrain de Tchernobyl.

Le manifeste *BUM* annonce bel et bien des champignons critiques ou antiatomiques dans l'art contemporain. Ainsi, pour la première fois dans l'art plastique en Europe, les artistes de l'art nucléaire manifestent contre les effets funestes des radiations sur l'évolution du vivant dans l'écosystème. À ce titre, l'*arte nucleare* est pionnier. Car en 1954, on ne parle pas d'écologie [1059]. De plus, en 1955, dans une correspondance avec l'artiste belge Corneille – Cornelius Guillaume van Beverloo (1922-2010) – Enrico Baj témoigne de son désir d'organiser une *exposition nucléaire* [1060] à Hiroshima et de préférence en plein air. Parce qu'il est certain de son impact international. Pourtant, ce projet ne verra jamais le jour. L'artiste milanais, rebelle et dissident, a continué de travailler sur des œuvres stigmatisant la pollution et l'autodestruction, par exemple avec son installation *Apocalypse* (1978-1983) qu'il décrit comme écologique et *prémonitoire* [1061] de Tchernobyl.

[1057] Costelian, enquête ethnographique, 2014, *op. cit.*

[1058] Nicholls (Mark) & White (Anthony). *Il gesto: Global Art and Italian Gesture Painting in the 1950s*, Humanities Research Vol. XIX, N°2, 2013, p. 86.

[1059] Bouvier (François). « *Science et société : une représentation éclairée par l'évolution de l'art européen au 14e siècle* » Conférence Sciences Écologie et arts, Muséum national d'histoire naturelle, 26 septembre 2013.

[1060] *Corneille, ed il gruppo Co.Br.A., 60° Anniversario della nascita del movimento 1948-2008*, Testi di Marcos-Ricardo Barnatán Luciano Caprile Rino Crivelli, Galeria san Carlo, Milano, 2008, p. 16.

[1061] Quelques années avant la catastrophe de Tchernobyl, Baj utilise pour *Apocalypse* (1982) le personnage monstre *Ubu* arborant une spirale transformée en ondes atomiques (1985). Virilio et Baj, p. 67.

L'électrochoc de la bombe atomique *Little boy* sur Hiroshima ne suffira pas à éradiquer l'utilisation nucléaire, infiltrée dans les usages quotidiens et l'arme au pouvoir de dissuasion mondial. Ils découvrent deux nouveaux éléments radioactifs : le *plutonium* et le *radium.*

L'*ère du nucléaire* est engagée à *sauver le monde*. *La radioactivité : de Homer à Oppenheimer* au Palais de la découverte à Paris illustre sa fascination héritée des *années folles du radium* [1062]. Entre fascination pour la technologie et rejet, la société *vert clair* décrite par Michael Bess est symptomatique du développement des démocraties modernes. L'auteur souligne l'aspiration suprême de l'hexagone à vouloir rayonner comme puissance nucléaire mondiale, nouveau porte drapeau identitaire national. En 1958, le Général de Gaulle annonce officiellement la construction d'un *arsenal nucléaire*. Et en février 1960, la première bombe française au *plutonium* explose dans le Sahara.

Pour la France comme pour d'autres pays, l'énergie atomique au service de la défense nationale est toujours le meilleur moyen d'affirmer son autorité sur la scène internationale. À l'époque, précise Bess, les sondages l'attestent, les Français restent en majorité plutôt favorables à la bombe atomique et ce, à contre-courant des mouvements contestataires des années 70. De plus, cette tendance de l'affirmation française pronucléaire se confirme dans les années 80 à l'occasion d'une vague pacifiste européenne [1063].

[1062] Le terme radioactivité est inventé par Marie Curie en 1898. Durant l'entre-deux-guerres, une *vogue du radium* se répand dans de nombreux usages quotidiens (aiguilles fluorescentes des réveils Bayard, laine, cigarettes, pâte à dentifrice, appâts de pêche, alimentation pour animaux, etc.) Et même après-guerre, on continue de vanter ses vertus. Par exemple, Miss Europe 1949, préalablement Miss France 1948, cautionne une *crème à base de radium et thorium selon la formule d'Alfred Curie.* De plus, des *fontaines à radium* agrémentent les bains. Comme de grandes eaux minérales vantent les mérites de la radioactivité, bonne santé et promesse de jeunesse éternelle. Face aux risques de cancer liés à l'exposition de la radioactivité, l'alerte éclate en 1924 avec l'affaire des ouvrières américaines de l'industrie horlogère. Pour humidifier leur pinceau elles ingéraient de la peinture fluorescente et sont atteintes du cancer de la mâchoire. De même, Marie Curie meurt d'une leucémie. Des centaines de médecins dans le monde travaillent sans précaution et décèdent précocement. Dans le milieu des années 1920, la radioprotection fait son apparition et un seuil maximal est inventé par Hans Geiger qui laissera son nom à l'unité de mesure radioactive. Enquête muséographique, *Les années folles du radium,* exposition *La radioactivité : de Homer à Oppenheimer*, 2014, Palais de la découverte Paris.

[1063] Bess, *op. cit.,* p. 11, 42, 45 et 47.

Ce premier essai nucléaire va marquer profondément une génération d'artistes français des années 1960, parmi lesquels *Les nouveaux Réalistes* tels que le français Arman (1928-2005) et le suisse Jean Tinguely (1925-1991). Ainsi, dans le désert du Nevada en 1962, avec *Study for an end of the World- Etude pour une fin du monde*, ces *nouveaux Réalistes* reproduisent et filment les effets de l'explosion d'un nuage atomique. Tinguely est aussi l'ami de Gustav Metzger, pionnier de l'*art autodestructif* publié sous forme de manifestes à partir de 1959. Mais ils seront édités pour la première fois en français par le MAC de Lyon en 2013.

En somme, l'art contemporain imite les actes de destruction des sociétés, mais pour en révéler toute l'absurdité. Des artistes précèdent le temps des remises en question activé plus tard dans la société française. Par exemple, avec *Double syndrome d'Hiroshima* réalisé en 2004 (*fig. IV-95*), l'artiste français révèle deux faces du nuage atomique d'Hiroshima dédoublé dans son reflet écrasé et propagé à terre. Ce dédoublement semble laisser imperturbables les observateurs au premier plan. Pourtant, il suggère l'annonce visionnaire de répétition d'une catastrophe comme celle de Fukushima en 2011.

Après 70 ans de *radium*, une exposition critique en 2007 de l'Institut de Radioprotection et de Sûreté Nucléaire énonce dans sa narration *le grand récit scientifique* du 20e siècle d'une *science radieuse, à coupable, et de potion prodige, à poison* [1064]. Corollaire de la radioactivité, la radioprotection sort de l'invisibilité grâce à l'art. Ainsi, l'exposition itinérante *Vous avez dit Radioprotection ? Histoire de rayons X, de radioactivité et de radioprotection* [1065] sillonne pour la première fois la France à Montbéliard et Alixan dans la Drôme (2008), Fontenay-aux-Roses (2009), Chambéry, Nantes (2011) et Montrouge (2013).

[1064] *Histoires de radioactivité, Prudence : Histoire de la radioprotection,* film réalisé à l'occasion de l'exposition « Vous avez dit Radioprotection ? Histoires de rayons X, de radioactivité… » Pavillon des sciences, Montbelliard, IRSN Institut de Radioprotection et de Sûreté Nucléaire, 2007.

[1065] Itinéraire de l'exposition : Montbéliard (2007-08) ; Alixan, Drôme (2008) ; Buenos Aires, Argentine (2008) ; Fontenay-aux-Roses (2009) ; Lausanne, Suisse (2009-10) ; Helsinki, Finlande (2010-11) ; Chambéry (2011) ; Nantes (2011) ; Montrouge (2013).

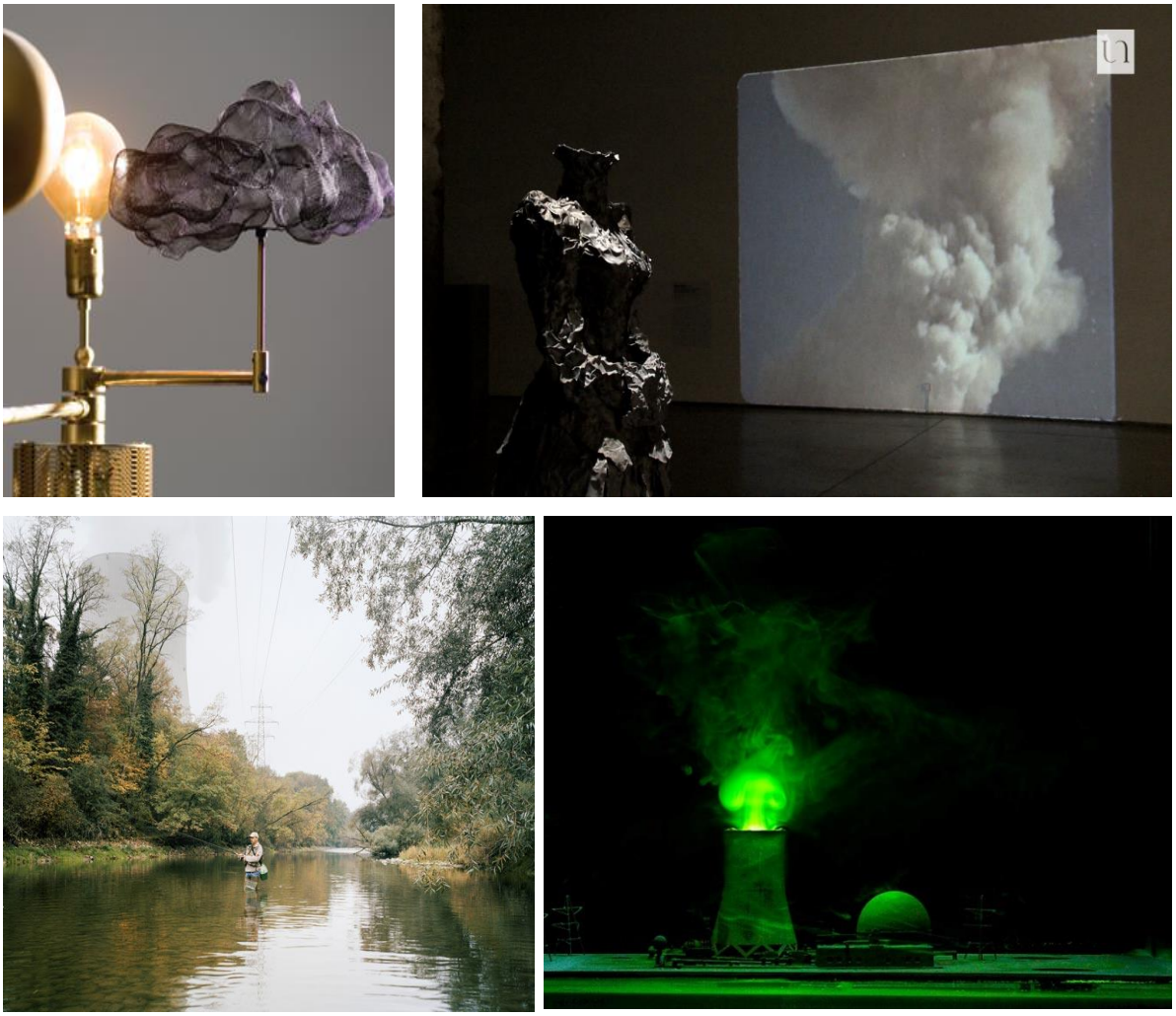


Figure IV-96. *Autant en emporte le vent*, 2007, Peter Keene, exposition *Vous avez dit Radioprotection ?* Pavillon des sciences, Montbéliard ; Dame de plomb, 2007, Piet.So, exposition *La Robe et le nuage*, 2011, Hangar à bananes, Ile de Nantes ; *Fluffy Clouds,* 2004 © Jürgen Nefzger Goesgen, Suisse - *Fluffy Clouds,* 2003, Nogent-sur-Seine, France - exposition Prix Galerie Nationale Jeu de Paume 2006, Paris, 2007 ; *Fleur de Lys,* 2012, HeHe, enquête muséographique *Climats artificiels* Fondation EDF, 2015 ; *Fukushima,* 2011-2013, Natacha Nisic, Jeu de Paume, 2013, Paris.

À l'initiative, la Communauté d'Agglomération du Pays de Montbéliard, l'Institut de Radioprotection et de Sûreté Nucléaire et le Pavillon des Sciences, CCSTI de Franche-Comté s'associent sous le commissariat de Jacques Lochard [1066]. Cet expert de la réhabilitation des conditions de vie dans les zones contaminées de Tchernobyl et de Fukushima, passionné d'art contemporain, propose un dialogue entre science et art.

[1066] Jacques Lochard, économiste et radioprotectionniste, directeur du Centre d'étude sur l'Évaluation de la Protection dans le domaine Nucléaire (CEPN) et membre de la Commission Internationale de Protection Radiologique (CIPR).

Il invoque l'intime relation à la radioactivité via la radiographie médicale ou le fait de vivre à côté d'une centrale nucléaire ou encore de militer. Surtout quand la thématique de l'exposition s'intitule : *Vous avez dit Radioprotection ?* Générateur d'un nœud de controverses, le sujet stimule les divergences de représentations et atteint la liberté de ton des artistes. Effectivement, leur vision, considérée comme simpliste, stéréotypée – voire caricaturale – est en opposition au désir de précision des scientifiques. Au final, un consensus aboutit à l'issue de deux ans de débats avec l'œuvre *Autant en emporte le vent* (2009, *fig. IV-96*) de Peter Keene, plus juste sur le plan scientifique.

Et sans doute, plus neutre que le théâtre de Guignol au décor du nuage radioactif proposé en amont des discussions créatives. Inévitablement, un véritable mécanisme de cristallisation des attentes se produit autour de toute production artistique [1067].

> *Tchernobyl c'était une guerre, une guerre contre un ennemi invisible. Personne ne tirait en face, et pourtant nous étions atteints* [1068]*.*

L'exposition se décline en 2011 à Nantes avec l'Université sous le nom de *La robe et le nuage… entre arts et sciences, voyage au pays des rayons…* (*fig. IV-96*). En effet, la robe bleue créée par Piet'so est un hommage à la physicienne Marie Curie. Et sa version en plomb évoque la composition de radioprotection des blouses des savants au début du 20e siècle. En vis-à-vis, plane le nuage de Tchernobyl de 1986, rattrapé par l'actualité de la catastrophe de Fukushima quelques mois avant la diffusion de l'exposition. À tel point que l'équipe organisatrice, *profondément déstabilisée* [1069]*,* s'est posé la question d'exposer ou non sans toutefois y renoncer.

[1067] Bernaud (Jean-Yves). Directeur scientifique du Centre de Culture scientifique, technique et industrielle de Franche-Comté, Le Pavillon des Sciences, p. 11.

[1068] Piet.So, artiste française, née Sophie Pietrzyk en 1969, extrait *Retour sur l'exposition « La Robe et le nuage »,* vidéo Reportage Univesité Nantes, 2011.

[1069] Dossier de presse*, La robe et le nuage, exposition Arts et sciences*, du 9 juin au 15 octobre 2011, Hangar 21 (Hangar à Bananes), Nantes Métropole, Région Pays de la Loire, DRAC Pays de la Loire, Université de Nantes, GIP Arronax, Nantes, p. 8.

Ainsi, la version nantaise se décline en trois actes. *Le rideau se lève sur le siècle naissant* et l'euphorie de la découverte ; *Changement de décor* avec les bombes atomiques, les catastrophes nucléaires et l'éveil de la société civile ; *Et maintenant ? …* la radioprotection est l'affaire de tous. Et dans le contexte de l'après Fukushima, la gestion des interrogations du public est organisée par des médiateurs sur place.

Finalement, *La robe et le nuage* résiste au doute et témoigne sur le *sujet brûlant,* voire tabou*,* du *phénomène invisible et impalpable de la radioactivité.* Une série de documentaires ponctue la partie scientifique de la narration sur la catastrophe nucléaire de 1986. La parole d'une victime, parmi les centaines de milliers de liquidateurs, est citée. Même si Nantes défend son histoire liée au progrès de la médecine nucléaire, l'exposition ne veut pas prendre position et donne matière à réfléchir sur les relations de l'humain avec la science. De surcroît, le caractère invisible de la radioactivité accentue le sentiment d'aveuglement lié à l'accident nucléaire.

À partir de 2013, nous avons vécu *in situ* l'évolution de positionnement des musées qui ont digéré l'actualité de la catastrophe de 2011 au Japon. Leur positionnement narratif antiatomique est sans ambage. Le champignon atomique est antinucléaire. Les commissaires d'exposition exposent des œuvres d'artistes plus ou moins engagés. Par exemple, le musée d'Art moderne de Paris rend hommage à l'œuvre d'une vie de l'artiste Keith Haring (1958-1990). Nous avons observé dans la narration parmi les huit thématiques de l'exposition la *Political line* [1070] et les propos engagés de l'artiste. Un des thèmes est l'*Ecocide, menace nucléaire et apocalypse.* Sans équivoque, la citation d'Haring, qui se qualifie *d'enfant de l'ère atomique,* est relayée par le musée [1071].

[1070] Enquête muséographique 2013, *Keith Haring, The Political Line*, exposition musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 19 avril au 18 août 2013, Dossier de presse, guide d'exposition, Paris Musées, p. 3 et 6.
[1071] Kolossa, p. 44.

Son égérie Andy Warhol (1928-1987), produit en 1965 la sérigraphie *Atomic bomb/Bombe* atomique (*fig. IV-95*). Dans la lignée du Pop art – art populaire – Haring manifeste un engagement activiste contre tout acte de destruction total ou partiel de l'écosystème. Et à plusieurs reprises, l'artiste américain utilise le symbole graphique du nuage atomique dans ses travaux. En outre, Haring encourage toute action de protection pour sauver la planète dans un contexte de développement du mouvement écologiste. Il pense que préserver l'environnement relève de la responsabilité de chacun et il considère que la planète survivra à l'humain. Il estime que l'humain a le pouvoir de créer ou de détruire comme le choix de déterminer son avenir sur la planète.

En 1982, Keith Haring soutient la manifestation *Anti-Nuclear Rally* [1072] (*fig. IV-95*) autour de Central Park à New York. À ses frais, il fait imprimer vingt mille affiches à l'iconographie du champignon atomique. Les croix rouges disséminées sur son dessin précisent les cibles de la destruction. Le personnage central irradié est positionné de la même façon que la figure entourée de traits de *Radiant Child, Radiant Baby* ou *Radiant Christ*.

La même année, nous observons au musée d'Art contemporain de Lyon (MAC) [1073], une proposition de l'artiste brésilien Gustavo Speridião (1978), la *Grande Histoire de l'Art* (2013, *fig. IV-95*) où le champignon atomique est réédité avec vigueur. Fondu dans l'exposition, mais néanmoins présent, le nuage atomique est revisité. Au milieu d'une succession des plus grandes photographies du magazine *Life* prises dans le monde depuis 1936, Speridião nous propose un nouveau sens à l'histoire de l'art. Il dessine ou annote chacun des clichés sélectionnés.

[1072] Anastasia Almayer, « *Keith Haring activiste Pop* », Dossier Le street art à découvert, Art magazine N°76, mai 2013, p. 66-67.

[1073] 12e Biennale d'art contemporain de la ville.

De plus, il croise des symboles de l'histoire de l'art avec ceux de l'histoire des sociétés. En effet, nous remarquons parmi la centaine de pièces, le nom de *Joseph Beuys* écrit sur un cliché en noir et blanc d'un portrait d'enfant malingre enveloppé dans une couverture de feutre dans une rue détruite par la guerre. Ou encore, la terminologie *Land Art* est associée à une vue de rue éventrée par un bombardement où un bus a échoué. Ces jeux de mots sont des trompe-l'œil liés à des choses, des compositions du monde détournées. Le travail de Speridião est pertinent dans ce sens où il nous invite à déconstruire une perception partagée de l'histoire. Mais ces jeux de mots et d'esprit sont codés par la connaissance de ces mondes. La force des symboles et ses limites apparaissent dans leur connaissance plus ou moins partagée par une communauté, à savoir, du monde de l'art pour Joseph Beuys, à l'échelle mondiale pour le nuage atomique.

En 2013, figure associée, la centrale nucléaire est qualifiée de nouvel *objet-symbole* [1074] à travers un nuage atomique dénonciateur. L'artiste allemand Jürgen Nefzger (1968) dans sa série *Fluffy Clouds/Nuages Moutonneux* (2003-2007, *fig. IV-96*) est récompensé par le Prix de la photographie de la Galerie Nationale du Jeu de Paume [1075] à Paris. Depuis 2003, Jürgen Nefzger a parcouru l'Europe au rythme des saisons et a pointé son objectif photographique sur les paysages contemporains de *mutation de la société urbaine.* Il réalise un singulier inventaire des environs des centrales nucléaires. Ses tableaux photographiques teintés d'ironie et à l'apparent rendu romantique présentent une diversité géographique européenne de nouveaux *Paysages de l'atome*. La France est photographiée au cours de la grande vague de chaleur de l'été 2003.

[1074] *Traverses, les déserts urbains, Habiter les déserts,* Conférences, Débats, Rencontres, musée d'Art moderne, École Nationale Supérieure d'Architecture, exposition *Images de déserts urbains, Jürgen Nefzger*, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, 2013, p. 3 et 18.

[1075] Centre d'art contemporain, le *Jeu de paume* a pour vocation la diffusion de la photographie et de l'image.

Néanmoins, Jürgen Nefzger reste sceptique face au pouvoir de changement par l'art et préfère à la posture de dénonciation, une *proclamation du doute* [1076]. Néanmoins, son style documentaire est suffisamment réaliste et critique, pour que les iconographies qui circulent en France soient d'abord des clichés pris en Angleterre ou en Espagne. Même si les centres d'art qui diffusent l'exposition, depuis 2006, transmettent en toute connaissance de cause l'ambiguïté de l'esthétique artificielle de ces paysages européens et français de cohabitation avec le danger des centrales nucléaires.

Par ailleurs, avec l'installation *Fleur de Lys* de HeHe (2009, *fig. IV-96*), la catastrophe miniaturisée dans un aquarium est scénarisée par la main de l'humain. Le cœur d'une centrale nucléaire en fusion provoque un nuage atomique télécommandé au milieu d'un paysage postindustriel. Tel un volcan en éruption, des radiations luminescentes et artificielles vertes fluorescentes se propagent dans un bruit assourdissant.

HeHe joue sur la puissance esthétique symbolique et métaphorique du champignon atomique liée au progrès technologique. Au-delà, l'emblème de la monarchie française depuis le 12e siècle *Fleur de Lys* interroge la politique énergétique française. La pureté symbolique du lys est associée à la rhétorique pronucléaire de l'atome et de l'*énergie propre* [1077]. De plus, le nucléaire fusionne avec une esthétique verte artificielle au 21e siècle, annonciatrice de mutations génétiques et de contaminations.

Le brouillard prend également forme dans le champ atomique. Entre cinéma et documentaire, l'artiste française Natacha Nisic (1967) expose au musée d'Art contemporain du Jeu de Paume à Paris les premières perceptions artistiques de *Fukushima 2011* en France. Ses œuvres sont marquées du fil rouge de la disparition. Elles traduisent la tension entre le visible et l'invisible, la croyance et la peur, le dit et le non-dit, *la réversibilité et l'irréversibilité de la perception* [1078].

[1076] Guillaume Bruneton*, L'Homme et le paysage, Pour une étude du sens et des possibilités de juxtapositions de l'Homme et du paysage dans la photographie contemporaine*, Mémoire de fin d'études et de recherches appliquées, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2007, p. 97.

[1077] Dossier de presse, exposition Natures *arttificielles*, *Lille 3000*, *Le Printemps à Saint Sauveur* du 3 mai au 11 août 2013, p. 15 et 28.

[1078] Dossier enseignants, *Natacha Nisic. Echo,* Jeu de Paume, du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Paris, p. 4.

La série de dessins *Fukushima* (2011 et 2013) réalisée à partir de photographies de presse fait écho à la projection de *7. f* (2013) de dix-sept minutes. Produite par le Jeu de Paume avec le soutien du Centre national des arts plastiques et le ministère de la Culture et de la Communication, la vidéo est réalisée en avril 2013 au Japon sur le site contaminé de Fukushima.

Avec lenteur, l'artiste filme en traveling de 25 mètres des plans panoramiques d'un paysage post catastrophe presque banalisé. De cette façon, les images se succèdent lentement : des habitants en vélo ou marchant dans la rue protégés par un masque, un compteur Geiger élevé derrière une zone de jardins d'enfants interdite à la circulation. En toile de fond sonore, les cris d'enfants qui jouent, absents. Avec ambiguïté, les scènes déroulent une vie quotidienne d'un territoire contaminé où la réalité dépasse la fiction, un bilan officieux de 20 000 morts [1079]. La répétition de la catastrophe marque irrémédiablement le territoire japonais. En 2009, Natacha Nisic avait exploré le nord du pays proche de Fukushima dévasté par un violent séisme. L'artiste confronte la destruction d'un paysage d'un monde humain perplexe face à son impuissance devant la force tellurique des éléments de la nature.

Dans ce panorama de créations écocritiques, panel non exhaustif de notre second corpus d'œuvres, deux jeunes artistes semblent se détacher. Il nous semble que Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal succèdent au « *service des nuages* » au sens de Ruskin. Comme leurs prédécesseurs fascinés par la classification scientifique d'Howard, elles révèlent une *écopoétique* singulière qui convoque l'univers des sciences et son champ de possibles lié à l'invention. Loin des nuages écocritiques annonciateurs de catastrophes, les formes d'*écoventions* qu'elles produisent résistent au temps par leur originalité et continuent de nous émerveiller.

[1079] France Culture, émission *Planète Terre* par Sylvain Kahn, *Sommes-nous préparés à d'autres Fukushima ?* avec Dominique Bourg, professeur à l'Université de Lausanne (Institut des politiques territoriales et de l'environnement humain/Faculté des géosciences et de l'environnement) ; Magali Reghezza, géographe, maître de conférences à l'École normale supérieure ; Michel LLory, ingénieur, ancien directeur du département de recherches sur les grands risques, les accidents industriels et les causes humaines des catastrophes, EDF, 12 mars 2014.

Morphogénéalogie, artistes

Les œuvres produites par Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal dédiées aux nuages réinventent le *process art,* formes peu explorées par les artistes. Leurs recherches récentes visent à rendre visibles et interroger les interactions entre les systèmes physiques, biologiques et écologiques en lien avec la recherche scientifique ou ses représentations. Leur lignée dans notre *généalogie art et écologie* (*fig. IV-97*) s'apparente à un *art expérimental scientifique* descendant de la branche principale du *biomorphisme écologique*. Cette branche réunit des mouvements artistiques et œuvres inspirées par des formes de vie en référence à l'inter-courant du *biomorphisme*.

Cependant, les formes du biomorphisme au début du 20e siècle sont plus souvent des sculptures, dessins ou peintures. Parmi ses pionniers à partir des années 1930, les sculptures de Jean Arp caractérisent le mouvement artistique du *biomorphisme (Partie I. Chapitre 2. Section 5)*. Nous suggérons que des travaux contemporains descendent de cet inter-courant vers ce que nous nommons *biomorphisme écologique* (*fig. IV-97*).

En effet, un rapport pionnier à l'espace est identifié avec le mouvement du *spacialisme* lancé par l'artiste italien Lucio Fontana (1899-1968). Son concept de s*paziale* en 1947 introduit les relations entre art, science et technologie. L'expression spatiale est une projection futuriste dans l'art du milieu du 20e siècle. À l'origine, le concept *spaziale* de Fontana n'est pas compris alors qu'il prend sens et valeur dans le développement de l'art contemporain via le concept d'*environnement* artistique (*Partie I. Chapitre 2. Section 2*). Dès lors, l'artiste veut capter en conscience des forces naturelles dissimulées dans les particules élémentaires et dans la lumière. L'œuvre a pour dessein la capture du mouvement dans un espace-temps. Précurseur en 1949, *L'ambiente spaziale* – ou *environnement spatial* à Milan – préfigure le développement de l'occupation de l'espace dans l'art contemporain avec des installations d'objets en lien.

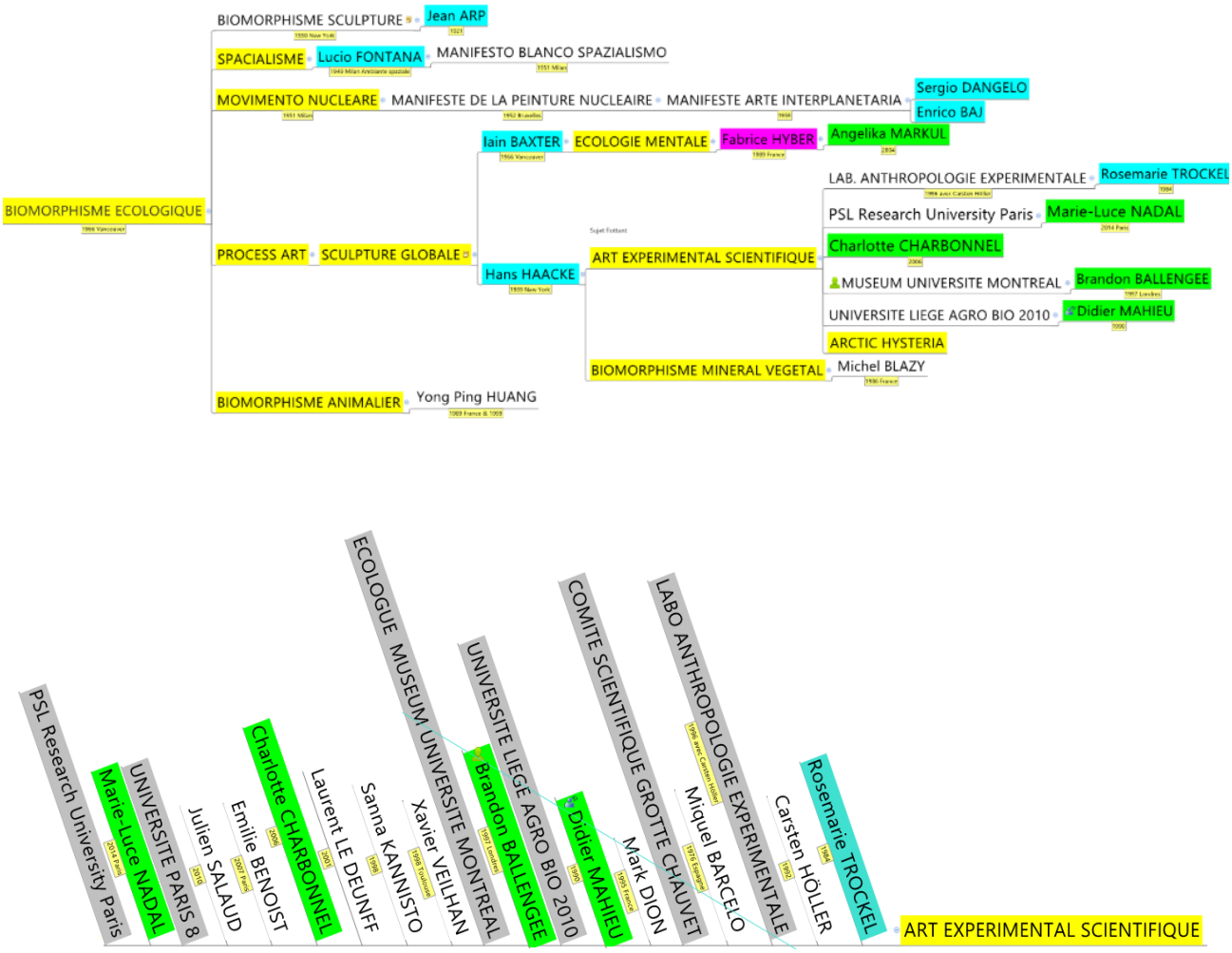


Figure IV-97. Généalogie art et écologie. Branche *biomorphisme écologique*, mouvements et artistes ascendants pionniers ; Branche *biomophisme,* lignée a*rt expérimental scientifique.*

Par ailleurs, l'*Arte nucleare* d'Enrico Baj et Sergio d'Angelo – années 1950 – s'inscrit également dans cette branche avec l'appréhension des particules d'atomes et leur relation à l'univers [1080]. Suivant le *process art* des années 1960, Hans Haacke réalise des recherches sur les interactions entre les systèmes physiques et biologiques. Ses œuvres ne sont pas des objets ou sculptures stables.

[1080] Cf. *Nuage atomique écocritique*.

De plus, Fujiko Nakaya – fondatrice du *EAT Experiments in Art and Technology* – embrume le pavillon Pepsi pour l'exposition universelle de 1970 à Tokyo avec la coopération du physicien atmosphérique Thomas Mee. La sculpture dite *permanente* est formée de gouttes d'eau produites artificiellement qui se dissipent constamment dans l'atmosphère. Le *dynamisme précaire de l'équilibre de la nature* est déjà énoncé à l'époque.

Ainsi, la lignée de travaux de l'*art expérimental scientifique* découle de la jonction entre recherches et *mimèsis* des phénomènes naturels. Le mode d'expression des artistes intégrés est proche des représentations du travail en laboratoire ou en coopération avec des scientifiques. Ces formes sont en voie de développement.

Parmi les ascendants de la lignée de *l'art expérimental scientifique*, nous avons sélectionné les travaux de l'allemande Rosemarie Trockel (en 1984) et du belge Carsten Höller (en 1996). Ils mènent à une réflexion sur l'animalisation de l'humain ou l'humanisation de l'animal. À partir de 1996, l'artiste allemande fonde avec le Docteur en entomologie et artiste Carsten Höller le *Laboratoire d'anthropologie expérimentale.* Ses installations tentent de réconcilier biologie, éthologie et humanisme. Parmi les expériences menées par le duo, des spectateurs sont observés par des poulets, une maison est créée pour des cochons (1997), des rats ou des pigeons (Prunelle, 1999) ou bien encore le visiteur est invité à monter dans un bus rempli de moustiques (1996).

Contre un processus d'humanisation des animaux, l'espagnol Miquel Barceló participe quant à lui au Comité scientifique de la Grotte Chauvet. Dans une recherche de formes originelles de l'art pariétal (à partir de 1976), il prône un rapport aux animaux au même niveau que les humains. Selon lui, ce nouveau regard sans supériorité sur les animaux permettra de changer l'histoire de l'art et celui d'un art dit primitif d'origine colonialiste.

À partir des années 1990, l'américain Mark Dion détourne les cabinets de curiosités et la muséographie des sciences naturelles. Ses installations mettent en scène des univers de la recherche ou de l'expédition scientifique naturaliste et anthropologique notamment au Muséum national d'histoire naturelle (2015).

De même, la finlandaise Sanna Kannisto révèle (en 1998) les espèces rares et la richesse des écosystèmes en forêt équatoriale. Elle photographie des spécimens dans les conditions d'un travail en laboratoire. De plus, l'artiste présente des milieux sous la forme d'un terrain de recherche scientifique où elle se met en scène comme chercheur.

Les artistes descendants français Xavier Veilhan (en 1998) et Laurent Le Deunff (en 2001) sont fascinés par les univers des grottes, des expéditions et de l'évolution. Veilhan participe à l'expédition de Tara Antarctique en 2005 via le Programme des Nations unies pour l'environnement (PNUE). Il présente des travaux vidéo et photographiques sur les univers sous-marins et polaires.

> *Au départ, c'était un peu difficile parce que je ne savais pas comment mélanger art et sciences. Je ne suis pas un scientifique, donc c'est un peu complexe et je n'avais pas envie de jouer à l'apprenti sorcier non plus. Mais par contre l'interrogation m'intéressait par rapport à la démarche scientifique. Je crois que c'était plutôt les scientifiques qui s'interrogeaient sur le devenir de la science par rapport à l'éthique* [1081].

En 2010, le belge Didier Mahieu (travaux dans la généalogie à partir de 1990) réalise une résidence d'artiste durant 18 mois à l'université de Liège Gembloux Agro Bio Tech pour le projet *Scaphandre, La science rencontre l'art*. L'occasion d'inaugurer la collection *Patrimoine* de l'université et interroger l'avenir de l'humanité. En 2015, *L'Arpenteuse,* œuvre installée dans l'ancienne abbaye de Gembloux pour l'exposition *Scaphandre,* est reproduite en bronze pour rejoindre les fonds marins corses. Le processus de transformation de la sculpture au fil du temps sera photographié pour susciter une réflexion, notamment en 2017, à l'occasion du bicentenaire de l'université.

L'américain Brandon Ballengée [1082] interroge et expose (en 1997) des spécimens – amphibiens, poissons et insectes en voie de disparition ou mutations génétiques liées à des pollutions de milieux. Artiste hybride, le chercheur écologue et biologiste pratique une démarche de recherche participative. Ballengée compare les processus de deux disciplines interconnectées, l'art et l'écologie. Ses expositions empruntent aux techniques de représentation des beaux-arts.

[1081] Didier Mahieu, enquête ethnographique de l'artiste, Paris, 24 septembre 2013.

[1082] Brown, *op. cit.,* p. 120-121.

Enfin, parmi les plus jeunes descendants de la lignée de l'art expérimental scientifique, Émilie Benoist (en 2007) s'inspire des planches de classifications d'Ernst Haeckel et de la théorie de l'évolution. Et Julien Salaud (en 2010) s'intéresse au cycle de transmutation de la nature avec une prise de « *conscience d'une écologie totale* ». Il tisse des liens, fils entre des formes du vivant du monde animal, puis s'intéresse aux constellations et aux formes célestes (2012, *fig. IV-91*).

Sur cette branche que nous nommons *art expérimental scientifique*, intéressons-nous plus précisément à la plasticienne Marie-Luce Nadal, la plus jeune artiste de notre classification. Née en 1984 au sud de la France à Perpignan, elle descend d'une génération de vignerons catalans. Après avoir vécu au Brésil, au Chili, en Argentine et en Espagne, elle a installé son atelier à la Cité internationale des Arts à Paris.

> *De Lents Semencements. […] Cette thèse fait apparaître que la démarche esthétique dévie et éventuellement détourne, voire pervertit, les finalités du laboratoire. Le protocole scientifique a alors été utilisé comme métaphore ou procès poétique, associé à une forme d'enquête épistémologique, notamment sur la réception de la science par le public (attractivité, confiance, et incompréhension, donc foi et crédulité). Les quatre carnets décrivent chronologiquement l'évolution de la recherche doctorale. Le premier prend la mesure d'un travail en laboratoire. Le deuxième rassemble une série de travaux qui concernent tous les efforts de contrôle et de représentations de l'atmosphère au sens physique, en l'occurrence il s'agit de travailler avec les nuages. Le troisième est une installation en forme de volière, une performance réalisée avec des mouches, dans le cadre d'une exposition s'articulant autour de l'épigénétique. Le quatrième carnet reflète la tentation d'échapper à la rigueur de la science pour explorer les possibilités de réception confiante du public, autour d'un protocole consistant à mesurer ou sembler mesurer les composantes chimiques d'une atmosphère psychologique* [1083].

[1083] Nadal (Marie-Luce). Résumé de thèse dirigée par Nadeije Laneyrie-Dagen codirigée par Eduardo Wesfreid et co-encadrée par Henri Foucault, soutenue le 9 octobre 2017, à Paris Sciences et Lettres , dans le cadre de l'École transdisciplinaire Lettres - Sciences , en partenariat avec Sciences, Arts, Création, Recherche et l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs.

Artiste-chercheur diplômée en architecture et en scénographie, elle poursuit depuis 2012 un Doctorat au SACRe – Sciences, Arts, Création, Recherche – au sein du DiiP Dispositifs interactifs et Performatifs du groupe de recherche *Reflective Interaction* à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris (EnsAD) et du laboratoire de Physique et Mécanique des fluides des Milieux Hétérogènes PMMH (ESPCI). L'objectif du laboratoire est de créer des œuvres étroitement associées à une démarche réflexive dans des champs théoriques et scientifiques.

Les recherches de Marie-Luce Nadal questionnent l'obsession de contrôle du climat et des phénomènes naturels par les humains et la science. *De Lents Semencements* est une thèse composée d'œuvres et d'un écrit sur le parcours de l'artiste. Parallèlement, elle crée le projet artistique collectif *Les Apparences du Hasard* pour la perception du vent et de sa trace. En 2015, l'artiste présente la *Grâce et la nature,* performance dans le cadre du projet européen et réseau d'excellence européen en sciences du vivant *EpiGeneSys* de l'Institut Pierre et Marie Curie. En résidence d'artiste à la Cité internationale des arts [1084] à Paris pour le *Hors les murs* du Palais de Tokyo, Marie-Luce Nadal participe aux expositions collectives « *Les lunes révolues* » (2015) et *« L'éternité par les astres »* où elle réalise à l'heure bleue – entre 5 heures et 7 heures du matin – sa performance *Faire pleurer les nuages* (2017, *fig. IV.98).*

La même année, Marie-Luce Nadal présente La vie dans les nuages (2017, fig. IV-109) au workshop de Bioart et biodesign « Explorations interdisciplinaires autour du vivant Sciences & Arts à PSL [1085] ». Le projet « La vie à l'œuvre » – dans le cadre d'une « anthropologie de la vie » – cherche à concevoir des protocoles d'évaluation de potentiels économiques, des effets sociaux, politiques et éthiques de la création du vivant.

[1084] Créés à Paris en 1965, lieux de résidence où les artistes rencontrent leurs publics et des professionnels en partenariat avec 135 organismes français et internationaux.

[1085] Programme *Explorations interdisciplinaires autour du vivant Sciences & Arts à PSL,* écoles d'art et design, laboratoires de science de la nature et de sciences humaines et sociales, labex TransferS (Laboratoire d'anthropologie sociale/équipe «Anthropologie de la vie et des représentations du vivant »), Labex Memo Life, DEEP (Institut Curie) Institut Pierre-Gilles de Gennes (ESCPI), l'UMR PASTEUR et l'ENSAD, Paris, p. 9.

Poursuivons avec l'artiste plasticienne Charlotte Charbonnel, née en 1980 au nord de la France, à Maubeuge. En 2003, elle réalise un workshop de trois mois en Inde à la Fondation Sanskriti Kendra de Dehli. Diplômée d'Expression plastique de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (2004), elle suit un cycle de recherche en Art et Espace en Master à l'ENSAD (2009) sur les « touchers et effets visuels des matériaux ». L'artiste vit et travaille actuellement à Paris où elle est représentée par la galerie *Backslash.* En 2010, elle réalise une série photographique en Nouvelle-Zélande où elle restitue le mouvement des éléments et milieux, cours d'eau, brouillard, brume de cascades, magma et boue, algues et roches, érosion de sols, etc. En 2013, elle obtient une bourse de la DRAC Île-de-France pour mener à bien un projet imaginé en Islande (2008) et qui consiste à faire chanter des cailloux. En 2014, elle réalise une résidence à Rennes au centre d'art sonore : le *Bon Accueil*. L'objectif est de travailler avec la collection patrimoniale du CPHR Conservatoire du Patrimoine Hospitalier de Rennes. Elle produit *Anamorphone*, une pièce sonore de bruits blancs à l'aide de ventouses en verre transformées en résonateurs.

En 2016, Charlotte Charbonnel participe au workshop *UrbanLab,* à Medellín en Colombie, dans le cadre du projet de l'Union européenne « *LAIC, Culture and arts supporting social cohésion in Latin American cities* ». Le projet développé par *Interarts* (Espagne) et *BOZAR* (Belgique) fait interagir des artistes de pays différents sur les thèmes de la résilience et la durabilité, la violence, la mobilité et la mémoire.
Charlotte Charbonnel cherche à traduire la pollution, mais également à lui donner une forme qui soit commune aux autres artistes. En 2017, dans le cadre de l'année France-Colombie, l'artiste est engagée dans le projet d'*Art Éducation Lab Art Nature Environnement Éducation* pour l'art et l'éducation**.**

À l'été 2017, les travaux des deux artistes françaises Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal sont réunis sur une exposition intitulée « *L'éternité par les astres* » inspirée de l'ouvrage d'astronomie d'Auguste Blanqui (1871). Ce traité scientifique est un « *hymne à la nature changeante, au bouleversement des systèmes stellaires, à l'astronomie nouvelle, à la cosmicité des possibles, à l'éternité des mouvements nécessaires* [1086] *».*

[1086] Au Centre d'art contemporain *Les Tanneries* d'Amilly (Centre-Val de Loire). Auguste Blanqui, théoricien de la Commune de Paris, est à cette période détenu au Fort du Taureau dans la baie de Morlaix. Via une carte du ciel, il esquisse une cosmogonie. Bismuth (Léa). Commissaire. Dossier de presse, 2017, p. 5.

Marie-Luce Nadal y expose un *« Vain des Grâces »* à travers l'histoire de la vigne plantée par sa grand-mère pour ses noces en 1900. Ce millésime 2016 est vendangé à la lampe frontale la nuit telle une célébration poétique aux perspectives dystopiques.

L'installation sonore *Asterisme* (2014) de Charlotte Charbonnel dispose, quant à elle, des verres soufflés en constellation de la Lyre. Flottant et poétique, le son des étoiles est synthétisé à partir d'indexations de la NASA en lien avec la découverte de planètes de taille terrestre dans les zones habitables des étoiles du système solaire.

Au-dessus des nuages, les chapitres sur les œuvres *Aperçu de nuage* de Charlotte Charbonnel *(chapitre 11)* et *Extraits de nuages* de Marie-Luce Nadal *(chapitre 12)* suivront le protocole d'analyse identique aux œuvres *Vu(e) des arbres*. Quels objectifs les artistes poursuivent-elles ? *(section 1).* Les deux œuvres sélectionnées et leurs effets expérimentés dans leur singularité seront précisément décrits (*section 2*), mais également dans leur milieu d'exposition, respectivement à *« Nuage* » au musée Réattu d'Arles et à « *Fabrique de nuages* » au Palais de Tokyo à Paris (*section 3*). Puis nous décrirons les effets expérimentés *in situ (section 4), a*vant de sonder les *écopoétiques* et symboliques exemplaires des musées *(section 5).*

Ces formes et effets écopoétiques sont cultivés dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition produits des effets d'acculturation au vivant. Notre partie intitulée *Au-dessus des nuages ?* vise à interroger. Nos analyses porteront sur les relations complexes entre création artistique, effets esthétiques expérimentés *in situ*, scénographies d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique. Nos conclusions, analyses comparées des formes et récits mêlés veilleront à expliquer les caractéristiques significatives de ces exemplarités en lien.

Chapitre 10

ADN, Aperçu De Nuage, Charlotte Charbonnel

Artiste, objectifs, *environnements*

> *Étant plus jeune, les sciences m'intriguaient, mais je n'avais pas forcément la curiosité d'approfondir... Je trouvais cela abstrait, sans applications directes. J'étais comme bloquée par ce que je ne comprenais pas. Et puis je me suis mise à poser des questions auxquelles les scientifiques n'avaient jamais songé... En fait, ce qui me passionne vraiment maintenant, c'est de savoir comment fonctionne le monde. […] Il s'agit pour moi de créer d'autres paysages avec ces mêmes éléments « de base », de réinventer le monde, de montrer les choses comme on ne les voit jamais* [1087].

Planche IV-98. Classification de travaux d'artiste Charlotte Charbonnel.

Charlotte Charbonnel définit ses œuvres de *sculpture scientifique fictive* ou d'*œuvre laboratoire*. L'artiste cherche l'inspiration dans les découvertes scientifiques. Leurs objets la fascinent. Elle entreprend ses travaux comme des défis.

[1087] Charbonnel (Charlotte). « *Charlotte Charbonnel, l'art de l'expérience. Entretien.* » *Charlotte Charbonnel*, Dossier de presse, musée Réattu, 2011, p. 7.

Expérimentale, elle puise ses ressources entre archaïsme – ou *bricolage* au sens de Lévi-Strauss – arrangements possibles de matériaux qui dialoguent avec les techniques, la technologie, la mécanique, l'électronique ou l'informatique. Ses installations-découvertes sont des sculptures qui rassemblent des objets de tous les jours, des instruments de musiques ou des objets scientifiques. L'univers des sciences permet à l'artiste de dépasser celui des sens.

L'artiste travaille particulièrement sur les phénomènes naturels et tente de traduire le paysage et les éléments en formes et sculptures, plus spécifiquement via le nuage, l'air et l'eau. Elle explore les mouvements de la matière afin de rendre visibles des liens invisibles. Charlotte Charbonnel met en place un protocole destiné à ouvrir l'imaginaire et proposer une perception inhabituelle des formes de notre environnement. Elle ausculte minutieusement la nature et les sons, de l'eau ou du vent, par exemple, qui lui servent à transmettre et donner une forme. Ils deviennent son matériau pour redonner forme.

> *Mon intention est de jouer sur une première impression visuelle donnée par la forme et dans un deuxième temps sur l'image mentale provoquée par le son : donner à voir une chose qui en montre une autre. […] Je perçois le son comme un phénomène physique générateur de fictions, d'associations et de représentations psychiques* [1088].

La série « objets d'écoute » ou « sculpture instruments » expérimente le presque audible en capturant le son de matières. Les qualités plastiques et sonores des matériaux, tel que le verre, permettent de réverbérer, résonner, ou filtrer et déformer l'environnement. Cette faculté de transformation fabrique une écoute inédite qui recompose d'autres formes.

> *Les ondes sonores aussi ne cessent de m'étonner. À une époque, je cherchais à écouter là où on ne peut pas entendre : je plaçais des micros au réfrigérateur ou au fond de l'eau... Ainsi sont nées les Stéthosphères. Il y a des choses dans le son que je ne comprends toujours pas, et c'est ce qui me fait avancer* [1089].

[1088] Charbonnel, *ibid.*, p. 2 et 38.

[1089] Charbonnel, *ibid.*, p. 5.

Parmi ses premières œuvres, *Soleil vert* (2006*, fig. IV-98*) est une sculpture interactive sur le thème de l'énergie, composée d'un vélo, de dix dynamos et de trente ampoules qui produisent de la lumière. Le vélo est vu comme le paysage et les rayons de la roue font office de rayons du soleil. L'humain doit pédaler pour faire lever le soleil et augmenter sa course et son intensité lumineuse au rythme de son effort.

En outre, *Stalaktos* (2008) est une sculpture évolutive réalisée sur six mois. Un goutte à goutte d'eau tombe sur une plaque de fer et laisse son empreinte dans sa transformation en rouille. Au-dessus, un fil tendu chargé de sel se cristallise jusqu'à la concrétion d'une masse blanche sous forme de flocons agglomérés. Selon la fibre utilisée de la corde « *Le paysage salé en perpétuelle métamorphose donne l'illusion que le sel est glace* [1090]*.* »

D'autre part, *Jesvit* (2008*, fig. IV-98*) est un champ de 126 citrons connectés à un système de production d'énergie en même temps qu'une image d'empreintes chimiques. En effet, les traces gravées par l'acidité du citron – effet d'oxydoréduction – sur les plaques de zinc et de cuivre ont été photographiées par l'artiste. Miniaturisées, elles sont projetées sur le mur attenant à l'installation. Les citrons auto-éclairés alimentent des leds. L'artiste fait une citation directe à *Capri batterie* (1985) de Beuys, une ampoule de couleur jaune et sa douille-prise plantée directement dans un citron. Par ce processus, Charlotte Charbonnel cherche à donner une forme visible à la transmission d'énergie.

Pour l'exposition « *Rétrovision »* au Centre d'art Maréchalerie à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles (2009), l'artiste présente une série d'œuvres dont la série de photographies *Jökull* (2008). Réalisée en Islande, elle montre le dégel d'iceberg ainsi que des terres craquelées en cours de désertification. *Jökull* correspond au mot glacier en islandais. L'œuvre est en résonnance avec les 14 morceaux de verre suspendus à un mètre du sol tels des icebergs. Ce paysage glacé est animé par des sons de vent. Ils se déclenchent de façon aléatoire par le mouvement de chaque visiteur dans ce « lieu de passage », interstice où des courants d'air s'engouffrent entre les plaques des icebergs.

[1090] Charbonnel*, ibid.,* p. 38.

L'installation Rétrovision renforce l'impression de désorientation et amplifie les décalages temporels de la ville et les décalages spatiaux du centre d'art, ses improbables décrochements, les dénivelés entre les sols, les différentes strates architecturales. Rétrovision est un voyage temporel où le temps et la matière sont comme suspendus. Charlotte Charbonnel renverse le centre d'art, la grande baie vitrée s'effondre, se brise et reste figée à un mètre du sol, retenue par des grandes colonnades de sel qui gouttent du plafond. Pendant que le visiteur constate le désastre, il déclenche des souffles sonores. Entrer dans Rétrovision, c'est traverser le miroir et faire l'expérience d'un paysage instable pour repérer les dissonances de la salle d'exposition et de la ville [1091].

Figure IV-99. *Halo* (2015), Charlotte Charbonnel, enquête muséographique exposition *Climats artificiels,* 2015, Fondation EDF, Paris.

[1091] *Rétrovision Charlotte Charbonne*, Dossier de presse, La Maréchalerie – centre d'art contemporain École nationale supérieure d'architecture de Versailles, 2009, p. 3.

En 2015, dans le contexte de la COP21, trois pièces de Charlotte Charbonnel sont exposées à *Climats artificiels* à la Fondation EDF à Paris et particulièrement ses captures de nuages. L'artiste prend régulièrement les éléments en photo.

> *J'essaie de les traduire, de les dépasser pour les proposer en expérience au visiteur* [1092]*.*

Avec *Halo* (2015*, fig. IV-99*) à l'exposition *Climats artificiels,* Charlotte Charbonnel veut nous donner l'impression que le nuage est posé entre deux lamelles de verre destinées à l'observation d'un microscope. Les nuages sont gravés au laser dans la tranche de verre en différents formats. Ils évoluent dans un jeu d'ombre entre le fond du mur et la gravure donnant l'illusion d'être capturés. Apposée sur un mur blanc, la gravure blanche s'efface et un jeu d'ombre et de lumière fait apparaître le relief des formes. Le reflet de notre silhouette nous donne l'impression de se fondre dans les nuages.

Climats artificiels nous plonge également physiquement dans l'univers de la mer avec *Wave* (2007). Le son nous donne l'impression qu'une vague s'engouffre dans le passage emprunté. L'artiste recherche l'image mentale générée par le bruit de la vague et l'effet hypnotique de son roulement jusqu'à sa chute.

S'agissant de *Kyklos,* l'artiste a voulu reproduire l'œil du cyclone qui ressemble à une météorite, une forme sculpturale liée à la symbolique de la spirale et à la formation de l'univers. En grec, *Kyklos* fait référence à un serpent enroulé en cercle, métaphore du phénomène naturel du *cyclone*. La forme et le mot inspirent l'artiste qui précise son origine du scientifique explorateur pionnier en météorologie Henry Piddington (1797-1858) et capitaine de la marine marchande britannique.

[1092] Charbonnel (Charlotte), vidéo climats artificiels.

Charlotte Charbonnel, influencée par son voyage en Islande, joue avec le minéral et l'eau. Son défi est de sculpter l'eau – coloration blanche – par la vitesse de formation d'un tourbillon. Ce circuit fermé hypnotique – aspiration et expiration – évolue selon le niveau d'eau et les conditions atmosphériques. Par le biais du son, les travaux de l'artiste sur le climat et les phénomènes atmosphériques tentent inlassablement de nous permettre d'entrer en relation avec les éléments.

> *Installation réalisée à partir de recherches sur la composition de la fumée, ce nuage de particules solides qui est issu d'une transformation, d'un passage de la matière à un autre. La fumée et le nuage ont tous les deux la faculté de changer de forme constamment et d'être ainsi insaisissables et nous permettre de projeter nos propres images sur les formes générées. Cette expérimentation de la physique de la matière est accompagnée de recherches sur l'utilisation de la fumée et sa symbolique, allant de la capnomancie à l'étude des signaux de fumée. La fumée se révèlera dans l'espace selon certains facteurs extérieurs qui la feront évoluer et danser tel un volcan en activité* [1093].

La même année, Charlotte Charbonnel s'installe au château de Chamarande, pour l'exposition *Habiter.* Elle y présente *Comme autrefois* – ou *Fumerolles* sur le site de l'artiste – une sculpture formée d'une structure en cuivre aux allures d'ancien pot d'échappement posé au sol. Des tuyaux soudés au cylindre central – en forme de bois de cerf – laissent échapper des fumées dans la pénombre d'une pièce au passé de fumoir et de salle à manger de chasses [1094]. L'artiste imagine l'empreinte de strates géologiques de fumées accumulées et fossilisées dans l'histoire de la pierre.

Par ailleurs, dans le cadre de la programmation de Mons *Capitale européenne de culture*, l'artiste française expose « *Clouds* », à l'initiative de la Fondation Croÿ-Rœulx en Belgique. En 2016, dans le cadre de *France Belgique Culture*, Charlotte Charbonnel présente sa *Nebula Series* (2014), gravures laser de nuages sur verre en petits formats à « *Up in the Air »* par Artefacts (2016).

[1093] Charbonnel (Charlotte). Site de l'artiste http://charlotte-charbonnel.com/fumerolles-2015/

[1094] À l'origine, la pièce était un fumoir, puis elle fut transformée en salle à manger des chasses par Antoine de Boucicault en 1879.

> *Le dispositif imaginé par Charlotte Charbonnel pour le musée Réattu témoigne de sa sensibilité à la magie du lieu, au magnétisme sous-jacent : sa nouvelle installation dialogue avec la poésie des éléments, portée par le défi insurmontable de ramener à l'intérieur du bâtiment le Rhône qui longe le musée ; un fleuve tout proche, à la fois présent et caché, dissimulé par une digue, qui vient en même temps en contrarier et en exalter l'idée ; une situation qui l'a immédiatement interpellée et captivée, en réactivant l'importance de l'énergie, élément essentiel dans son travail* [1095]*.*

L'histoire de l'artiste avec le musée Réattu commence en 2011, invitée de l'exposition *musée réattu* | *sur mesures,* première exposition personnelle de l'artiste. La tradition du musée Réattu est d'offrir aux artistes leur première exposition institutionnelle. Le lieu qui l'accueille est toujours son terrain d'exploration et sujet d'expérimentation. Ses objets d'écoute captent l'atmosphère environnante intra et extra-muros. En résidence, Charbonnel va orienter ses recherches en topographie et en acoustique.

> *La salle d'exposition ayant quelque chose de souterrain, j'aimerais aussi renforcer cette idée de grotte, de pénombre et travailler cette force sous la forme d'un vortex évoquant les éléments propres au lieu, à savoir la violence du mistral et l'apaisement de la vision du Rhône* [1096]*.*

Renonçant au défi de « faire entrer le Rhône, d'une manière ou d'une autre, dans le musée », elle décide de jouer sur l'omniprésence du vent, l'atmosphère des salles souterraines et le magnétisme du lieu. Ainsi, elle explore la force du Mistral avec *Echo,* puis convoque le soleil dans les souterrains du musée. *De 48°34' à 18°* présente l'activité solaire comme objet de contemplation suivant une succession d'images fantasmées couplées avec des séquences vidéo et des sons réels. Les coordonnées du titre de l'œuvre correspondent au trajet du soleil qui ne se couche pas dans les régions polaires. Le visiteur est immergé depuis un couloir qui le mène à un écran vidéo convexe. Le soleil devient instrument et caisse de résonance ouverte dans l'espace.

Au musée Réattu pour l'exposition « *Nuage* », plongés dans la pénombre puis hypnotisés, nous avons expérimenté le travail singulier de Charlotte Charbonnel *ADN, Aperçu de Nuage*.

[1095] « Le projet », *Charlotte Charbonnel*, Dossier de presse, musée Réattu, 2011, p. 4.

[1096] « Charlotte Charbonnel, l'art de l'expérience » *ibid.,* p. 7.

ADN, Aperçu De Nuage, 2006

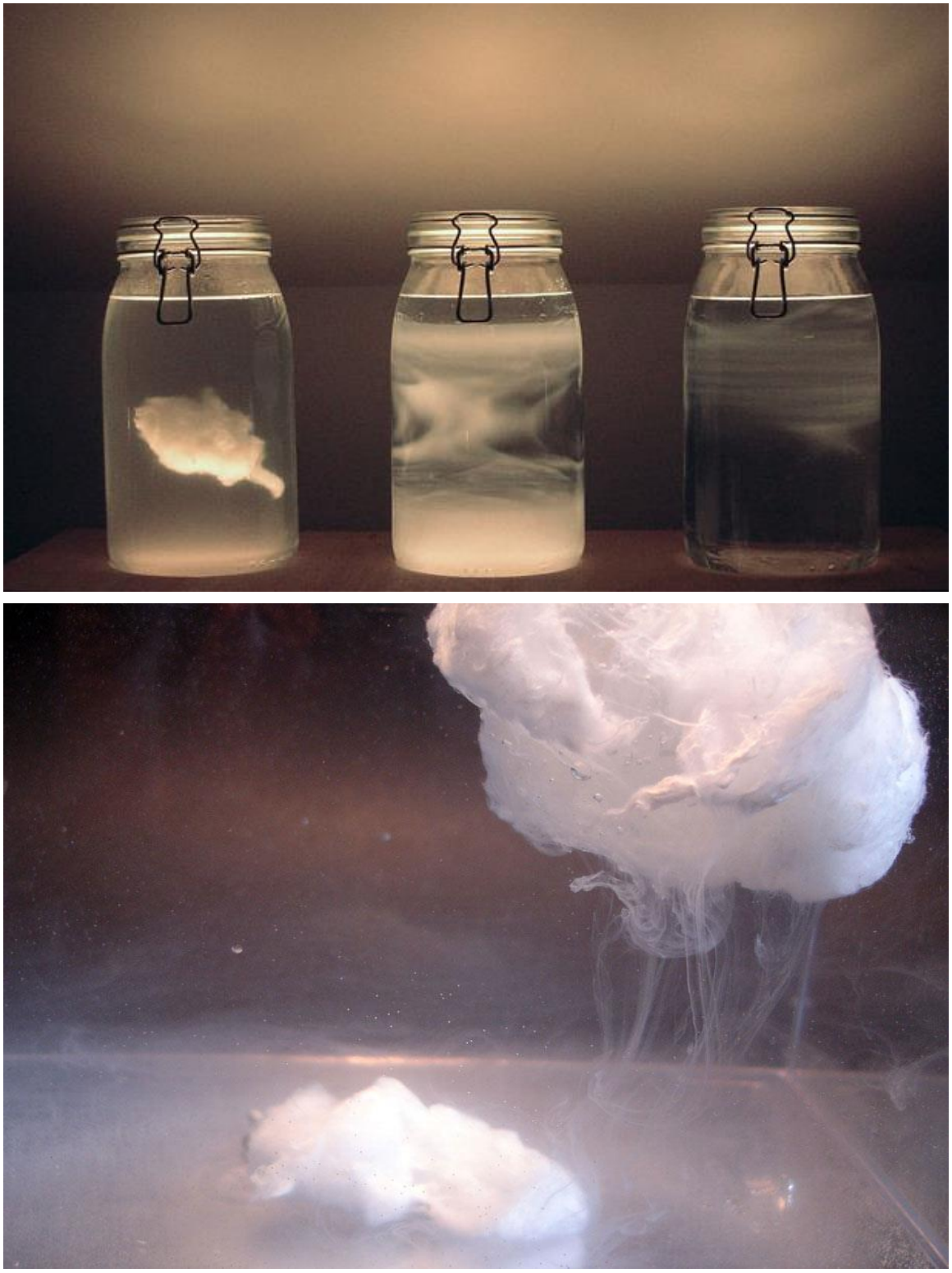


Figure IV-100. *ADN, Aperçu de Nuage*, 2006, verre, eau distillée, alcool, lait, encre de chine - dimensions variables, enquête muséographique 2013, musée Réattu d'Arles © Charlotte Charbonnel.

La première version de l'installation ADN – Aperçu de nuage – réalisée en 2005 s'intitulait Capturer un nuage. Elle est née du souvenir d'un paysage où l'eau et le ciel semblaient se confondre ; deux étendues sans limites, sans autre frontière que cette ligne d'horizon, et nourrie par l'envie de rendre saisissable l'insaisissable de cette pensée chinoise. À chaque instant de son écoulement, l'eau s'évapore et la vapeur monte au ciel pour se transformer en nuages qui retombent en pluie pour réalimenter l'eau du fleuve. Les nuages nous font voir nos propres projections, un jour un scientifique, en observant ma pièce, a dit qu'il y voyait la structure de l'ADN. ADN – Aperçu de nuage – a affirmé le caractère expérimental de mes recherches lié au défi de reproduire des phénomènes naturels et nourri par la « Science [1097] *».*

ADN, Aperçu de Nuage est une œuvre éphémère ou *installation évolutive* de 2006 *(fig. IV-100)*. Une version est présentée en 2008 à la Maréchalerie de Versailles. L'acronyme – ADN – de l'œuvre joue avec les initiales d'*Aperçu De Nuage*. Charlotte Charbonnel utilise des bocaux en verre de 3 litres d'eau distillée, d'alcool et de lait. L'eau et l'alcool créent un état entre deux eaux qui forme un nuage de lait.

Matériel :
- un récipient en verre transparent (petit saladier ou bol)
- du thé très chaud
- du lait
Manipulation :
1. Verser dans le récipient le thé très chaud.
2. Verser au milieu du récipient une à deux cuillères à soupe de lait.
3. Observer le nuage se former.
Tu peux prendre une photographie de ton expérience pour que ton nuage devienne immortel, comme moi [1098] *!*

[1097] Baton (Véronique). *Nuage* « Notices. Charlotte Charbonnel », *op. cit*., p. 175.

[1098] Musée Réattu, « *Voyage avec le nuage* », livret-jeu – à partir de 7 ans – qui propose de faire l'expérience du nuage à la maison (avec un adulte).

L'objectif de l'artiste est de capturer un nuage pour le faire évoluer jusqu'à sa disparition, car l'œuvre évolue en fonction de la température. Ensuite, les liquides finissent par se mélanger. Ainsi, la « durée de vie du nuage » varie, se diluant ou se concentrant selon son l'environnement. Le temps d'un *ADN, Aperçu de Nuage* est estimé à environ 60 heures. Une version imbibée d'encre de chine décline une version sombre de l'élément.

Comme les phénomènes des nuages en suspension diffèrent d'un bocal à un autre durant l'exposition, le personnel du musée Réattu est associé au remplacement de la matière tous les trois à quatre jours. L'artiste a créé et illustré un protocole, sorte de notice explicative d'entretien des bocaux, celle sans doute qui servit à écrire le récit d'un protocole aux allures de recette de cuisine dans un livret-jeu pour enfants. Ainsi, les personnels se sont approprié l'expérience et l'œuvre. Charlotte Charbonnel souhaiterait reproduire *ADN, Aperçu de Nuage* à d'autres échelles.

> *Les nuages nous font voir nos propres projections, un scientifique m'a dit un jour qu'il y voyait la structure de l'ADN. Suite à des recherches sur la poussée d'Archimède, l'expérience du ludion ou encore celle de Marie Curie, le défi était de faire tenir un corps en équilibre* [1099]*.*

Lorsque nous découvrons ces nuages en suspension, fascinés, nous songeons au mystère de l'expérience en laboratoire où le sujet est enfermé dans du formol. D'abord capturés puis conservés, les nuages montrent la diversité de leurs formes nommées par Howard. Tantôt cumulus blanc cotonneux et dense, tantôt fibreux fragiles cirrus, ils se distendent, s'échappent pour presque disparaître en altitude. Chaque bocal renferme une forme unique. Dans un effet de clair-obscur, chacune est révélée.

À ce moment-là, nous ne savons pas comment le mystère d'un nuage reconstitué avec autant de réalisme se produit. Nous sommes intrigués par l'obtention du résultat et par le mécanisme qui le précède. Nous cherchons et découvrons sur le cartel la composition de l'illusion. Il s'agit bien de l'expression incarnée au sens propre comme au sens figuré « de nuages de lait ». Puis vient l'image de ces bocaux de conservation en verre habitués des cuisines qui exposent un sujet improbable. Entre étonnement et ravissement, à l'instar de ces objets voués à la conservation, nous conserverons longtemps le fruit de cette découverte.

[1099] Charbonnel, site de l'artiste http://charlotte-charbonnel.com/adn-2006/

« *Nuage* », musée Réattu d'Arles

> *L'exposition s'intéresse aux structures anthropologiques de l'imaginaire, à travers un thème à résonance universelle, au croisement entre nature et culture, art et sciences naturelles* [1100].

Le long du Rhône, l'ancien Grand-Prieuré de l'Ordre de Malte est transformé en musée des Beaux-arts et d'art contemporain de la ville d'Arles à la fin du XIXe (1868). Le musée doit son nom à Jacques Réattu (1760-1833) un peintre arlésien, Grand Prix de Rome, qui en fit sa demeure et son atelier tel *le laboratoire de ses rêves*.

Au 21e siècle, avec l'association *Phonurgia Nova,* le musée Réattu se spécialise dans la création contemporaine et développe en 2008 un département d'art sonore unique en France avec la création d'une *chambre d'écoute* dédiée. Michèle Moutashar est conservatrice en chef honoraire du Patrimoine et directrice du musée Réattu pendant 39 ans jusqu'en juin 2013.

Dans le cadre de « Marseille-Provence 2013 Capitale européenne de la culture », l'exposition « *Nuage* » reçoit le label *exposition d'intérêt national* [1101]. Organisée durant près de 6 mois du 16 mai au 31 octobre 2013, elle occupe plus de 1.000 m^2, soit la totalité du musée Réattu. La commissaire signe brillamment sa dernière exposition, où elle rassemble plus de 120 œuvres et 57 artistes [1102].

[1100] Musée Réattu, Exposition *Nuage,* 16 mai - 31 octobre 2013, Dossier de presse, Arles, 2013, p. 4.

[1101] Le label « exposition d'intérêt national » délivré chaque année par le ministère de la Culture et de la Communication récompense les musées de France pour leur qualité scientifique et d'innovation dans leur médiation culturelle. Ces expositions contribuent à la politique de diffusion et d'élargissement des publics et bénéficient de subventions exceptionnelles jusqu'à 50 000 euros.

[1102] Abramovic Marina, Alcaraz Jordi, Alloucherie Jocelyne, Appelt Dieter, Arp Jean, Bailly-Maître-Grand Patrick, Bertholo René, Boursier-Mougenot Céleste, Brassaï, Broodthaers Marcel, Bury Pol, Caron Jean-Baptiste, Charbonnel Charlotte, Coutant Françoise, Deacon Richard, Erlich Léandro, Garcia Brigitte, Gilli Luca, Grasso Laurent, Hakimi Michael, Hattemer Jean-Luc, Hesselberg Susanna, Hubert Pierre-Alain, Huynh Jean-Baptiste, Joiris Nathalie, Kiefer Anselm, Maar Dora, Madoz Chema, Manglano-Ovalle Inigo, Manzoni Piero, Mercadier Corinne, Oppenheim Meret, Orgeval Martin, Parkeharrison Robert, Parkeharrison Shana, Parker Cornelia, Pérez Javier, Picheral Jean-Blaise, Plensa Jaume, Présence Panchounette, Raetz Markus, Ray Man, Rothacher Christian, Rousse Georges, Salmon Jacqueline, Shaw Jim, Spilliaert Léon, Stailstorfer Michael, Tomatsu Shomei, Therrien Robert, Trémorin Yves, Tromeur Riwan, Ubac Raoul, Vasseux Arnaud, Warhol Andy, Ya-hui Wang, Yamamoto Yohji, Edward Weston.

Face au dédale d'œuvres, nous repérons des artistes classifiés dans notre généalogie dont les travaux interrogent notre rapport à l'environnement et à la nature : Jean Arp, Céleste Boursier-Mougenot, Robert & Shana ParkeHarrison, Cornelia Parker (1956) *Negatives of sound,* 1996, Marina Abramovic (1946) *Cloud*, 1971-2013 et Anselm Kiefer (1945) *Sel de la terre,* 2012.

La commissaire veut partir de ses émotions pour construire « *Nuage* » et sans chercher à démontrer une théorie. Pour Michèle Moutashar, l'œuvre est un corps vivant et sa méthode s'apparente à une « pêche à la palangrotte ». Ce lancer à la ligne d'origine méditerranéenne rassemble un corpus d'œuvres à l'énergie singulière.

> *Jean Arp. Entre allusion au corps, humain, animal ou végétal, et élaboration d'une plastique pure, privilégiant le hasard et la spontanéité, son œuvre et à la recherche d'un autre rapport de l'homme à la nature. Depuis ses premiers reliefs en bois, ses collages et ses langage-objets aux constellations et aux rondes-bosses de la maturité, l'évolution se fait vers une abstraction qu'il préfère nommer « concrétion ». Ce sont pour l'essentiel des masses lisses et rondes conçues comme des solidifications de corps vivants en devenir – corps humains ou corps célestes – suivant le principe de métamorphose qui imprègne tout autant sa création poétique. Ce processus de transformation s'exprime pleinement dans les sculptures en plâtre modelé, associant le blanc des nuages qu'il entend pétrifier et la ductilité d'un matériau dans la légèreté sert un monde poétique (Concrétions humaines, 1934)* [1103].

Michèle Moutashar évoque son inquiétude première d'une lecture paysagère qui l'aurait déviée de l'objet/nuage [1104]. En effet, la pêche de la commissaire repose sur la « vibration » mémorable, trente ans plus tôt, de la découverte par hasard des nuages « merveilleusement ductiles » du Corrège. Les fresques du Dôme de la cathédrale de Parme (*L'Assomption de la Vierge*, entre 1526 et 1530, *fig. IV-101*) offrent de « purs objets métaphysiques ». S'ajoute « la plus miraculeuse des lignes » avec Jean Arp (1886-1966), l'artiste passeur qui disait être né dans un nuage.

[1103] Baton, « Notices. Jean Arp », *op. cit.,* p. 173.

[1104] Moutashar (Michèle). *Nuage,* Actes Sud/musée Réattu, Arles, 2013, p. 7-8.

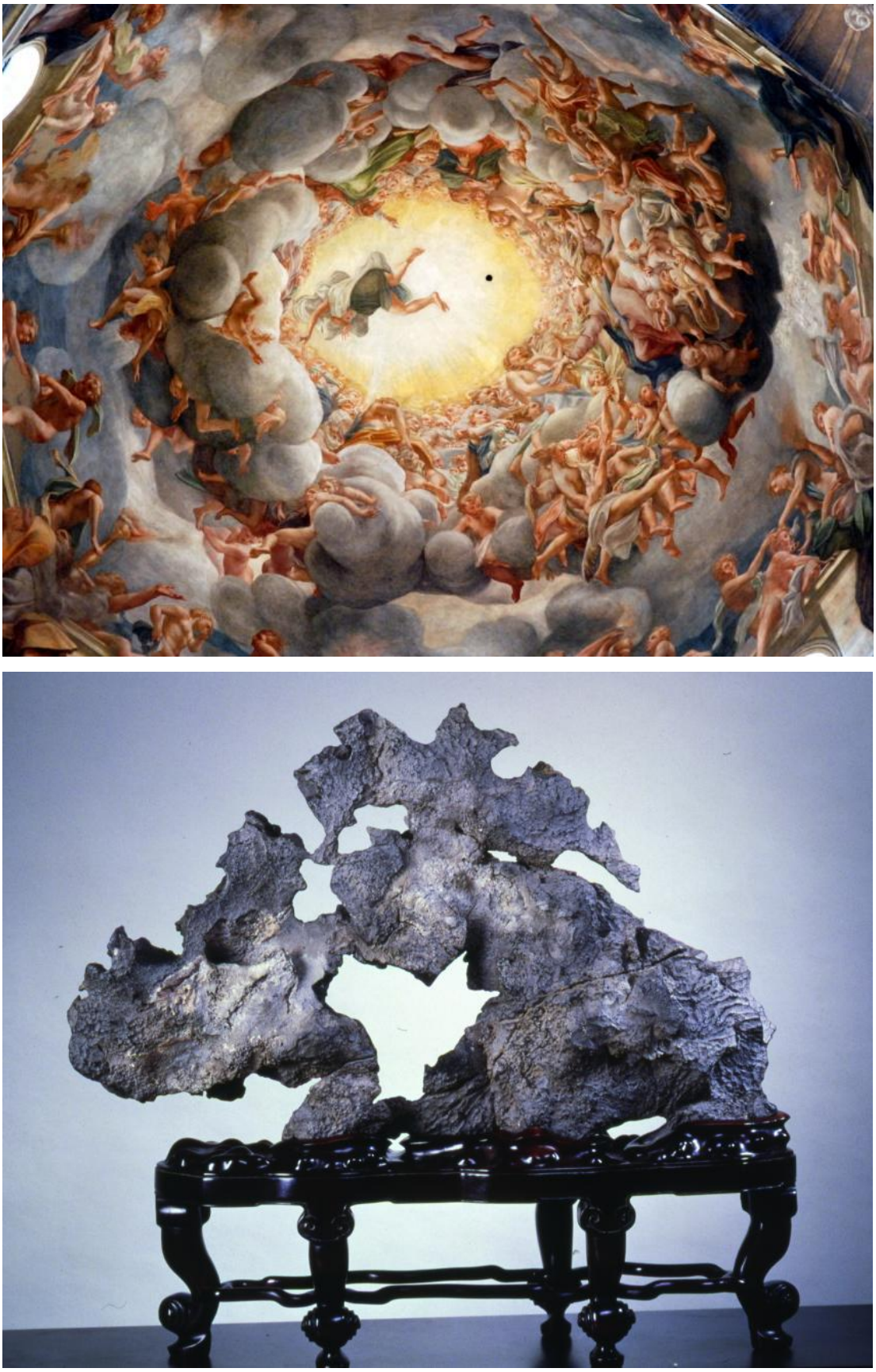


Figure IV-101. *L'Assomption de la Vierge*, 1526 et 1530, Le Corrège, Dôme de la cathédrale de Parme, Italie ; Pierre de lettré, Province du Guangdong, Chine, S.D. Coll. Musée Départemental des Arts Asiatiques, Nice. Photo. D.R. Calcaire de Ying, socle en bois de Hongmu.

La commissaire regrette l'absence des œuvres de Magritte, faute de moyens sans doute et de coffres-forts écrit-elle dont « les serrures obéissent à des combinaisons surréalistes... [1105] ». Elle cite par défaut les œuvres que nous aurons l'occasion de voir plus tard (2016) au Centre Pompidou à l'exposition *Magritte. La trahison des images* : *La corde sensible* (1960), *Le Thérapeute* (version nuages (1962) et les *Muscles célestes* (1927).

> *Résumons, le Corrège en pourvoyeur, Arp en berger ou en pépiniériste, les deux en maîtres à penser. […] Le champ interrogé n'est évidemment pas horizontal mais vertical, et sur le tremplin inversé des nuages, la question était bien plutôt celle de la profondeur : où les nuages prennent-ils racine ? C'est ainsi que, comme dans la vie, la géographie de l'exposition est très vite devenue une géologie* [1106]*.*

Une référence à la *lecture des pierres* de la collection de minéralogie au Muséum national d'histoire naturelle, par l'académicien Roger Caillois, rappelle leur « fantastique naturel ». En Asie, les pierres sont considérées comme les racines des nuages. La commissaire invoque leur double symbolique et va puiser en Extrême-Orient leur mythique énergie vitale. Dès lors, l'exposition débute sur une pierre de lettré (*fig. IV-101*) en calcaire ou « pierre de méditation » chinoise polie par les torrents en forme de nuage. Le lettré, religieux ou plus souvent fonctionnaire impérial, avait loisir à méditer selon l'idéal esthétique émanant des créations naturelles. Il choisissait des rochers, des racines ou des morceaux de bois sinueux pour leur forme évocatrice d'un paysage ou d'un être vivant.

> *[…] trois points sur lesquels coulisse l'ensemble du corpus réuni – les deux autres objets offerts par la nature doivent en effet leur présence ici à la complicité du hasard : l'un végétal, une racine noueuse et nébuleuse provenant d'un ancien temple taoïste, œuvrant dans l'atelier de Dieter Appelt au point de fermenter dans sa toute dernière œuvre ; l'autre sidéral, météorite indicible que la stratosphère a pris soin de façonner en nuage, éclaboussant d'énergie sur la table de Jean-Baptiste Huyhn* [1107]*.*

[1105] Moutashar, *ibid.,* p. 13.
[1106] Moutashar, *ibid.,* p. 7-8.
[1107] Moutashar, *ibid.,* p. 10.

Ainsi, la commissaire fonde son exposition *Nuage* sur un triptyque d'objets provenant de la nature : une pierre polie par un torrent, une racine d'arbre et une météorite. Objet mystérieux en provenance du cosmos et du temps, ni façonné par l'humain ni par la terre, le voyage de la pierre touche profondément l'artiste Jean-Baptiste Huyhn. Il imagine l'origine de l'objet, sa traversée et sa chute dans un rayon de lumière. Chacun des trois points est en lien par sa forme : un nuage.

Effets *in situ* (2013)

Au fond le vrai sujet, apparu en chemin, de ce projet qui ne se préoccupait pas de ciels mais de courants atmosphériques, générés par des œuvres elles-mêmes en mouvement et souvent en apesanteur, c'est la manière dont le nuage circule à travers elles. Et nous traverse au passage[1108]*.*

Figure IV-102. *Água fria - dream or real*, 2011, Nathalie Joiris, extrait vidéo, 00'51', Série *Pensées utopiques.*

[1108] Moutashar, *ibid.,* p. 13.

Água fria - dream or real (2011, *fig. IV-102*) de Nathalie Joiris (1964) [1109] nous inspire un lien aux apparences improbables entre les nuages et le monde animal marin. Dès l'entrée dans un étroit passage discret, l'impression est donnée par le ralentissement du déplacement d'une forme à la fois aquatique et aérienne. Nous découvrons d'emblée l'œuvre murale animée. Dans un ciel bleu composé de nuages blancs, une méduse traverse en transparence le champ de vision et disparaît. Au fond, *Água fria* nous rappelle que le plus petit nuage pèse son poids en eau.

> *Ainsi, pouvons-nous accéder à l'émerveillement. Ainsi, parfois, rarement, nous est-il aussi donné la chance d'accéder à l'émerveillement suprême, au sentiment océanique* [1110]*.*

Mais l'incongrue présence de l'animal marin flottant dans les airs ne cesse de nous surprendre et nous émerveiller au point de l'attendre. Le rythme de son déplacement – bien que plus rapide – cherche l'harmonie avec les éléments. La vidéo de moins d'une minute tourne en boucle. Cet instant éphémère suspendu à notre souffle se répète à l'infini et n'émet aucun son. Le silence oblige à l'observation du mouvement, à l'attention de notre propre respiration. L'instant d'un calme absolu, propice à la méditation, nous plonge dans sa répétition hypnotique. L'expression « médusé » n'aura jamais mieux porté son nom. Dans la série *Pensées utopiques* de l'artiste, la subtile *Água fria - dream or real*, comme une rencontre, enchante. Entre rêve et réalité, une lecture *écopoétique* s'annonce à la fois latente et omniprésente, dans un parcours de « Nuage » singulier, aux cartels discrets.

Dans la lignée de ces infographies, Nathalie Joiris réalise également des vidéomontages où elle introduit des éléments insolites dans des paysages, à l'image de cette petite méduse qui remonte le courant d'un océan de nuages, faisant l'expérience de sa densité, de sa vitesse et de son silence. La courte séquence offre le spectacle enchanté d'une utopie muette où l'émotion semble retenue au-delà du visible dans la vibration fragile de la lumière du ciel.

[1109] Baton, « Notices. Nathalie Joiris », *op. cit.,* p. 178.

[1110] Cannone, *op. cit.,* p. 178.

Figure IV-103. *Entre feuille et oiseau,* 1958-1959, Jean Arp ; *Le Promenoir à nuages* (2003) et *Petite colère* (2003), Françoise Coutant.

Figure IV-104. *Nuage en cage,* 2013, Chema Madoz ; *Carte des vents,* 2013, Jacqueline Salmon, enquête muséographique exposition *Nuage,* musée Réattu, Arles, 2013.

Puis nous ouvrons notre esprit à l'insolite et au surréalisme avec *Le Promenoir à nuages* (2003, *fig. IV-103*) de Françoise Coutant. Ce landau dénudé et déployé en hauteur, tel un ressort où trône l'élément transparent, laisse planer l'équivoque. Le nuage paraît imiter la glace prête à fondre. Un jeu de mots et jeu de choses s'installe. *Petite colère* (2003, *fig. IV-103*) à ses côtés est une version basse du landau de Françoise Coutant portant un amas de nuages de couleur noire à la forme compacte douteuse.

La forme qui domine est une représentation commune du nuage, un *cumulus* de couleur blanche aux courbes simplifiées et à la densité cotonneuse. Nous admirons l'œuvre maîtresse forme conductrice de l'exposition. *Entre feuille et oiseau* (1958-1959, *fig. IV-103*) de Jean Arp est une magnifique sculpture en plâtre à la ligne parfaitement lisse et blanche. Elle nous renvoie à la finition des sculptures animalières de François Pompon (1855-1933) où le regard glisse sans heurt sur des courbes pures. Nous reconnaissons l'œuvre de Jean Arp pour l'avoir classifiée dans les œuvres de la généalogie à la branche pionnière du *biomorphisme*.

Dans les pas de Jean Arp et la présence invisible de Magritte, l'esprit néosurréaliste des objets mis en scène dans l'espace imprègne définitivement les lieux. De salle en salle, l'élément se fait de plus en plus familier. Trivial, il continue de créer la surprise. Notre lien s'intensifie à mesure que notre conscience de la présence de l'élément grandit. « *Nuage »* se révèle existentiel.

> *Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune. Je recherchai, à partir de cette révélation, si d'autres objets que la cage ne pourraient également manifester, grâce à la mise en lumière d'un élément qui leur serait propre et qui leur serait rigoureusement prédestiné, la même poésie évidente que l'œuf et la cage avaient su produire par leur réunion* [1111].

[1111] Magritte. Extrait de sa conférence « La Ligne de Vie », 1938, cité par Gablik, o*p. cit.,* p. 187.

Dès lors, les nuages de l'exposition en mimétisme avec *Entre Feuille et oiseau* semblent chercher à atteindre sa beauté sculpturale dans une déclinaison climatique contemporaine inédite et subtile. La présence-absence de Magritte est suggérée par le *Nuage en cage* (2013, *fig. IV-104*) de l'artiste espagnol Chema Madoz présenté en 2014 aux rencontres photographiques d'Arles. L'objet du quotidien est réinventé dans un rébus à l'esprit surréaliste.

Les formes des nuages nous donneraient à lire la direction et la puissance du vent. L'artiste Jacqueline Salmon (1943) a appris à Météo France à lire et dessiner la *Carte des vents* (2013, *fig. IV-104*) qu'elle retranscrit sur un ciel photographié. Son travail nous rappelle la valeur du trait dans le mouvement des éléments observé dans l'art pariétal, les travaux de Descartes et ceux d'artistes contemporains.

Baignés dans une atmosphère cotonneuse presque maculée, nous observons le contraste opéré par la présence – en moindre nombre – de *cumulonimbus* gris-noirs qui révèlent la valeur des « nuages de crise » annoncés par la commissaire. Comme le monumental *Cumulus* (2013, *fig. IV-105*) de l'artiste allemand Michael Sailstorfer (1979), suspendu dans le vide, s'impose dans la chapelle de l'ancien Grand Prieuré. Deux paires de chambres à air de roues de camion en caoutchouc et entremêlées sont attachées à une chaîne autour d'une poutre en fer. Éclairées par une puissance lumière, elles forment une ombre portée sur le mur de taille du musée. Ce *cumulonimbus* pneumatique aux contours lisses et arrondis dessine l'ombre symbolique d'un immense nuage noir menaçant. La force de l'installation – entre étonnement et intrigue – est de nous laisser une impression de danger de nature anthropomorphique. Nous oscillons entre les conséquences d'une pendaison humaine et la forme simplifiée d'un symbole universel annonciateur de tempête. Si le tout suscite résolument l'émerveillement, le dessein supposé reste inquiétant. Vision surréaliste, le mobile géant au « corps vivant » joue étrangement de son effet, encouragé par la commissaire. Si les œuvres d'art sont des « choses mentales mais incarnées [1112] », leurs formes dans l'espace sont en lien avec nous dès lors que nous entrons en contact avec elles.

[1112] Moutashar, o*p. cit.,* p. 11.

Figure IV-105. *Cumulus,* 2013, Michael Sailstorfer ; *Cloud catcher*, 2000, Robert & Shana ParkeHarrison, enquête muséographique exposition *Nuage,* Musée Réattu, Arles, 2013.

Cumulus fait écho aux travaux de Robert (1968) & Shana ParkeHarrison (1964) au cartel « *Entre utopie et fin du monde* ». Avare de discours, le parcours favorise un lien physique à l'objet sculpture en trois dimensions, plutôt qu'une lecture intellectuelle. Dans ce contexte esthétique – où les œuvres sont peu commentées et laissées davantage au libre arbitre du visiteur – le cartel écocritique explicite commentant les œuvres de Robert & Shana ParkeHarrison relève de l'exception. Nous le notons comme un indice d'une chasse aux nuages, trésors d'un parcours climatique initiatique dédié à la découverte de curiosités.

> *Depuis les années 90, l'œuvre de ce tandem d'artistes se développe comme une réponse poétique à un monde contemporain déréglé* [1113]*.*

Les photographies de Robert & Shana ParkeHarrison en deux dimensions sont néanmoins des installations. Les scènes sont d'abord dessinées, puis décorées d'objets fabriqués. Ensuite, les photos retouchées à la peinture sont marouflées sur bois. Les artistes construisent des mondes aux allures oniriques de cinéma muet et les immortalisent par la photographie au traitement suranné. Le choix du noir et blanc couleur sépia, l'omniprésence des nuages et l'ambiance brumeuse rappellent les paysages d'une révolution industrielle passée. La posture de l'artiste, tel un Chaplin en clown désenchanté, joue avec l'absurde. Seul, l'humain – survivant – est livré à des tâches inutiles dans un paysage apocalyptique ou désertique décimé.

> *Dans les images, je me représente à la fois comme un inventeur, un scientifique, un gardien et un idiot. Affublé d'un outillage rudimentaire, le personnage entretient une relation étrange avec cette nature qu'il s'évertue laborieusement à maîtriser et à protéger* [1114]*.*

Le protagoniste inventeur, scientifique, gardien et idiot pour Robert ParkeHarrison, à l'accoutrement d'un laveur de vitres, flanqué d'une échelle – entreprend de nettoyer un nuage – *Cloud cleaner* (1999). Par ailleurs, assis en costume sur une planche posée aux bords d'un cratère, il déverse une fine poudre blanche issue de bocaux de verre dans le sol béant – *Cloud catcher* (2000, *fig. IV-105*).

[1113] Cartel de Robert & Shana ParkeHarrison, exposition *Nuage*, musée Réattu, 2013.

[1114] Baton, « Notices. Robert & Shana ParkeHarrison», *op. cit.,* p. 181.

Sa position fragile, susceptible de tomber à tout moment dans le vide, contraste avec la futilité de son activité. Envahie de brumes et nuages blanchâtres l'impression surréaliste qui se dégage de la scène conduit au vertige du néant.

Jouant sur les contrastes et les paradoxes, chaque pièce du musée crée la surprise sans s'annoncer. Légers, les *Silver Clouds* (1966-2013) d'Andy Warhol (1928-1987) – « coussins » argentés gonflés à l'hélium – errent en liberté dans le grand atelier de Jacques Réattu au-dessus du Rhône. La pièce immaculée, les ballons ludiques aux éclats brillants et l'enthousiasme des petits comme des grands sont le prétexte à s'égayer. Nous reverrons l'œuvre dans un tout autre contexte au Centre Pompidou Metz pour l'exposition *Warhol Underground, 2015.* L'obscurité et la narration en donneront une tout autre impression.

Au même étage du Palais Renaissance qui surplombe le fleuve*, La chambre d'écoute* avec ses coussins en feutre en forme de galets nous invite à une *Veille* (2013) acoustique de Céleste Boursier-Mougenot. L'ancien compositeur, coutumier des « formes sonores vivantes [1115] », crée une vague de sons issus de mouvements météorologiques et de bruits environnant le musée combinés à une *camera obscura.* L'installation renvoie l'image inversée du Rhône, du ciel et des nuages filmée à l'extérieur. La même expérience fut réalisée à *rêvolutions* pour la Biennale de Venise (2015) renvoyant les images des arbres à l'intérieur de l'espace du Pavillon français.

Plus loin, en rupture nette à hauteur humaine, nous assistons hypnotisés à la course effrénée d'un immense nuage envahissant un paysage urbain commun. *Projection* (2003-2005, *fig. IV-106*), la vidéo de Laurent Grasso (1972) – pensionnaire de la Villa Médicis 2004-2005 et prix Marcel Duchamp 2008 – est le nuage catastrophe de l'exposition. Entre réalité et fiction, durant trois minutes et en boucle, le nuage de fumée s'engouffre dans une rue de ville effaçant tout sur son passage (voitures, panneaux, etc.)

[1115] Baton, « Notices. Céleste Boursier-Mougenot.», *ibid.,* p. 174.

Figure IV-106. *Projection,* 2003-2005, Laurent Grasso ; *Nuage,* 2013, *C*ompagnie Furinkaï, Satchie Noro et Fred Costa enquête muséographique exposition *Nuage,* musée Réattu, Arles, 2013.

Habitué à manier « l'imaginaire scientifique », l'artiste joue avec l'étrangeté de notre environnement et construit des mondes parallèles, entre-deux spatio-temporel, où l'observation du ciel et des phénomènes atmosphériques est omniprésente. Laurent Grasso développe « une fausse mémoire historique », réceptacle de nos propres projections mentales [1116].

À ce théâtre d'objets se lie celui de l'art vivant dans la cour intérieure du Prieuré avec la performance de *Nuage* [1117] (2013, *fig. IV-106*), installation chorégraphique et sonore de la compagnie Furinkaï. Dans un cliquetis de bois, de bruits de pluie et de voilage blanc, la danseuse-acrobate Satchie Noro et le musicien Fred Costa nous emportent dans une forme. Une force énergétique originale se dégage des mouvements récurrents et hypnotiques du corps de l'artiste inspirés du rythme à la fois lent et violent de l'élément. À ce moment précis, nous sentons l'*écopoétique* nous envahir et nous ouvrir à ses récits.

[1116] Baton, « Notices. Laurent Grasso », *ibid.,* p. 176.

[1117] La performance coréalisée pour l'exposition *Nuage* est coproduite par le théâtre d'Arles, scène conventionnée pour des écritures d'aujourd'hui / Centre culturel de Norville.

Récits, *écopoétique* et symbolique

Nous pouvons tous être des passeurs de nuages [1118]*.*

Figure IV-107. Couverture de *Nuage*, catalogue et album*,* Actes Sud, musée Réattu, 2013.

Deux ouvrages sont édités chez Actes Sud à l'occasion de l'exposition *Nuage* intitulés du même nom et faisant la part belle aux photographies des œuvres. Un premier album à la couverture souple de 48 pages (format 28 x 22 cm à 10 euros, *fig. IV-107*) contient le récit de Michèle Moutashar sur une douzaine de pages. Le reste est dédié à une sélection photographique d'un peu moins d'une trentaine d'œuvres.

[1118] La ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Filippetti. *Nuage, ibid.,* p. 6.

Un second beau catalogue est lui-même un objet-nuage. Une épaisse couverture au toucher cotonneux et la finesse des pages imprimées sur une seule face évoquent la douceur prêtée à l'élément. L'ouvrage dense réunit sur 192 pages (format 28 x 22 cm à 39 euros, *fig. IV-107*) l'ensemble des œuvres présentées *in situ* au musée Réattu. Une préface inédite du théoricien d'art du nuage Hubert Damisch accompagne le texte de Michèle Moutashar réédité sur l'album, et un nouveau regard géologique de Riwan Tromeur. La commissaire rappelle sa rencontre avec Hubert Damisch, dont la théorie a pour origine commune les peintures de Corrège à la pesanteur charnelle et au mouvement ascensionnel universel [1119].

> *« Soit comme ce jour où, en passant sur le pont de la Vivonne, l'ombre d'un nuage sur l'eau m'avait fait crier "Zut alors !", en sautant de joie* [1120]*. »*

Le théoricien du nuage Hubert Damisch rend hommage à l'exposition avec un enthousiaste « *Zut alors !* » proustien *À la recherche du temps perdu*. Messager de joie, il en tire la référence de son titre de préface. À moins que ce ne soit *Nuage* qui lui ait rendu hommage au crépuscule de sa vie [1121]. Car l'élément se décline au singulier dans le titre de l'exposition dans les pas de la *Théorie du Nuage* de Damisch. Loin d'une approche conceptuelle, l'exposition toute entière devient cependant forme et objet(s) *Nuage.* Dans un jeu de piste surréaliste et biomorphique, l'élément familier, simple et sensuel, explore le rapport physique et mental pour dépasser la perception intellectuelle.

[1119] Descendante des artistes des nuages, Marie-Luce Nadal en propose une citation originale dans *La vie dans les nuages,* 2017 « La vie à l'œuvre ».

[1120] Proust (Marcel). *Le temps retrouvé,* cité par Damisch, « *Zut alors !* », *Nuage.,* p. 8.

[1121] Hubert Damisch s'est éteint le 14 décembre 2017 à l'âge de 89 ans.

> *Manifestation, subtile ou grandiose, du cycle de la vie, spectacle naturel inépuisable, constamment renouvelé et toujours différent, le nuage est un objet de fascination sans fin ; il concentre tous les attributs du merveilleux : l'insaisissable, la métamorphose, et par-dessus tout l'apesanteur ; il est d'emblée le plus efficace des ascenseurs d'imaginaire : celui qui nous permet de nous défaire de la gravité. […] Mais il est aussi, dans l'art, la poésie, la philosophie, ou la nimbologie, en vrai comme en rêve, le plus humain des corps célestes... Extraordinairement ambivalent, à la fois charnel et immatériel – comme le langage lui-même s'en fait si bien l'écho, de nimber à cumuler, ou même... obnubiler –, le nuage entre ciel et terre se vit comme un messager* [1122].

La vision anthropomorphique du nuage est assumée. La narration de l'exposition s'appuie sur l'idée force d'un rapport entre les corps humains et celui de l'élément biomorphique, *Entre feuille et oiseau (fig. IV-103)* et inspiré notamment par un poème de Jean Arp [1123]. L'allégorie sert à Michèle Moutashar pour justifier une pêche aléatoire *d'objets/nuages*. Ainsi, elle nourrit une vision imaginaire classique et anthropomorphique développée avec les individus dans la nature.

> *Michèle Moutashar ne s'embarrasse pas de savoir si tel objet qu'elle nous donne à voir est ou n'est pas un nuage. Il suffit que la question vienne à se poser dans la marge, si l'on peut dire, de l'expérience que représente son exposition, et sous des formes souvent contradictoires* [1124].

Une importante variété de formes est invitée et prétexte à y voir un *nuage*, à le désirer, à le surprendre, à l'entendre, à le craindre, à le comprendre ou à l'apprivoiser, bref à le célébrer. Et tous ces nuages au singulier forment *in fine* un univers en soi.

[1122] Nuage*, ibid.,* op. cit., p. 4.

[1123] « Celui qui veut abattre un nuage avec des flèches épuisera en vain ses flèches. Beaucoup de sculpteurs ressemblent à ces étranges chasseurs. Voici ce qu'il faut faire : on charme le nuage d'un air de violon sur un tambour ou d'un air de tambour sur un violon. Alors il n'y a pas long que le nuage descende, qu'il se prélasse de bonheur par terre et qu'enfin, rempli de complaisance, il se pétrifie. C'est ainsi qu'en un tourne-main, le sculpteur réalise la plus belle des sculptures » Arp (Jean), cité par Moutashar (Michèle). À pas contés, Poèmes, essais, souvenirs, Nuage, guide d'exposition musée Réattu, Arles, p. 7-9.

[1124] Damisch, *op. cit.,* p. 11.

> *Labyrinthe mouvant – de cette mobilité qui permet au plus petit caracol de convoquer le champ de planètes – l'édifice a donc agi d'abord comme territoire, mais aussi et c'est plus rare, comme mesure, de celles qui ne s'énoncent ni en mètres carrés ni en volumes. Bien en amont du décompte des surfaces, de la taille des portes, de la résistance hypothétique des sols (quoi de plus lourd qu'un nuage…), l'exposition entière est organiquement liée au lieu : il l'aura littéralement moulée. Et ce qui est sorti de cette louche forme à son tour nuage* [1125].

Riwan Tromeur, ancien géologue devenu plasticien, introduit son propos sous un angle géologique original et non dénué d'humour. Il sacre Arles l'une des « capitales mondiales du nuage ». En effet, Tromeur la relie aux *variolites* – du latin *variola,* basalte vert sombre aux pustules blanchâtres – présentes aujourd'hui en désert arlésien sous la forme de galets. Il rappelle leur provenance du nuage global et « cette vérité première que l'univers n'a jamais été rien d'autre qu'un gros nuage ». Cette apparente immobilité des pierres et leur lien avec le nuage qui forme l'univers pourraient selon lui s'apprécier via un processus d'images en accéléré.

> *C'est quand t'apparaît clairement que même le roc coule comme l'eau, se contorsionne comme les nuages, que tu deviens capable d'éprouver l'immensité de la profondeur du temps et de prendre la mesure, et surtout la démesure, des temps géologiques* [1126].

Ainsi, *Nuage* prend racine – au sens littéral – dans les pierres naturelles. Riwan Tromeur s'en inspire et intitule son texte « Les moutons noirs du diable » en référence aux sombres cumulus de pierre que les géologues appellent des *pillow lavas* ou laves en coussins. Tromeur suggère plutôt, suivant leurs formes rondes accumulées, l'appellation de *Cloud lavas* ou « laves en nuages » ou encore « moutons noirs, choux-fleurs abyssaux, cumulus du diable [1127] » qui justifie également son choix de titre de préface du catalogue.

[1125] Moutashar, *ibid.,* p. 27.

[1126] Tromeur, « Les moutons noirs du diable », *Nuage*, *op. cit.,* p. 43.

[1127] Tromeur, *ibid.,* p. 39.

La morphogenèse classique de *Nuage(s)* [1128] dans le sillage sacré de *l'Assomption de la Vierge* [1129] du Corrège (*fig. IV-101*), rejoint celle de son théoricien Hubert Damisch et l'univers de Marie-Luce Nadal. La jeune artiste catalane en fait une citation étonnante, imaginaire d'espèces étranges au destin commun. Nous en avons trouvé le lien fortuitement lors de l'analyse de ces environnements artistiques singuliers dédiés au *service des nuages*. Au-delà, les *Extraits de nuages du Monde* que Marie-Luce Nadal fabrique en série sont des machines à explorer le temps à l'*écopoétique* mystérieuse.

[1128] Michèle Moutashar précise dans une note qu'elle a rencontré Hubert Damisch en 2006 et que son lien persistant pour la coupole du Corrège est bien antérieur à la découverte et lecture de la *Théorie du nuage, op. cit.,* p. 15.

[1129] Damisch, « Coupoles », op. cit., p. 11.

Chapitre 11

Extraits de Nuages du Monde, Marie-Luce Nadal

Artiste, objectifs, *environnements*

C'est le nuage qui décide son apparition et la quantité qu'il va pouvoir produire [1130].

Planche IV-108. Classification de travaux d'artiste Marie-Luce Nadal.

Marie-Luce Nadal développe sa recherche artistique dans le sillage d'une lignée de vignerons catalans et des obsessions de son grand-père. Pour contrôler le temps et protéger les terres agricoles, ses aïeux pratiquent – encore aujourd'hui – la technique de l'ensemencement des nuages. Afin de parer aux éventuels ravages de la grêle sur les récoltes à l'approche de l'orage et chasser les nuages, des fusées sont tirées dans le ciel. La technique consiste à envoyer des particules d'iodure d'argent – distribuées aux agriculteurs par des organisations – pour dissiper les nuages.

[1130] Marie-Luce Nadal. « *Faire pleurer les nuages, performance de Marie-Luce Nadal* », Les Carnets de la création par Aude Lavigne, France Culture, 12 mai 2017.

Le rapport à la terre de Marie-Luce Nadal est singulier. À la fois fascinée et impressionnée par ce rituel familial destiné à protéger la vigne, l'artiste alimente ses recherches de témoignages et carnets de ses ascendants, grand-père, arrière-grand-père et père. Afin de garder une trace pour l'année suivante, ces derniers ont répertorié quotidiennement le travail sur les terres, mais également le temps qu'il fait, la force du vent, la luminosité ou la température.

Cette lutte armée contre les forces de la nature continue d'être menée par Marie-Luce Nadal – de façon symbolique – en tenue d'escrime et à l'arbalète. Son objectif est de *Faire pleurer les nuages (2015, fig. IV-108)* dans un combat contre le ciel. Le duel débute à l'arme blanche. Puis il débouche sur un match nul marqué par l'épuisement de la combattante à l'heure bleue, c'est-à-dire avant le lever du soleil et après son coucher, précisément quand les oiseaux cessent de chanter. Ensuite, le tir à l'arbalète peut commencer. L'arme en acier – 30 coups à la minute – est fabriquée avec un fil de soutien-gorge et des munitions composées de souffre, de sueur et de dynamite à mèche courte. *In fine,* l'objectif est de voir le nuage pleurer.

> *Mes travaux se conçoivent comme autant de propositions jouant de l'ambivalence des principes d'immanence et de disparition. Les questions de changement climatique ont valeur de support pour chacune de mes recherches, et l'atmosphère est le point de départ d'une rêverie esthétique qui envisage notre rapport à la nature* [1131]*.*

Depuis 2012, Marie-Luce Nadal réalise une thèse pluridisciplinaire à l'École nationale supérieure des arts décoratifs sur les « Climats synthétiques : perception de la matière fluide dans un environnement choisi. » Son travail est dirigé par Nadeije Laneyrie-Dagen (École Nationale Supérieur, Département d'Histoire et de Théorie des Arts), Christian Stenz (physicien) et Henri Foucault (artiste plasticien, Ensad).

> *Ma thèse, tout comme ma pratique, s'inspire des processus scientifiques que j'ai pu observer en laboratoire et dont j'ai détourné les usages au profit de la métaphore, de la poésie ou encore de l'enquête épistémologique. Je travaille sur la notion de contrôle et je m'attache à capturer et cultiver les substances qui forment l'atmosphère, qu'elles soient physiques ou alchimiques* [1132]*.*

[1131] Nadal (Maie-Luce), *« Effleurer l'atmosphère »* Culture et Recherche n° 132 automne-hiver 2015-2016 Sciences et techniques, une culture à partager, p. 94.

[1132] Ibid.

Ses installations-expériences lui permettent de comprendre notre rapport à l'atmosphère via le sensible. En 2013, Marie-Luce Nadal initie un projet collectif dans les Pyrénées-Orientales *« Les Apparences du Hasard* » dans le but de percevoir le vent et sa trace. Cette résidence dans le parc du Château familial Nadal Hainaut s'inspire de la force de la Tramontane.

L'idée conductrice est de postuler sur les similitudes entre climat météorologique et climat psychologique. L'objectif est la mise en valeur des effets d'éléments naturels et météorologiques *in situ*. Le groupe d'artistes formé de plasticiens, scénographes et danseurs cherche à saisir et transmettre la force du vent, à la lier au paysage et matérialiser des formes singulières. Parmi elles, *Présage (2013, fig. IV-108),* un banc de trente-trois méduses s'échappant comme des cerfs-volants au-dessus du lac d'un parc catalan. Porte d'entrée entre deux mondes aquatique et aérien, cet univers onirique nous suggère un lien avec *Água fria - dream or real* (2011, *fig. IV-108*) de Nathalie Joiris à l'exposition « *Nuage* ». Le site dédié au projet *« Les Apparences du Hasard* » s'ouvre sur une perception numérisée de branches d'arbres – bleues sur fond blanc – en mouvement dans le vent [1133].

Eolorium (2013, *fig. IV-109*) compose des strates géologiques imprimées en 3D placées dans un aquarium. L'artiste se nourrit des environnements scientifiques – physique, écologie, géographie – qu'elle observe en laboratoire ou dans des milieux vivants. Dans le cadre du programme d'excellence européen *EpiGeneSys* [1134] – recherche d'épigénétique et biologie des systèmes – l'Institut Curie et le CNRS lancent l'exposition « *Hashtag - # Visions d'Epigenetics »* à la Cité internationale des arts à Paris. L'objectif est de présenter des concepts scientifiques simples et des travaux d'artistes inspirés par les phénomènes d'épigénétique – du grec ancien *au-dessus de* et *donner naissance* –, discipline de la biologie qui étudie les mécanismes moléculaires qui modulent l'expression du patrimoine génétique en fonction du contexte.

[1133] Lien http://www.apparencesduhasard.com/

[1134] *EpiGeneSys,* Réseau d'Excellence qui réunit 160 laboratoires de recherche en Europe.

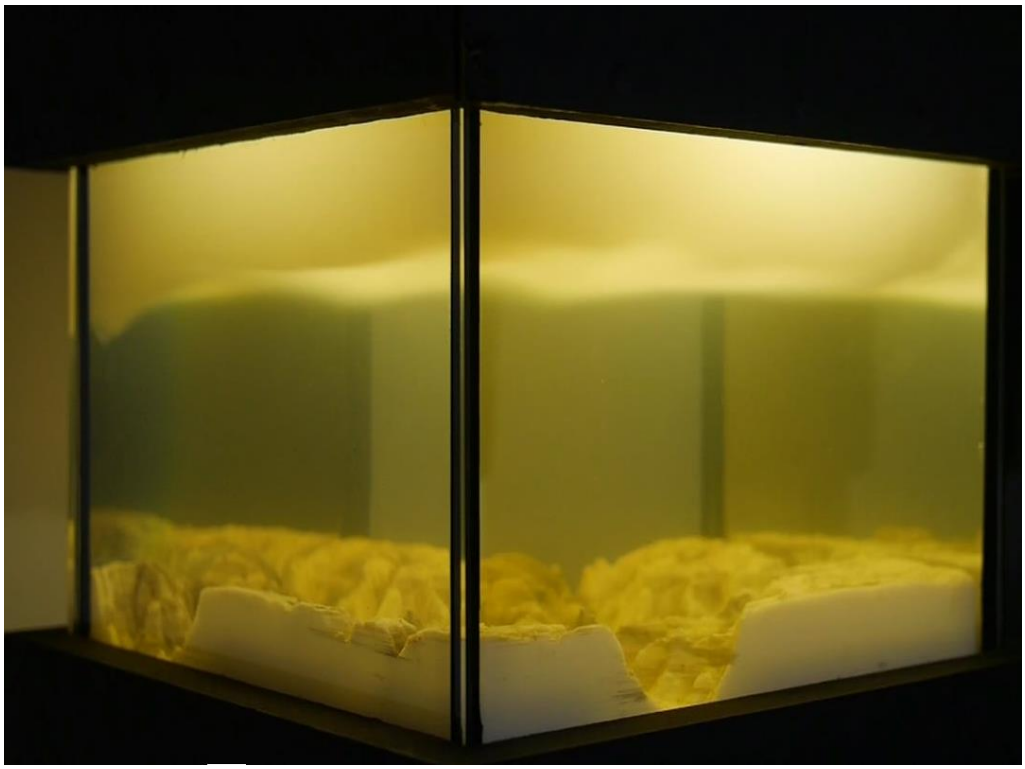


Figure IV-109. *Eolorium,* 2013, exposition « *Boite noire* » Planétarium Vaulx-en-Velin et Palais de Tokyo, Paris 2015 ; *La vie dans les nuages,* 2017 *« La vie à l'œuvre* », Paris, Marie-Luce Nadal.

Marie-Luce Nadal y présente *La Grâce et la Nature* (2015), expérience qui vise à domestiquer et dresser des mouches en captivité. Ces insectes d'une espèce dite sauvage sont particulièrement prisés par les chercheurs, mais plus souvent méprisés par les humains. Des dompteurs proposent au public de les attacher à un fil de sorte à les tenir en laisse. Il s'agit de transformer les « individus les plus dociles » en mouches domestiques. L'expérimentation frise l'absurde et révèle la vanité humaine à vouloir contrôler à l'excès le vivant. Ce travail nous rappelle le film étonnant en noir et blanc d'une mouche acrobate – couchée sur les ailes collées sur un support et faisant rouler des objets sur ses pattes – *The Acrobatic Fly* (1910) du naturaliste britannique Frank Percy Smith (1880-1945) vu au Palais de Tokyo en 2015.

En 2017, Marie-Luce Nadal poursuit son travail sur la volonté de contrôle et de subordination des hommes sur la nature. *Muage* (2017), au sein du parcours « *Co-mutation* » dans la vallée du Lot, révèle la fascination humaine pour la résistance et l'indomptabilité de la nature. Pour l'artiste, c'est l'occasion de questionner explicitement le climat et des changements de la nature liés aux saisons ou à l'activité des humains. À travers l'histoire du lavoir, Marie-Luce Nadal retrace la vie sociale de lieux organisés, puis abandonnés autour de l'eau. Entre sciences et arts hétéroclites, Marie-Luce Nadal manie – non sans ironie – les paradoxes.

Avec *La vie dans les nuages* (2017, *fig. IV-109*), elle se plaît à confondre les réalités via les formes hybrides inspirées de la recherche scientifique et artistique. Elle s'inspire notamment de la découverte de Vincent Schaefer en 1946 sur le rôle des particules fines [1135]. Sa première expérimentation scientifique d'ensemencement de nuages par avion modifie les précipitations. Ainsi, ces aérosols en suspension dans l'air – jusqu'à plusieurs centaines d'années – sont de nature à faire apparaître ou disparaître les nuages à volonté. L'artiste souhaite s'intéresser plus précisément aux mouvements et aux comportements des aérosols organiques et leurs diverses formes dans les nuages.

[1135] Poussières de lave, acétate de sodium, microorganismes au métabolisme actif. Utilisée par l'armée, la technique d'ensemencement de nuages fut interdite en 1976 par les Nations unies. Depuis, l'intervention volontaire de la météorologie trouve des applications dans la vie civile : neige artificielle depuis le sol, pluie stimulée à l'occasion de sécheresses importantes, récoltes protégées contre la grêle, brouillards givrants dissipés, ensoleillement persistant pour des grandes manifestations et cérémonies, o*p. cit.,* « *Marie-Luce Nadal. La vie des nuages. »* Programme *Explorations interdisciplinaires autour du vivant Sciences & Arts à PSL*, p. 15.

Extraits de Nuages du Monde, 2014

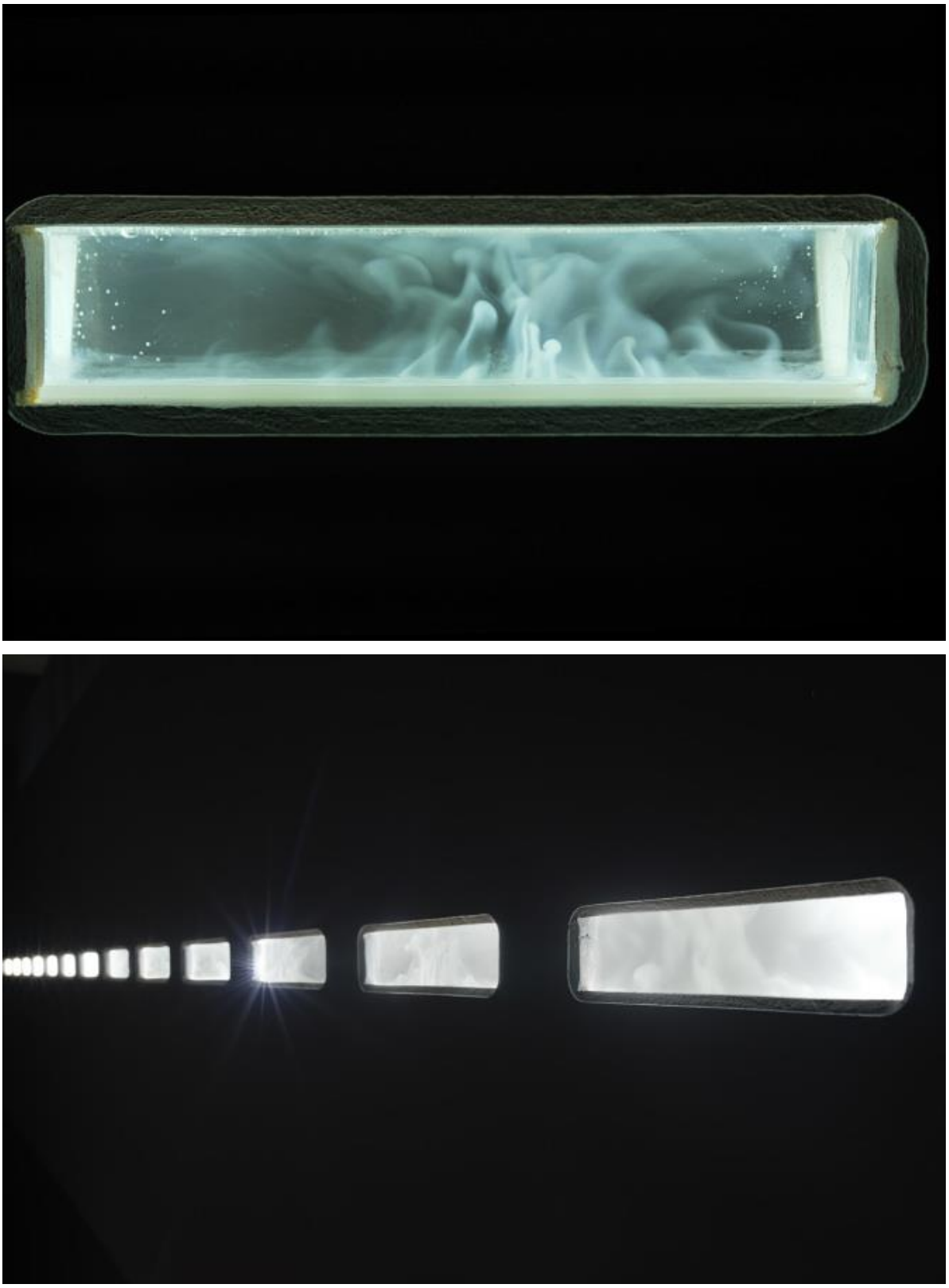
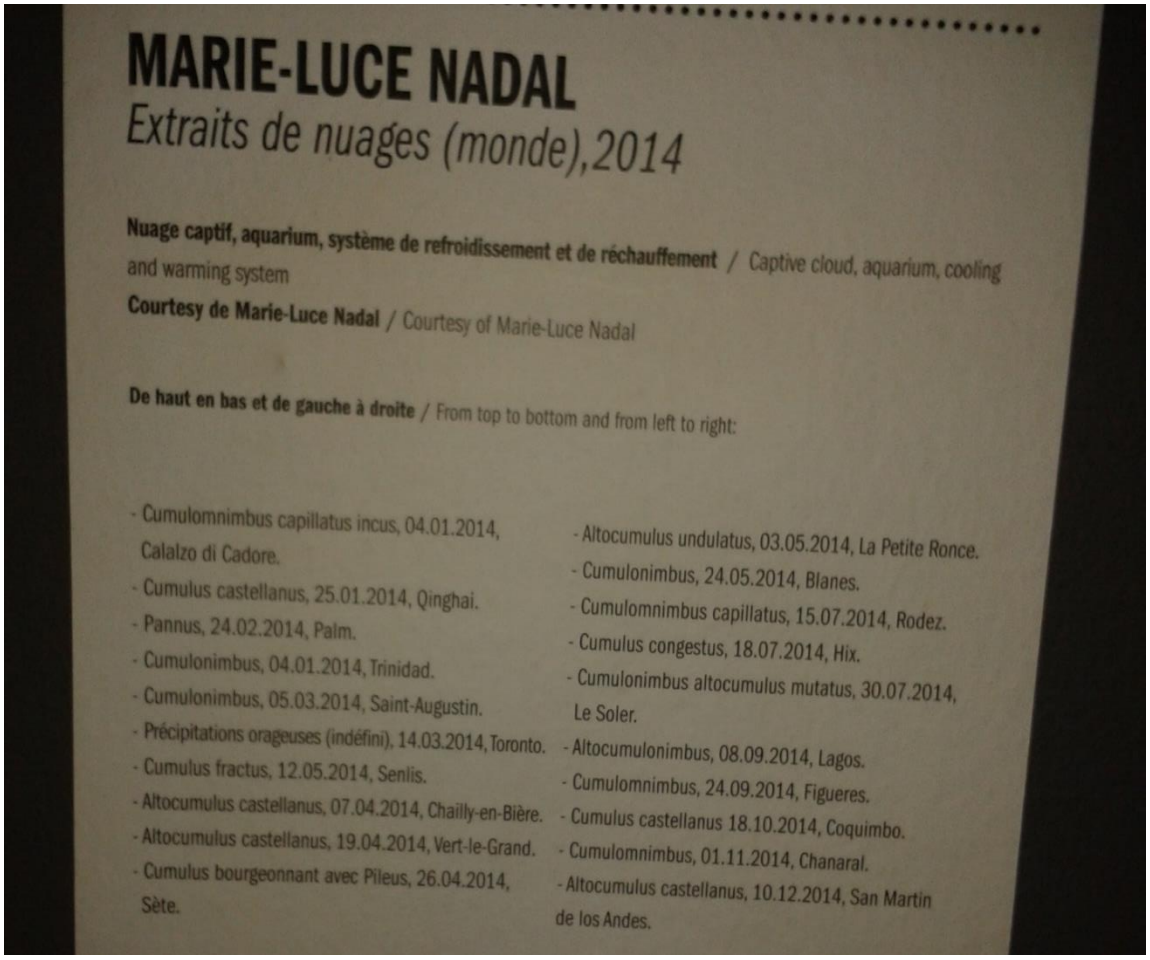


Figure IV-110. *Extraits de nuages du Monde*, enquête muséographique exposition « *Fabrique de nuages* », Marie-Luce Nadal, Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent - Palais de Tokyo, 2015.



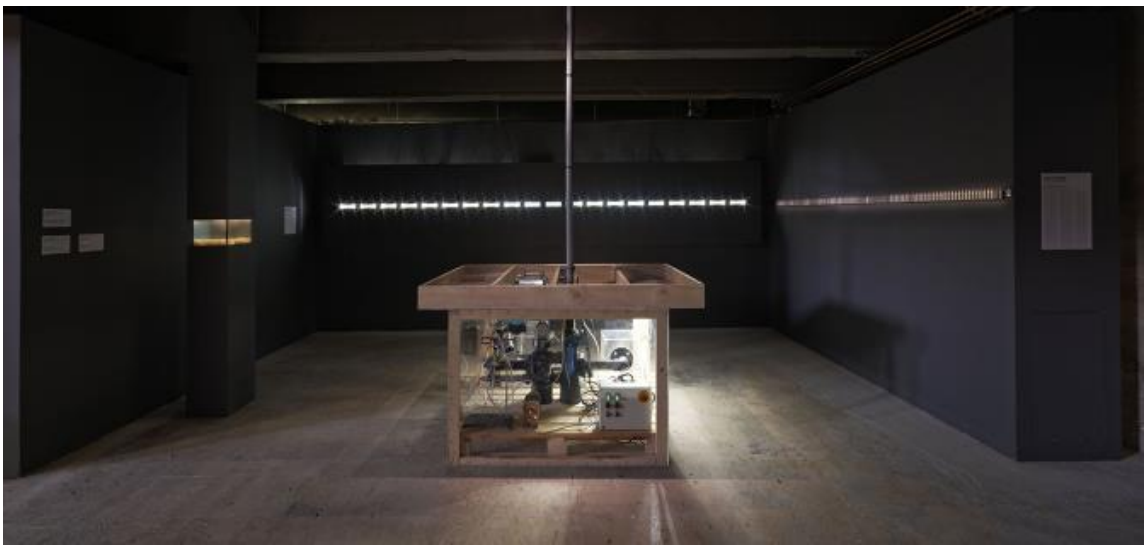


Figure IV-111. Cartel de l'œuvre *Extraits de nuages du Monde*, 2014 ; *La fabrique du vaporeux,* enquête muséographique exposition « *Fabrique de nuages* », Marie-Luce Nadal, Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent - Palais de Tokyo, 2015.

Extraits de nuages du Monde (2014, *fig. IV-110*) est une série de nuages blancs en mouvement, captifs et intégrés dans une vingtaine de vitrines d'aquariums – « cagettes » – encastrées dans un mur de couleur noire. Cette œuvre plongée dans l'obscurité compose des éléments d'une installation-exposition personnelle de Marie-Luce Nadal intitulée « *La fabrique des nuages* ». Nous sommes captivés par cette luminosité blanche et mouvante qui émane des vitrines et nous guide dans l'espace. La beauté des formes laiteuses qui évoluent lentement nous hypnotise en silence. Chaque extrait de nuage capturé se déplace selon son propre cycle et donne à voir – et suivre – une forme spécifique. À la fois semblables et totalement distinctes à vue de nez – si nous les observons attentivement – les nuages nous semblent vivants et familiers.

Nous découvrons ensuite sur un mur attenant le cartel de l'œuvre où est inscrit *Extraits de nuages (monde),* 2014. Il liste les formes en latin que nous reconnaissons, les dates et lieux des prélèvements des essences de nuages et d'orages de différents lieux dans le monde. « *Cumulonimbus capillatus incus etc…* » (*fig. IV-111*). L'artiste au cours de ses voyages capture des particules et des résidus électriques d'orages afin de les transformer en extraits reproductibles à volonté et en série.

> *La fabrique du vaporeux dispose d'un système d'extraction d'air et d'eau environnant, d'un ensemble d'instruments qui me permettent de séparer l'air et l'eau de leurs composants chimiques et inorganiques, puis d'une série d'outils qui me permettent de doser, répartir, mélanger ces composants dans le but de produire de l'essence pure de nuage et d'orage synthétique* [1136].

Au cœur du système, la machine est reliée *in situ* par des tuyaux au toit du Palais de Tokyo. Ces derniers prélèvent directement dans l'environnement les particules les plus fines qui servent à fabriquer les nuages. Rappelons que l'élément nuage est formé d'air, d'eau et de fines particules nommées aérosols, peu influencées par la gravité. L'artiste les prélève quand elles retombent sur terre. Ainsi, deux conduits permettent, d'une part, de récupérer l'eau de pluie distillée et, d'autre part, de tamiser l'air jusqu'à former une huile dans l'eau et de la poussière. Suite à ce processus de fragmentation, distillation, Marie-Luce Nadal récupère ce qu'elle appelle de « l'essence pure de nuage synthétique ».

[1136] Nadal (Marie-Luce). Site de l'artiste http://www.marielucenadal.com/La-fabrique-du-vaporeux

« Fabrique de nuages », Palais de Tokyo de Paris

> *Existerait-il des formes, des actions et des pensées singulières, nées « d'autres » mondes, qui puissent être considérées, elles aussi, comme des œuvres ? L'art pourrait-il surgir, s'accomplir en dehors des sphères consacrées ? L'œuvre pourrait-elle naître dans des intervalles, dans ces zones énigmatiques laissées au « bord des mondes* [1137] *» ?*

Suivant la thématique du cycle de la vie des *Modules de la Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent*, la *« Fabrique de nuages »* de Marie-Luce Nadal est accessible gratuitement du 18 février au 29 mars 2015 dans les sous-sols du Palais de Tokyo. Ce temple monumental d'art contemporain est édifié en 1937 – pour l'exposition internationale des « Arts et Techniques dans la Vie Moderne » – en vis-à-vis du Trocadéro et de la tour Eiffel. Son aile ouest est dédiée à l'art contemporain et son aile est au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

L'environnement de l'œuvre *Extraits de nuages du Monde* de *« Fabrique de nuages »* est relié à l'exposition de la saison « *Le bord des mondes* ». Entre arts et sciences, Jean de Loisy a confié à une jeune commissaire, Rebecca Lamarche-Vadel, le soin du commissariat de l'exposition phare [1138], ainsi que celui de la *« Fabrique de nuages »*. Puis à partir de fin mars, se déploient les expositions *Archipel secret* (niveau 0) et *L'usage des formes* (niveau 2) avec peu de lien sur le propos de la *Fabrique des images.*

Depuis 2010, le Président du Palais de Tokyo, Jean de Loisy, développe des partenariats privés et des mécénats. *Les Modules de la Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent* soutiennent des artistes « émergents » et vivant en France, en termes de visibilité et de capacité de production de leurs travaux.

[1137] Lamarche-Vadel (Rebecca). « Le bord des mondes », *Le bord des mondes*, *PALAIS* # 21 Le magazine du Palais de Tokyo, Paris, 2015, p. 13.

[1138] Artistes présentés : CKY, Laurent Derobert, Carlos Espinosa, Rose-Lynn Fisher, Pierre Gagnaire, Game of states, Jerry Gretzinger, Hiroshi Ishiguro, Theo Jansen, Jean Katambayi, Kenji Kawakami, Zdenek Kosek, Jesse Krimes, Kusköy, Charlie Le Mindu, Arnold Odermatt, Bridget Polk, Le Prince Noir, La S.A.P.E., Tomás Saraceno, Iris Van Herpen, George Widener.

Ces interventions – tous les deux mois – s'épanouissent dans un espace public gratuit. Les travaux découverts au Salon de Montrouge et à *SAM Art Projects* y sont également exposés comme ceux de *Bouchra Khalili Foreign office* [1139].

> *Quand je voulus exprimer l'espace-communication entre un objet et un aimant, je dus attacher l'objet. Ce faisant, pour retenir cet objet à une certaine distance de l'aimant, je me rendis compte que je l'avais fait « flotter ». Mon objet métallique flottait dans l'air et vibrait, ce qui m'avait amené encore plus loin de ma première intention. J'avais seulement voulu obtenir une communication symbolique entre les deux métaux ; maintenant ils communiquent de façon réelle à travers le champ magnétique. Ils produisaient immédiatement l'impression d'être vivants* [1140].

Dans le contexte de préparation de la COP21 entre sciences et arts, un environnement de cinq expositions parallèles s'étend au même étage dont *Le bord des mondes* (niveau 1). En simultané, « *Takis. Champs magnétiques* » est consacrée à l'œuvre du sculpteur grec (1925) dans le champ de l'art cinétique des années 1950, courant artistique du début du 20e siècle d'œuvres en mouvement. L'artiste « savant intuitif » – dépose des brevets d'inventions – cherche à manifester les énergies invisibles – *Signaux éoliens* – et cosmique. Il travaillera avec des scientifiques au Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Lieu atypique en chantier perpétuel, le bâtiment – dont la construction semble inachevée – laisse sciemment ses murs, charpentes en ciment brut et tuyauteries apparents. Ses sous-sols aux allures de caves à peine éclairées sont accessibles à l'expression artistique.

> *Violence urbaine, démons intérieurs, tensions sociales, charge politique des murs et dialogue entre les générations sont au cœur de ce cycle du Lasco Project pour lequel dix artistes ont été invités à infiltrer de manière radicale les espaces du Palais de Tokyo* [1141].

[1139] Artiste algérienne (1975) lauréate du prix SAM pour l'art contemporain 2013 propose un travail sur les récits et légendes révolutionnaires de l'Algérie postcoloniale.

[1140] Takis. « Murs magnétiques » *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015, p. 14.

[1141] « Lasco Project » *Op. cit.,* p. 114.

De facto, des artistes investissent les « espaces interstitiels » – couloirs, escaliers et passages – du Palais de Tokyo dans le cadre d'*Interventions sur le bâtiment* tel que *Lasco project* (*niveau 1 A*). L'idée d'un *«* bord des mondes *»* ressemble au travail du Palais de Tokyo : un lieu exploratoire et singulier en France, un laboratoire d'art contemporain où il se fabrique maintenant. En écho à la capitale internationale parisienne, il constitue un environnement au foisonnement d'images, d'objets cosmopolites et symboliques.

> *Les interventions sur le bâtiment, plus lentes, incrustées dans la chair du Palais, montrent qu'on vit avec l'art et pas seulement avec des hôtes de passage. Un lieu aussi vaste où des œuvres seraient parquées dans des espaces dévolus serait navrant. Ici, l'art s'étend, s'infiltre, j'espère nous gêne parfois, et devient territoire* [1142]*!*

Ce labyrinthe aux multiples combinaisons de circulation nous met en condition. Coupés de nos repères habituels, un relatif éloignement repousse les frontières de nos certitudes. *Lasco project*, par exemple, aux effets immersifs symboliques liés à la grotte implique des artefacts comme marqueur d'un territoire, telle une empreinte sur un lieu de mémoire collective. Jean de Loisy évoque l'intérêt de relever aujourd'hui les analogies dans les pratiques de l'art contemporain et l'art du Paléolithique. Après avoir vu le film de Werner Herzog *La grotte des rêves perdus* (2010) [1143] sur Chauvet, il observe particulièrement leur mise en scène respective dans un espace en relation avec son environnement.

Ainsi Le Palais de Tokyo, pour son Président, se veut tel un « territoire ». Par extension, il devient un milieu de vie à part entière, une métaphore symbolique d'un environnement urbain cosmopolite. On peut s'y promener dans les étages et les sous-sols pour y voir des objets et artefacts, y manger au restaurant, y lire à la librairie et y veiller jusqu'à minuit chaque soir. Changeantes, les œuvres prolifèrent et se succèdent, donnant l'impression d'être posées plus qu'exposées dans un espace minéral disproportionné.

[1142] De Loisy (Jean). « Intervention sur le bâtiment » *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015, p. 113.

[1143] Herzog (Werner). *La grotte des rêves perdus,* raconté par Wolker Schlöndorff, produit par Erik Nelson et Adrienne Cuiffo, Metroplitan films, History films, production Creative differences, 2010.

Afin d'en souligner la « dramaturgie naturelle », le Palais de Tokyo cultive les ambiances underground et artificielles, résolument à l'aise avec les arts urbains, mais également avec l'anthropologie et l'ethnologie contemporaine. Pour Jean De Loisy, l'artiste en relation avec le monde qui l'entoure, devient un faiseur d'anthropologie [1144]. En effet, plongés systématiquement dans les méandres de l'actualité, il n'est pas rare que l'exotisme nous devienne étrangement familier. Nous avons souvent visité ce centre d'art, particulièrement la nuit. Caverne symbolique, ses objets insolites répondent en écho aux problématiques sociétales actuelles du monde entier. Le Palais de Tokyo nous éclaire de visions et récits de mondes parallèles quotidiens et émergents et en résonnance avec le 20e siècle où prend racine l'art contemporain.

Jean De Loisy est le protagoniste manifeste d'« *Une autre histoire de l'art* [1145] » et prône l'intérêt anthropologique sur l'intérêt esthétique. Loin de la recherche du beau – même s'il y trouve sa place – l'univers du Palais de Tokyo est résolument conceptuel. Il nous faut toujours trouver les liens, la signification du tout et des parties. À tel point que tout semble fabriqué pour désorienter notre pensée, mais dans quel sens ?

> *L'exposition « Le bord des mondes » est née de l'hypothèse selon laquelle l'art dans toute son étendue, dans son expression la plus fertile, peut se trouver et s'accomplir quelque part à l'interstice des mondes, au-delà des territoires traditionnellement consacrés de la création artistique. […] Ce questionnement qui accompagne la pensée de l'exposition « Le Bord des mondes » évoque l'extension du territoire de l'art* [1146]*.*

Au fond, l'exposition *« Le bord des mondes »* est à l'image du travail de l'art contemporain et de mise en scène du Palais de Tokyo. Le fil conducteur est suggéré par l'interrogation du maître de l'art conceptuel Marcel Duchamp en 1913 : « *Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art"* ? ». Ainsi, l'objectif est de tenter de voir, d'expérimenter et de penser le monde en s'affranchissant des catégories.

[1144] De Loisy (Jean) (dir.). *Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937. PALAIS #* 15, Vol. Librairies France, Les presses du réel, 2012, p. 271.

[1145] Le Bon, Le Fur et de Loisy (dir.), p. 7.

[1146] Lamarche-Vadel, o*p. cit.,* p. 13.

De plus, un *Hors les murs* « *Racines imaginaires de la tour Eiffel* » se produit également à l'extérieur. Un partenariat avec la société d'exploitation de la tour Eiffel propose un projet inédit au 1er étage de la tour mythique de Paris. Les artistes Laurent Derobert et Estelle Delesalle invitent les visiteurs à un voyage inspiré, notamment des récits de Jules Vernes à « *20 000 lieues sous la Terre* ». Il s'agit d'imaginer où surgiraient les racines de la tour Eiffel si elles devaient traverser la Terre.

Cette rêverie ou « *Cabinet des Longitudes* » invite à poétiser le monde, à réinventer les expéditions scientifiques à partir d'une hypothèse et de démonstrations, calculs mathématiques, équations, tangentes, longitudes et latitudes. Les racines s'étendent de la terre vers les mers et des lieux symboliques de la planète, quatre océans et îles : le pacifique Nord à Hawaï, l'atlantique Sud à l'île de Bouvet, le pacifique Sud à l'île de Pâques et sur l'Océan Indien à Java. Un globe terrestre monumental de 3,20 m de diamètre interagit avec le public qui inscrit des racines possibles à la craie. Une vaste expédition sur les océans menée par quatre navigateurs poursuit la recherche des racines rêvées de la tour Eiffel afin de relier les quatre points d'origine. Le départ est prévu au large des côtes bretonnes en direction des Canaries pour une escale technique et ensuite direction vers le Cap vert, etc.

Au-delà du territoire traditionnel de l'art, « *Le Bord des mondes* » révèle dans son sillage des recherches pluridisciplinaires et des inventions de visionnaires – comme celle de Marie-Luce Nadal – les créatures de plage géantes de Theo Jansen, les chindogu de Kawakami Kenji, ou les attrape-nuages de Carlos Espinosa, ou encore les toiles d'araignées de Tomàs Saraceno.

Effets *in situ* (2015)

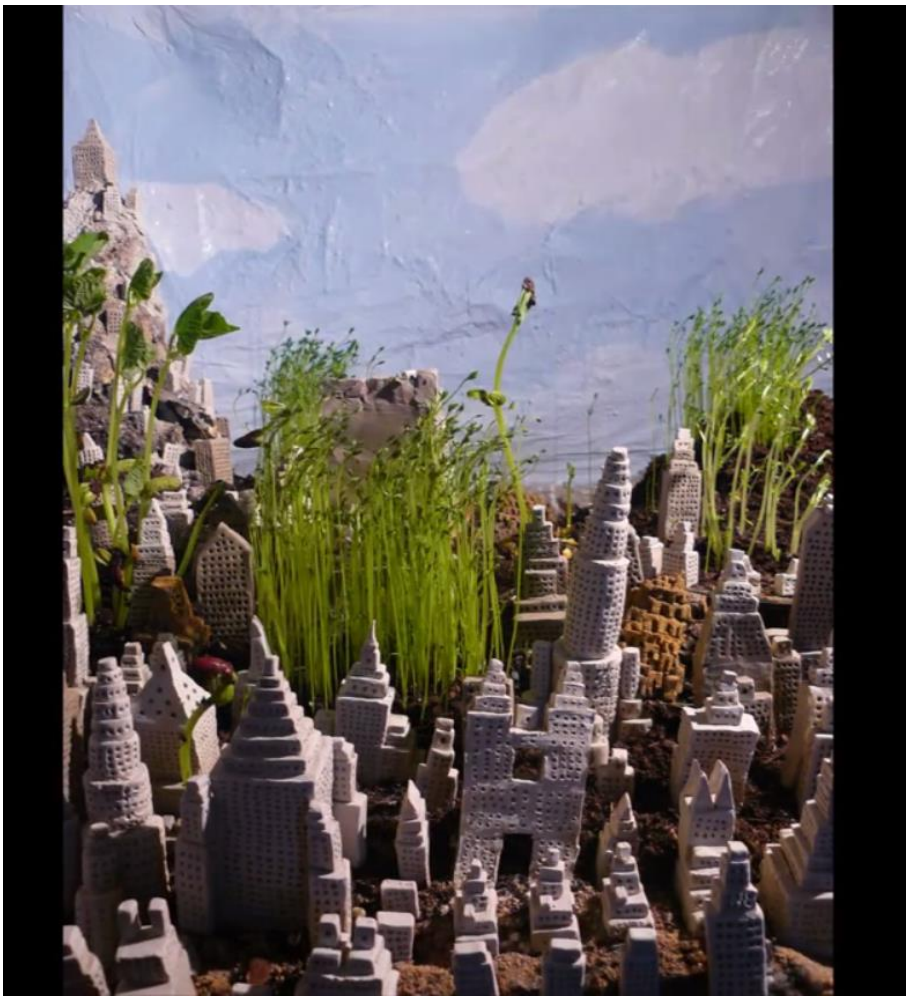


Figure IV-112. *Entre Terre et centres,* 2012, Clément Richem *Modules* ; *La croissance des végétaux,* 1929, Jean Comandon & Pierre de Fonbrune, 1929, France, 21 mn, enquête muséographique Palais Tokyo, 2015.

Le Palais de Tokyo doit se faire l'écho, être le porte-voix des artistes qui veulent modifier notre conscience du réel ou même le réel [1147].

Dans le dédale d'œuvres du Palais de Tokyo environnant la « *Fabrique de nuages* », nous retenons celle en écho aux principes de l'écologie et aux effets persistants sur notre conscience. Ainsi, au sein des *Modules*, le travail de l'artiste français Clément Richem (1986) fait et défait les civilisations dans le mouvement du cycle incessant de la vie. Le film en couleur *Terre et cendres* (2012, *fig. IV-112*) est une série d'images en accéléré, plans successifs – filmés jour et nuit – de l'évolution de sculptures réalisées en sable dans un fond de ciel bleu et de nuages peints.

L'activité humaine est symbolisée par des buildings et le vivant par le cycle continu de croissance et décroissance organique de germes et de plantes. Dans une récurrence en boucle, la terre engloutit le paysage avant d'en faire renaître un semblable à nouveau. L'effet accéléré des images nous donne l'impression de contracter des siècles d'évolution et voir l'invisible travail du temps sur nos civilisations. La rapidité entre l'état de création et de destruction de l'installation-paysage urbain symbolique interroge le cycle du vivant et notre impermanence sur Terre. En vis-à-vis, l'installation de *châteaux de sable* (2013) au milieu d'un désert et dans la pénombre du sous-sol du Palais renforce notre sentiment de vulnérabilité.

Le Palais de Tokyo présente également, dans « Le bord des mondes », *La Croissance des végétaux* dont le *Sommeil des pâquerettes* (1929, *fig. IV-112*) de Jean Comandon (1877-1970). Ce film scientifique en noir et blanc du médecin français de l'Institut Pasteur rend visible les mouvements très lents de l'éclosion des fleurs – pissenlits, pâquerettes, etc. – une vie des plantes jour et nuit. De même, nous avons été fascinés par les acrobaties surréalistes – imaginant un trucage – de la mouche dans *Acrobatic fly* (1910) de Frank Percy Smith. Troublés par le pouvoir de domestication de l'homme et la performance de la mouche, ce film du début du 20e siècle trouve un écho en 2015 avec *La Grâce et la Nature* de Marie-Luce Nadal (*à ce chapitre, section 1*). Hypnotiques, les travaux de ces « faiseurs d'images » trouvent leur place dans l'espace interstitiel de création et invention des sciences et des arts.

[1147] « Le nouveau Palais de Tokyo », *PALAIS # 15,,op. cit.,* p. 283.

Figure IV-113. *Sans titre,* 2012, Tatiana Wolska ; *Atrapanieblas*/*Attrapes-nuages* ou « pièges à brumes, 1963 Carlos Espinosa enquête muséographique Palais Tokyo, 2015.

Les nuages apparaissent sous d'autres formes singulières. Parmi les *interventions sur le bâtiment,* au-dessus de nous dans la pénombre underground du Palais, nous découvrons le *cumulus* immaculé de l'artiste polonaise Tatiana Wolska (1977) – grand prix du Salon de Montrouge repérée aux *Modules Fondation Bergé - Yves Saint Laurent*. La forme figurative immaculée plane légère *Sans titre (*2012, *fig. IV-113)* et sans message climatique ou écologique. Sauf à savoir que Tatiana Wolska – comme bon nombre d'artistes – aime valoriser ce qu'elle trouve à portée de mains, déchets du quotidien qu'elle récupère dans les poubelles [1148].

Puis une figure géométrique au nom évocateur d'*Atrapanieblas*/Attrape-nuages (1963-2015, *fig. IV-113*) capte notre attention. Ces « pièges à brumes » du physicien Carlos Espinosa (1924) sont des dispositifs passifs de récupération de la condensation de l'air ou du brouillard qui ont permis d'irriguer des zones de grande sécheresse au Chili et à l'échelle mondiale. L'invention développée dans les années 1960 et brevetée en 1963 est offerte en usage libre à l'Unesco. Conçues par Espinosa comme une solution durable d'adaptation humaine à son environnement, les *Atrapanieblas* resurgissent au 21e siècle dans un contexte de réchauffement climatique.

> *Leurs formes complexes apparaissent alors comme l'incarnation de ce défi fascinant : capturer l'invisible, l'insensible, et le condenser pour le rendre aux hommes et à la terre* [1149]*.*

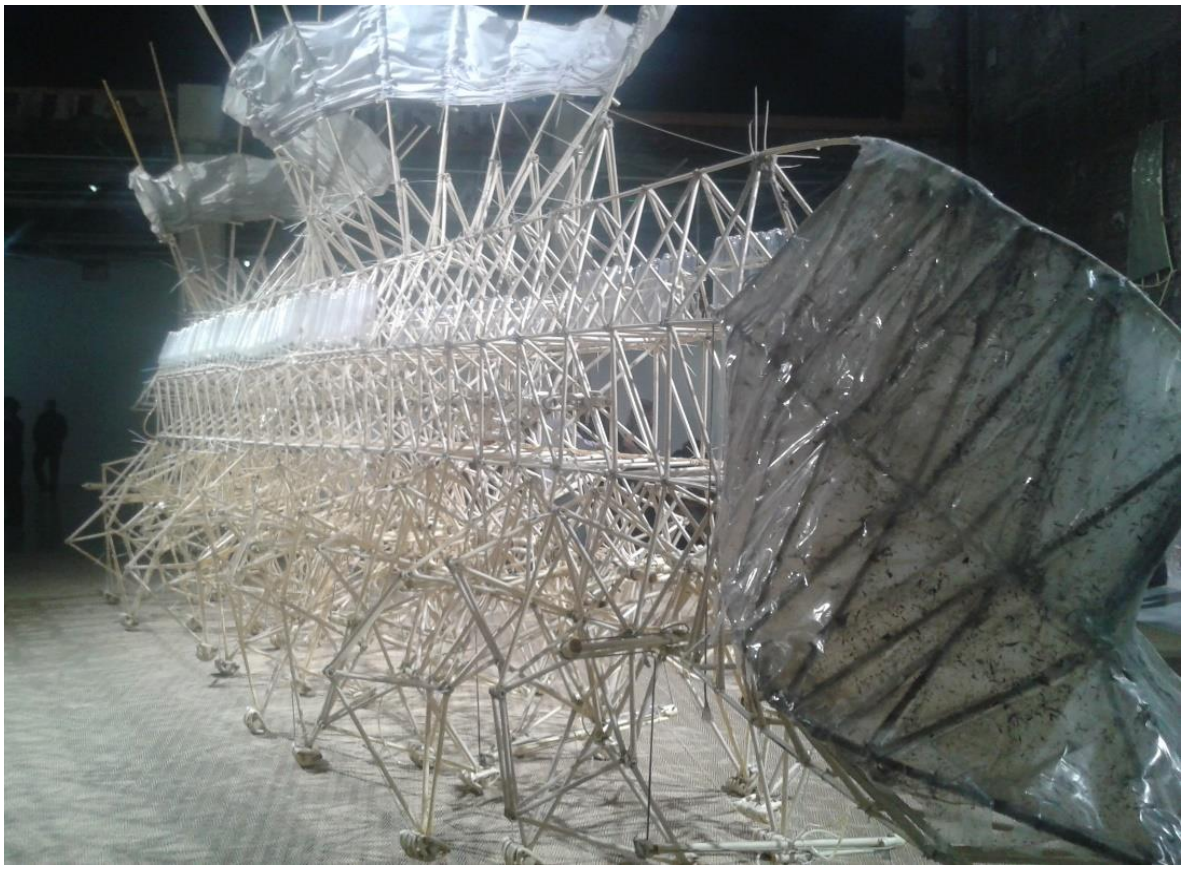
Une autre « machine-sculpture » est sur notre passage, les *Strandbeests* (2009, *fig. IV-114*) « créatures de plage » de l'inventeur néerlandais Theo Jansen (1948). Malheureusement statiques, comparé à leur statut mobile d'art cinétique en mouvement, elles semblent manquer de place et surtout de vent.

> *Il s'agit aussi parfois de rivaliser avec « l'ordre naturel », d'inclure l'homme dans la transformation du vivant. Les Strandbeets de Théo Jansen sont les monumentales créatures d'une espèce inventée pour concurrencer la vanité humaine* [1150]*.*

[1148] Pauline Thyss, Communiqué Contre-temps, exposition monographique TW, galerie Catherine Issert, 2013, Dossier de Presse In *extenso et la Station*, *Conjecture* exposition de Vivien Roubaud et Tatiana Wolska, Clermont-Ferrand, 2013, p. 6.

[1149] Palais de Tokyo, *Le bord des mondes,* 18 février - 17 mai 2015, Scolab, le cahier pédagogique # 8, p. 15.

[1150] Lamarche-Vadel, *op. cit.,* p. 14.



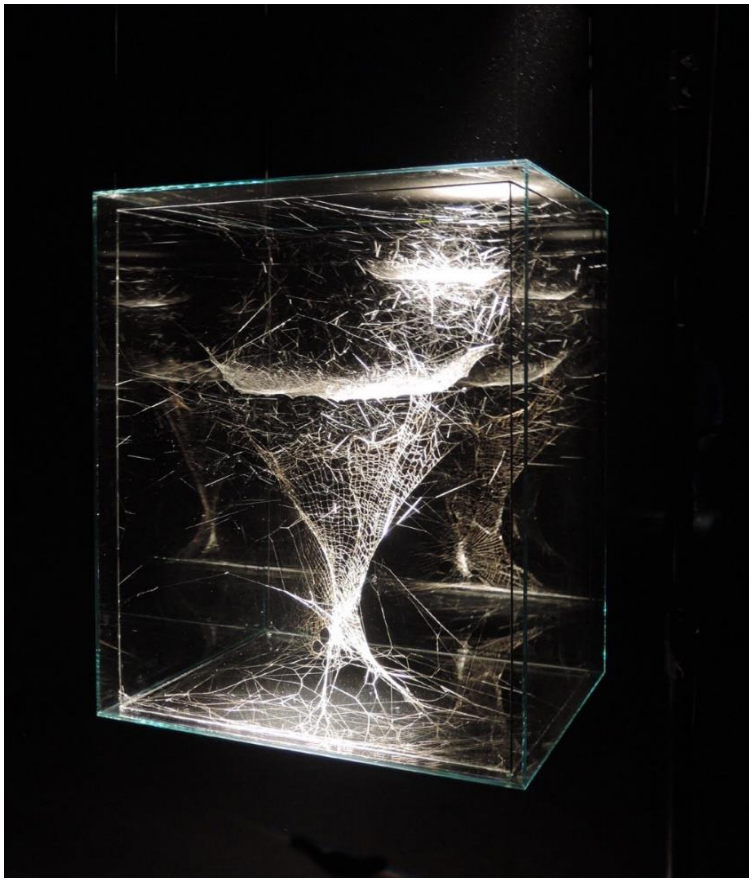


Figure IV-114*. Strandbeests,* 2009, Théo Jansen ; *Omega centauri 1 nephila kenianensis 4 cyrtophora citricola,* 2014 ; Tomás Saraceno enquête muséographique Palais Tokyo, 2015.

En effet, ces « machines-sculptures » – fabriquées en tubes d'isolation électrique, de tiges de bambous, de serre-câbles – se déplacent grâce à des voiles. Conçues par l'artiste comme des espèces nouvelles « structures biomorphiques en mouvement » vouées à se reproduire et être classées selon un arbre généalogique complexe, les *Strandbeests* célébrées sur la toile déambulent désormais sur les plages du monde entier.

> *Le travail de Theo Jansen touche donc aussi bien à l'ingénierie (ses créatures sont l'application de principes dynamiques parfaitement analysés et compris par leur inventeur) qu'à la poésie, puisque Jansen les considère comme des formes de vie à part entière ayant, pour ainsi dire, évoluées par elles-mêmes. La fantasmagorie prend le pas sur la technique, offrant aux spectateurs la vision d'une réalité alternative, la réalisation d'une autre nature, spectaculaire et utopique* [1151]*.*

Puis intrigués, nous voulons observer ce qui attire l'attention d'un nombre de visiteurs curieux agglutinés autour d'un cube en verre suspendu par des fils au plafond. Enfermées et cultivées à l'intérieur, des toiles d'araignées sont éclairées dans la pénombre d'une salle. Deux espèces se côtoient dans ce milieu circonscrit et artificiel. *Omega centauri 1 nephila kenianensis 4 cyrtophora citricola,* (2014, *fig. IV-114)* nous rappelle les nuages en vitrine de Marie-Luce Nadal et leur vocation mystérieuse.

Le travail de l'artiste argentin Tomás Saraceno (1973) nous renvoie à *Inside* (2014-2015), une toile d'araignée gigantesque, tissage de bandes cellophane transparent souple formant des conduits en suspension. Ils reliaient par le plafond les espaces du Palais de Tokyo. Le visiteur entrait dans ce cocon, espace intime d'accès aux œuvres. L'exposition explorait la métaphore d'une traversée physique et psychique de soi.

Sur le parcours du *« Bord des mondes »,* nous avons longtemps observé et été troublés par les deux « *géminoïdes* » du professeur japonais en intelligence artificielle et robotique Hiroshi Ishiguro. Nous en découvrirons le dessein qui nous questionne à travers ses formes et récits.

[1151] Scolab, *op. cit.* p. 10.

Figure IV-115. *Palais Le bord des mondes,* Le Magazine du Palais de Tokyo, numéro 21, Paris, 2015 ; *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015.

Au Palais de Tokyo, Marie-Luce Nadal s'intéresse à un élément par nature vaporeux, le nuage, qui dépasse les frontières et transcende les systèmes érigés par l'homme (territoires, nations, cultures, etc.). La Fabrique de nuages est un système inventé par la chercheuse, lui permettant, au gré de ses voyages, de capturer les nuages et de les réduire à des extraits, afin de les rendre reproductibles, à volonté. Entre production industrielle et rêve utopique, Marie-Luce Nadal développe un projet qui tente de réaliser le rêve prométhéen de l'Homme ; maitriser les éléments et les rendre siens [1152].

Trois ouvrages déclinent des récits dans le contexte d'exposition de *La Fabrique de nuages* de Marie-Luce Nadal. Le magazine *Palais* – publié trois fois par an – de 192 pages (format 28,5 x 22,5 cm à 15 euros, *fig. IV-115*) avec des illustrations en couleurs consacre entièrement le numéro 21 à l'exposition *« Le Bord des mondes ».* Il présente chaque saison par des dossiers thématiques, des entretiens, des essais, des projets spéciaux ou des inserts, contributions d'artistes, de critiques d'art, d'historiens ou de théoriciens. Le propos du numéro 21 vise à renouveler le champ artistique par une recherche de créations et repousser ses frontières. Les sciences et l'invention entrent naturellement en scène. *Palais* privilégie habituellement la parole des artistes.

Si le savant venu d'ailleurs voulait rendre compte de notre monde de l'art, il devrait donc abandonner son rigorisme définitoire et se rabattre sur des types de définition plus faibles, soit en termes de « prototypes », soit en termes de « ressemblances de famille ». [...] Mais il se pourrait qu'à des époques de transformation rapide, de transition ou de crise, l'identité du monde de l'art soit encore plus faible et ne puisse être décrite qu'en termes de ressemblance de famille. Une telle définition pose que les éléments que nous traitons comme faisant partie du même ensemble ne partagent pas tous une ou des priorités communes, mais sont liés par des séries de similarité qui ne se chevauchent que localement. Il me semble que « Le Bord des mondes » identifie une situation de ce type [1153].

[1152] *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015, p. 100.

[1153] Schaeffer (Jean-Marie) « Le monde de l'art en ces bords », PALAIS # 21, *op. cit.,* p. 44.

En 2015, le magazine interroge les « bords des mondes » et particulièrement celui de l'art. Il propose à des penseurs de mener la réflexion. Le philosophe en esthétique – directeur d'études à l'EHESS – Jean-Marie Schaeffer considère « *Le monde de l'art en ces bords* [1154] » pluriel et en extension perpétuelle car il interagit avec d'autres mondes qui le bordent. Mais l'art serait devenu sans lieu social, au sens propre du terme utopique. S'il n'y a de vie que situé, l'art manquerait de vie sans lieu. Est-ce pour cela que l'art en vient à créer du vivant en son sein même symboliquement ? L'exposition semble envisager un lieu de rencontre et de pluralité des mondes comme solution.

> *Certaines suivent des passages déjà balisés : c'est le cas des œuvres qui relèvent de l'art brut de l'outsider art. D'autres relèvent de pratiques canoniques, mais en constituent des exemplifications anomiques. D'autres encore relèvent de pratiques anthropologiquement proches de l'art et qui pourtant s'en distinguent, du moins dans les sociétés qui sont différenciées et stratifiées en une multitude de mondes fonctionnellement et socialement différents. D'autres relèvent de mondes symboliques autres qu'artistiques (par exemple du monde scientifique), mais ont des effets qui sont monnayables artistiquement. Et ainsi de suite : le nombre des points de passage est une liste ouverte* [1155]*.*

Parmi ces œuvres, certaines relèvent de passages normés et d'autres ne répondent à aucune loi. *Le bord des mondes* s'envisage à l'ombre des sentiers académiques et en dehors de territoires familiers de l'art. Les œuvres proviennent de mondes pluriels, hybrides en quelque sorte, humains et non humains, animés et inertes, intérieurs et extérieurs, de savoirs et de sentiments. Elles sont liées par leurs bords, leurs mouvements et les perturbations qui les touchent [1156].

De plus, la revue édite deux planches d'étude exposées : *Planche II, étude pour / Actinologia Britannica* (1858-1860, *fig. IV-116*) de Philip Henry Gosse ; et *Planche de Formes artistiques de la nature* (1899-1904, *fig. IV-116*) d'Ernst Haeckel.

[1154] Schaeffer, *op. cit.,* p. 42.

[1155] Schaeffer, *op. cit.,* p. 45.

[1156] Lamarche-Vadel, *op*. cit., p. 13.

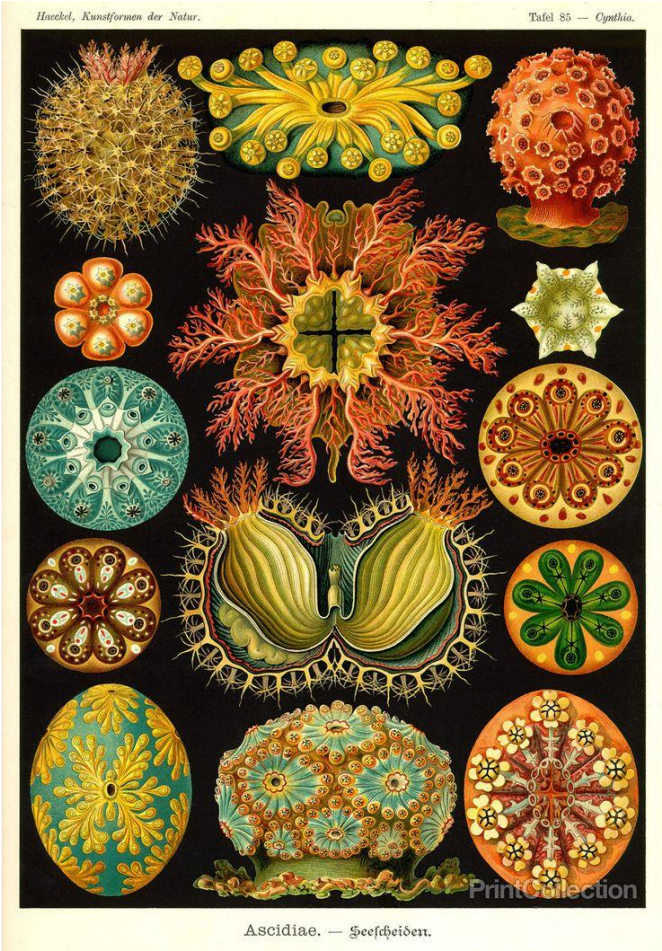


Figure IV-116. *Planche II, étude pour / Actinologia Britannica*, 1858-60, Philip Henry Gosse ; *Planche de Formes artistiques de la nature*, 1899-1904, Ernst Haeckel, exposition *Le Bord des mondes*, Palais de Tokyo, enquête muséographique 2015. Illustrations *PALAIS* # 21, p. 55 et 63.

Le magazine précise que Philip Henry Gosse est l'inventeur de l'aquarium qui lui permit de préserver les espèces marines hors de leur environnement naturel. Un certain nombre d'œuvres expriment le vivant et les principes d'écologie scientifique jusqu'à la présence d'Ernst Haeckel. Toutefois, il est présenté comme biologiste allié à ses qualités artistiques et non comme pionnier de l'écologie. À partir des années 1860 en Europe – naissance de l'écologie en 1866 – au Royaume-Uni, les aquariums domestiques – aux effets d'exposition muséographique et zoologique – remportent un vif succès. La bourgeoisie y conserve des formes vivantes et visibles, parfois aquatiques. Les écrits du naturaliste Philippe Henry Gosse y contribuent grandement.

> *Dans les œuvres de Tomás Sareceno, nous sommes les araignées. Nous sommes les âmes sensibles, dont les capacités de perception s'étendent au-delà de nos corps grâce aux cordes vibrantes. Explorer les conditions, les limites de la perception sensorielle, c'est précisément la définition classique du terme « esthétique » – et c'est aussi bien le but de l'art que de la science dans leurs registres respectifs. La vertu du travail de Tomás Saraceno, qui en tant qu'artiste brouille les frontières entre la création et le savoir, est de nous rappeler cette double esthétique de l'art et de la science, qui peut nous aider à saisir les transformations les plus profondes et les plus invisibles de notre monde* [1157].

« *L'araignée l'artiste et le philosophe* », article de Frédérique Aït-Touati – chercheur en littérature et histoire des sciences et metteur en scène – sur les travaux de Tomàs Saraceno, parle de *Toiles cosmiques* qui nous permettent de comprendre le monde. Le lien tissé entre l'infiniment petit et l'infiniment grand serait la clé de sa compréhension.

> *Toiles cosmiques. […] Le lien qu'il suggère entre très petit et le très grand, entre les formes élémentaires et les globes célestes, confère une signification cosmique à ses œuvres. La force de son geste réside dans la transformation des objets triviaux et banals que sont les toiles d'araignées en objets remarquables étonnants et extraordinaires. […] Il explore les petites et grandes merveilles de la fabrication de l'univers, produisant ainsi un art architectonique, capable de montrer les structures sous-jacentes et invisibles de l'espace que nous habitons. En s'attachant à ses actions que sont l'observation, l'analyse, l'imitation et la reproduction, son travail évoque l'une des origines communes aux enquêtes scientifiques et artistiques : l'étude de la forme, ou morphogenèse* [1158].»

Aït-Touati invoque le questionnement du lien du vivant de Diderot dans *Le Rêve de D'Alembert* (1769) : « Si le phénomène s'observe entre des cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés, entre des fibres continues sensibles [1159] ? »

[1157] Aït-Touati (Frédérique). « L'araignée l'artiste et le philosophe *». Palais 21, op. cit.,* p. 126.
[1158] Aït-Touati, *ibid.,* p. 124.
[1159] Aït-Touati, *ibid.,* p. 125-126.

L'historienne des sciences précise que Saraceno nous permet d'assister « au spectacle de l'univers en train de se construire » jusqu'à remettre en question notre relation pour vivre l'instant dans un changement d'échelle. Une virtuosité de la nature dévoilée sous nos yeux confrontée à celle de l'homme [1160].

Par ailleurs, nous retrouvons le psychiatre Hermann Rorschach pour sa technique de peinture thérapeutique. Le « test de Rorschach » – initié au XVIIIe siècle avec une feuille de papier pliée sur une goutte d'encre – s'inspire du jeu d'interprétation des formes des nuages.

Le *Bord des mondes* contient un *Théâtre de l'absurde* par la présence des *chindogu inventés* par Kenji Kawakami, objets pourvus de fonctions, mais néanmoins inutiles. Nous relevons la référence à la *pataphysique,* science de l'absurde inventée par le poète dramaturge Alfred Jarry que nous avons étudiée lors de nos recherches sur le nuage atomique et le relevé de la spirale forme symbolique écologique dans les travaux pionniers d'Enrico Baj (*chapitre 10, section 4)* et en lien avec Paul Virilio.

La définition de Jarry de la *pataphysique* telle une « science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité [1161] » est citée. Le *Théâtre de l'absurde* prend appui sur le terme pseudo-scientifique de *pataphysique* pour décrire des « objets » qui n'existent pas. Hérité d'une vision absurde et satirique du pouvoir où *Ubu roi* – contraction du mot *ubuesque* – est le personnage principal d'une pièce de théâtre publiée et montée en France en 1896. La forme en spirale originale sur le ventre du *Père Ubu* évoque, pour son auteur, le mouvement de la *puissance des appétits inférieurs* [1162] – et abus de consommation – qui inspira de nombreux artistes tels que Miró, Duchamp, ou Enrico Baj.

[1160] Aït-Touati, *ibid.*

[1161] Venis (Jane). « Le paradoxe du Chindogu », PALAIS # 21, p. 149-150.

[1162] Béhar (Henri). « *Documentation thématique* », *Alfred Jarry Ubu Roi,* Librairie Larousse, Paris, Tours, 1985, p. 132.

Figure IV-117. *Palais Le bord des mondes,* Le Magazine du Palais de Tokyo, numéro 21, Paris, 2015 p. 102.

Au-delà, nous retrouvons le récit du *géminoïde*/*geminoid* (en anglais) qui associe les mots « gémeau » jumeau et « droïde » robot. Ces créatures jumelles, une femme et un homme, répliques habiles de l'être humain dont l'une à l'image du professeur créateur Hiroshi Ishiguro, questionnent. Un entretien avec le compositeur Keiichiro Shibuya – auteur d'un opéra pour logiciel de synthèse vocale *Vocaloïd* – et Hiroshi Ishiguro est publié dans le magazine (2015, *fig. IV-117*). Pour le professeur, l'avancée de la recherche va finir par estomper la frontière entre les humains et les machines.

Un paragraphe de l'entretien s'intitule « *Donner forme à la vie* ». Le compositeur rappelle que comprendre l'essence de la vie est lié au fait de lui donner forme. Mais cet acte créateur est rare et inéluctable comme l'estime le professeur.

> *HI / Y a-t-il moyen de faire le moindre progrès si vous ne donnez pas une forme ou une autre à la vie ? Personnellement, j'aimerais faire quelque chose de naturel. J'imagine que je tente de trouver les principes de la nature.*
>
> *KS / Pas les arbres et les choses comme ça, alors ? Vous voulez plutôt parler d'un système ?*
>
> *HI / Si vous fabriquez un arbre-robot et que vous le mettez dans un parc, c'est un arbre. Quelles sont les conditions nécessaires et suffisantes pour être naturel ? Pourquoi toute chose n'est-elle pas naturelle ? Que pouvons-nous faire pour qu'il en soit ainsi ? On ne peut pas se contenter de peindre cet arbre robot en vert et de le remuer un peu ici et là pour que, tout d'un coup, il devienne naturel. […] C'est comme la frontière entre les images de synthèse et les visages humains. La distinction entre les voix synthétiques et les voix vivantes est, dans une certaine mesure, une question d'habitude. […]*
>
> *KS / L'humanité peut s'habituer à presque tout* [1163]*.*

[1163] Hiroshi Ishiguro et Keiichiro Shibuya, *op. cit.,* p.100.

Conclusions

Au-dessus des nuages ?

> *Y a-t-il des formes qui, jouant de ces discontinuités et ruptures, et qui, retardant ainsi le moment où l'on parvient à les déchiffrer, attisent notre curiosité, notre désir, nous intriguent quant à leur réalité, à leur fonction et à leur sens* [1164] *?*

Au-dessus des nuages et d'une *nature en crise* révélée par des environnements artistiques aux perspectives dystopiques, plus récemment et à la marge, se dessine une alternative *écopoétique* singulière. Au fil du temps, à l'aune de nos recherches et expérimentation, elles continuent de produire leurs effets. En contiguïté, elles offrent une perception visuelle et sensorielle unique. L'occasion nous est donnée d'observer, *in situ* et à divers degrés, une évolution symbolique des nuages en lien avec les principes de l'écologie.

Au-dessus des nuages, quels liens et mondes ces environnements artistiques composent-ils ? Et quel est leur impact sur notre prise de conscience écologique ? Les nuages ne nous fascinent-ils pas davantage par leurs brumes et brouillards plutôt que par ce qu'ils montrent manifestement ? Le musée, en dépit de ses lieux clos, n'est-il pas en train de contribuer profondément au développement d'une perception plus subtile que manifeste des relations des sociétés à la nature ? Ne témoigne-t-il pas d'une prise de conscience accrue dans la société que nous pourrions définir comme une culture du vivant ?

[1164] Fleisher (Alain). Commissaire d'exposition. « *Le rêve des formes. Arts, sciences et Cie* », *op. cit.,* p. 11.

Au-dessus des nuages, poste d'observation symbolique, quelles sont nos conclusions ? *Primo,* le glissement de la symbolique sacrée des nuées révèle un lien génétique de l'humain avec la nature. *Secundo,* fabriquer et collectionner les formes du vivant visibles via une symbolique scientifique de la vitrine et l'aquarium favorise-t-il au-delà du mystère le co(n)naître ou l'animal-machine ? *Tertio*, une mimèsis de formes écopoétiques exposées en lien renforce une conscience écosystémique singulière. *In fine, a*u-dessus des nuages de crise, les musées abritent des écopoétique(s) efficaces à ré-inventer notre lien écosystémique avec vivant.

Du sacré des nuées, lien génétique de l'humain avec la nature

> *De telles inspirations divines sont au fond de nombreux mythes et légendes dont l'origine anthropistique saute aux yeux. Le Dieu qui « se révèle », il est vrai, n'apparaît pas directement sous forme humaine, mais au milieu du tonnerre et des éclairs, des orages et des tremblements de terre, des buissons en feu ou des nuages menaçants* [1165]*.*

Les nuages obligent l'homme à se positionner. Nombreux sont ceux à s'en être approchés et inspirés. Toutefois, rares sont les penseurs qui se sont risqués à élaborer une théorie des nuages. Car les éléments donnent autant à voir qu'ils dissimulent et questionnent plus qu'ils ne commandent. Le statut des nuées demeure ambigu comme le relèvent tous ses observateurs dont le théoricien d'art Hubert Damisch [1166]. La commissaire Michèle Moutashar parle d'un « risque avec les nuages [1167] » lié à l'ampleur du sujet que rien ne borne comme des plus aventureux qui les ont nommés et classifiés pour mieux les faire connaître. Ainsi, les découvertes fondamentales de théoriciens audacieux, tels Aristote, Descartes, Howard, ou Damisch continuent de défier le temps. Le nuage sert incontestablement d'*inducteur théorique* [1168]. Les scientifiques et les philosophes captivés s'attachent à l'évolution de ses caractéristiques morphologiques. Les formes des nuages et leur position influent considérablement sur leur théorie.

Le concept de nature chez Aristote, le principe de « système de la nature » de Linné et le paradigme de l'écologie – liens entre les êtres vivants dans un milieu – d'Haeckel incluent les humains.

[1165] Haeckel (Ernst). *Chapitre XVI. « Sciences et Croyance. Révélation. » Les énigmes de l'Univers.* Traduit de l'allemand par Camille Bos, Paris, Schleicher Frères, éditeurs 1902, p. 351-352.

[1166] Damisch, *Théorie du nuage., op. cit.,* p. 63, 90 et 94.

Voir aussi Becker, *op. cit.,* p. 51.

[1167] Moutashar, Nuage, op. cit., p. 7-8.

Voir aussi Debourdeau, o*p. cit.,* p. 10. « *L'empire de la nature. Avec Carl Von Linné* commence *à se dessiner un système du monde à sentir, éprouver et surtout… classifier. Car pour le naturaliste suédois, « la connaissance des choses périt par l'ignorance du nom (1788)* ».

[1168] Damisch, *ibid.,* p. 89.

Pourtant, la séparation de l'homme et de la nature – *naturalisme* occidental – est une réalité encore ténue qui nuit à l'évolution d'une culture de l'écosystémique et de l'écologie. L'Homme a fini par se placer au-dessus de tout ce qui n'est pas humain, même au-dessus des nuages.

Sujet spécifique théorique, à la fois signes ou symptômes, représentations et symboles [1169], les nuages convoquent l'histoire du ciel et participent à la transcendance céleste. Ainsi, le champ d'expérimentation des nuages ouvre la voie à une valeur sacrée et visionnaire, à l'observation du changement des éléments, de la nature et de l'humain. Le nuage est le prétexte à interroger, à expérimenter des perspectives et des points de vue théoriques innovants et prospectivistes.

Le sacré émane d'une perception spirituelle propre à l'humain dont les forces sont ambivalentes et équivoques. La spécificité d'un humain ne réside-t-elle pas dans le sens symbolique et sa capacité à enterrer ses morts comme à interroger le sens de l'existence ? La valeur sacrée d'un objet suppose l'équilibre fragile et une vision bipolaire de la vie. Le sacré suggère le passage d'un état à un autre, pur et impur, sublime et néfaste, à la fois opposés et confondus. Et le sacré implique le sacrifice lié au danger et au défendu, comme du courage et de la vertu, comme à la volonté d'emprunter ce passage.

> *Frémir des nuages de crise, menace, submersion, tambour funèbre, dérèglement, vertige* [1170]*.*

Trente-trois ans après *Morphologie générale des organismes* (1866), Ernst Haeckel publie *Les énigmes de l'Univers* (1899). Un chapitre est dédié aux liens entre science et croyance et plus précisément aux *Révélations.* Le scientifique parle des figures météorologiques reliées au divin comme celle des nuages. Il nomme « inventions poétiques de la fantaisie humaine » toute divinité incarnée par le tumulte des éléments, de la terre aux nuages menaçants. Frémir des nuages de crise, menace, submersion, tambour funèbre, dérèglement, vertige.

[1169] Damisch, *op. cit.,* p. 90-94.

[1170] Moustashar, *À pas contés,* parcours n°18, *op. cit.*

De la terre au ciel, les nuées jouissent d'un statut classique de l'ordre du sacré lié à leur position *au-dessus*. Dans une « histoire mouvementée [1171] » de l'Homme et de la nature, l'historienne des sciences Valérie Chansigaud précise que l'idée d'une nature sacrée est contemporaine et n'apparaît qu'au cours des années 1960.

Inducteur théorique, le nuage/objet ne révèle-t-il pas une évolution du positionnement de l'*Homme* vis-à-vis de la nature, du *naturalisme à l'écologie scientifique* [1172] ? L'ambiguïté du nuage objet-symbole réside autant dans l'annonce du danger qu'il prévient que dans celui qu'il occasionne. De nos jours, formes et récits restituent une symbolique de paysages d'inquiétude tels que *Cumulus* de Michael Sailstorfer ou *Cloud catcher* de Robert & Shana ParkeHarrison (*fig. IV-105*). À ce titre, le travail décalé, dérangeant et résolument *écopoétique* de ces artistes questionne sans fin, sauf à s'en détourner. Aux accents surréalistes, des éléments associés ensemble font sens. Des cordes – sensibles – pendues, une planche instable prête à tomber dans le vide, des paysages plongés dans la brume suggèrent une mise en abyme ou un « miroir intérieur du récit ». Reste un goût amer, théâtre de l'absurde, entre vanité, inutilité et futilité des activités humaines.

Placés au-dessus de l'humain, des *nuages de crise* d'origine anthropique marquent une évolution symbolique au 21e siècle. Le panorama des formes des nuées que nous avons explorées dans les musées participe à une symbolique du dérèglement climatique. L'enjeu est de mesurer « *L'état du ciel* » ou constater des « *Climats artificiels* » (2015, expositions au Palais de Tokyo et Fondation EDF, *fig. IV-88*) aux parcours d'*Equilibres précaires* et de *Catastrophes ordinaires*.

[1171] Chansigaud (Valérie). *L'homme et la nature une histoire mouvementée.* Paris, Delachaux et Niestlé, 2013, p. 127.

[1172] Debourdeau. « *Du naturalisme à l'écologie scientifique*. », o*p. cit.,* p. 10.

Lanceurs d'alerte et écocritiques, les éléments dénoncent aussi pollution et péril atomique. Ils manifestent leur force symbolique sacrée, grondent et condamnent. Leur autorité est d'ordre moral, au-dessus de l'homme. Elle s'associe à toute une face visible et manifeste de l'écologie politique lorsque les mythes fondateurs de l'apocalypse revêtent des *habits verts* [1173]. Les terminologies de *climatastrophes* ou *climate fiction* sont récentes et se diffusent dans la littérature des musées et notamment celle de « *Climats artificiels* ». En référence à l'*écofiction* [1174], elles annoncent *l'Homo disparitus*. À ce titre, nous pouvons considérer que ces formes de nuées ont conservé leur sacralité.

La vie dans les nuages (2017, *fig. IV-109*) de Marie-Luce Nadal caractérise particulièrement une évolution de l'*écopoétique* symbolique sacrée contemporaine liée à une citation directe de *L'Assomption de la Vierge* du Corrège [1175] (*fig. IV-101*). L'artiste reprend la forme des éléments en mouvement circulaire du Corrège mais ajoute au milieu des humains, des créatures hybrides animales, oiseaux, poissons et batraciens. Humains et animaux sont aspirés par un tourbillon de nuées, spirale symbolique de la création de l'univers, telles des particules terrestres. *La vie des nuages* de Marie-Luce Nadal rapproche la nature des humains et du statut divin des éléments. Médiateurs du sacré, les nuées sacralisent dans un même écosystème nature, homme et monde animal. Par le mécanisme de citation d'œuvres classiques, nous observons ici un récit d'œuvre d'ordre *écopoétique*. Une évolution de la symbolique sacrée classique des nuages glisse en faveur de la nature au sort céleste partagé avec l'humain. Ainsi, dans ce dessein fusionnel avec l'animal sacralisé par les nuages, l'humain ne se réconcilie-t-il pas avec son instinct de nature écologique ?

[1173] Afeissa (Hicham-Stéphanie). « Les habits verts de l'apocalypse », *Les grands mythes, Les grands dossiers des sciences humaines*, n°37, 2014-15, p. 74.

[1174] Mellier (Denis). *« Climatastrophe : imaginaires inquiets par temps de fureur »,* Fondation EDF. Catalogue exposition *Climats artificiels*. Paris, Paris Musées, 2015, p. 21.

[1175] Fil conducteur de l'exposition « *Nuage* » par Michèle Moutaschar réalisée dans un autre contexte.

> *Et qu'en irait-il en effet si, à l'adage qui veut qu'on ne puisse construire de nuages, on opposait une conception nouvelle de ce qu'il convient d'entendre par le terme même de construction : une conception que je qualifierai, avec toute la prudence, la légèreté qui s'imposent, de « poétique », dans l'acception où la prenait l'ut pictura poesis, et sans trop y insister, à la manière dont a procédé Jean Arp dans la suite de ces Nuages avec ou sans ombre* [1176]*.*

Le théoricien des nuages Hubert Damisch, sollicité par Michèle Moutashar, évoque dans le catalogue de « *Nuage* » une construction d'ordre poétique singulière. La poésie, à l'exemple de l'œuvre *Entre feuille et oiseau* de Jean Arp, est en correspondance conceptuelle directe avec sa sculpture et en lien avec d'autres formes d'arts. De même, nous retrouvons la force symbolique et énigmatique de la forme sacrée de la coupole, fresque de San Antonio de Florida de Francisco de Goya (*fig. I-5*). La nature est présente avec l'arbre, tel un lien entre le ciel et les hommes témoins d'un miracle céleste. Le processus de naturalisation chez Nadal se transforme en processus d'hybridation symbolique sacralisé. Son point de vue au-dessus et la déformation circulaire est le signe d'un mouvement et le sens d'un dessein commun.

Ainsi, l'exposition « *Nuage* » nous a permis d'identifier les variations de symbolique poétique à *écopoétique*. En effet, une palette de formes de nuages historiques et thématiques – artefacts classiques, modernes et contemporains – s'est offerte à nous sur un unique lieu. D'autant plus que pour accumuler ses objets-nuages, la commissaire Michèle Moutashar a privilégié une narration basée sur les formes plutôt que sur le discours [1177]. Ainsi, le parcours de la commissaire est libre d'interprétations et conduit à un récit d'œuvres qui continue de varier dans le temps.

[1176] Damisch, « Zut alors ! » Nuage, *op. cit.,* p. 13. Voir aussi Damisch, « Ut pictura poesis », Thérorie du nuage, *op. cit.,* p. 42-43.

[1177] Il en va de même pour les catalogues publiés qui valorisent les formes via la photographie.

Comment cette construction « poétique » de nuages nous conduit-elle à une extension, *destin d'un ordre* [1178] *écopoétique* ? Au-delà du texte, nous l'observons à double titre : *primo,* via les formes singulières ; et *secundo,* via la centaine de formes nuageuses déployées en lien. Au singulier – comme pour la théorie de Damisch – l'exposition « *Nuage* » interroge des formes uniques à l'échelle humaine. Ces formes vont chercher « l'intimité du lien » dans les textures de matières du vivant – lait, plumes, poussière, etc. – et du corps humain avec la peau.

> *Les empreintes ne sont jamais pareilles, l'ADN ce n'est jamais le même, et dans l'exposition Nuage, c'est quelque chose qui transparaît dans d'autres œuvres* [1179]*.*

La référence à un « ADN » commun renforce ce trait dans les œuvres de Charlotte Charbonnel ou de Jean-Blaise Picheral avec *Les Génies*. Picheral parle de l'empreinte digitale comme de l'ancêtre de l'ADN. Cette présence symbolique *écopoétique* de la génétique, ADN unique et commun, unirait le nuage à la condition humaine. La volonté anthropomorphique de l'homme de s'identifier à l'élément se cultive dans une intimité assumée, proche du corps, de l'être intérieur et de ses gênes.

Charlotte Charbonnel propose une expérience libre – et intime – avec l'œuvre dans le temps et dans l'espace. Notre fascination pour *ADN, Aperçu de Nuage* confirme un état d'apesanteur dans lequel elle nous plonge dans l'espace circonscrit du bocal où notre esprit se fixe sur un autre monde observatoire du vivant, d'un mouvement hypnotique et perpétuel de nuages.

Au-delà des codes classiques du musée – où le toucher est plus souvent frustré – l'artiste se sert de la poésie « comme une parenthèse dans le temps et l'espace ». Son objectif est de passer de l'intérêt pour l'œuvre à l'alchimie. Elle puise dans l'intuitif pour un lien plus spontané sans nécessiter la médiation du cartel. L'artiste questionne beaucoup sur la place du *regardeur* de l'œuvre, l'attitude à adopter, le rendre plus actif que passif ou comment lui permettre de se saisir de l'objet d'art, de créer du lien avec.

[1178] Au sens de Damisch.

[1179] Picheral (Jean-Blaise), *Dossier de presse,* musée Réattu, *op. cit.*

Par ailleurs, le photographe français Jean-Baptiste Huynh (1966) lauréat de la villa Médicis (1997) hors les murs au Vietnam – son pays d'origine – propose avec *Intime infini* un recueil de voyage de l'homme dans le cosmos. Grain de peau et masses nuageuses sont confondus pour relier le proche et le lointain. L'artiste a travaillé au Muséum national d'histoire naturelle sur les météorites avec des scientifiques de la matière extraterrestre et des collectionneurs. Il parle de la « dimension poétique et symbolique très importante » de *Météorite,* pièce maîtresse de sa collection, confiée à Michèle Moutashar pour l'exposition « *Nuage* ».

> *Nous sommes possédés par l'espèce présente sous forme d'ADN dans chacune de nos milliards de cellules – de l'ensemble de notre organisme, dans nos innombrables et complexes organes, dans nos tissus très divers. Nous sommes également inconscients que notre machine est mammifère, vertébrée et porte en elle l'histoire de la vie* [1180].

À travers l'ADN d'un « Nuage », n'est-ce pas l'identité et la place de l'homme dans l'univers qui est interrogée ? Chaque œuvre est unique, mais la métaphore de l'ADN est récente. Elle se déploie dans l'art. Cette proximité génétique des nuages et de l'homme renvoie à la connaissance de soi et à une intériorité humaine. Nous la retrouvons dans l'illustre *Voyageur au-dessus de la mer de nuage* de Caspar David Friedrich. Le jeu du peintre romantique est d'impliquer physiquement le regardeur au milieu du paysage anthropisé. La relation de l'homme à la nature est sublimée. Le personnage anonyme invite délibérément à une projection introspective émotionnelle, doublée du dilemme lyrique de l'existence. Il s'agit moins de valoriser sa relation à la nature que celle de la nature propre de l'homme.

La force métaphorique des éléments renvoie au monde intérieur d'un héros sublimé par l'effet miroir de la nature. Si la peinture peut être regardée comme une anticipation de l'invention de l'aviation [1181], l'interprétation révèle la posture de l'homme et son désir de primauté.

[1180] Morin. *Connaissance ignorance mystère,* p. 107.

[1181] Rey, *op. cit.,* p. 92.

Le rapport d'intimité de l'homme se confond avec celui des nuées, voire du cosmos. L'homme en vis-à-vis de l'ADN des nuées cherche à se positionner vis-à-vis de son environnement. L'ADN serait un glissement d'ordre génétique, citation romantique où l'âme de l'homme se confondrait au paysage. Dans ce cas, il est d'ordre cosmique, voire surnaturel, littéralement sur le naturel.

In fine, plus qu'une rupture, nous observons un glissement *écopoétique* de la symbolique sacrée des nuées au profit de la nature où l'*Homme* est délibérément absent. La question de l'absence de l'Homme répandue dans les œuvres en lien avec l'écologie a déjà été évoquée pour « *Bêtes off* » par Claude d'Anthenaise ou l'artiste Angelika Markul. La présence coupable de l'humain pervertit. Ce qui n'empêche aucunement son omniprésence, au contraire. Car son absence nous donne l'occasion d'observer ce qui n'est pas nous-même comme un mystère, une curiosité dont le pouvoir d'attraction ouvre à la connaissance.

L'empathie ressentie avec l'autre être vivant est-elle d'ordre écologique ? Notre statut extérieur de spectateur semble nous autoriser au libre arbitre pour choisir notre place face à l'élément et par extension vis-à-vis de la nature. Reste l'écueil de nous identifier à « l'autre » dans un réflexe anthropomorphique. Nous l'expérimentons singulièrement avec *Água fria - dream or real* de Nathalie Joiris (*fig. IV-15*) à travers le monde animal et une méduse traversant un ciel et des nuages. L'animal marin n'est pas à sa – juste – place au milieu des cieux. Nous serions-nous interrogés de la même manière si la méduse avait été un homme ? Sans doute pas, blasés de le voir évoluer à sa guise dans tous les environnements colonisés, de *L'Assomption de la Vierge* dans les nuages jusque l'Homme sur la lune.

Aujourd'hui, ce dernier plus souvent absent des représentations, la nature erre dans tous ces espaces colonisés. Et la symbolique sacrée des nuées semble lui profiter et nous obliger à revoir et partager notre positionnement d'humain plus humblement. À travers la symbolique des nuées, à son image et en excluant l'Homme des environnements, les artistes sacralisent la nature.

Au-dessus du panorama, nous pensons que les nuages révèlent un homme en recherche d'un renouvellement de positionnement vis-à-vis de la nature en passant par l'intimité et la génétique. La différence notable de cette perspective contemporaine des nuées d'ordre sacré est de souligner le danger d'extinction de l'humanité partagé avec les autres êtres vivants du monde de la nature. Désormais, humains, animaux et végétaux sont associés et voués à un destin commun. La place de l'homme n'est plus au-dessus de la nature mais au milieu du vivant. Dans cette perspective dystopique de disparition des espèces, la symbolique des nuages est réappropriée au profit de la nature. Ainsi, le passage du néfaste au sublime, symbolisé par le nuage sacré, implique l'humilité vers sa conscience d'appartenir à un écosystème dont dépend son statut d'être vivant. Dès lors, il cherche à fabriquer et collectionner les formes du vivant. Vitrine et aquarium objets, signes d'une symbolique scientifique révèlent son désir de co(n)naître au-delà du mystère.

Fabrique de formes du vivant en vitrine, curiosités à l'*animal-machine* ?

> *Et il est peut-être plus fascinant d'envisager les formes qu'ont engendrées la collection et le collectionneur et qui sont aujourd'hui encore à l'œuvre de manière à la fois pratique et symbolique. Parmi celles-ci se trouve la vitrine : qu'il s'agisse des vitrines de bois et de verre du musée du XIXe siècle, des passages dont Walter Benjamin fut le si fameux poète et interprète, de la bulle dans laquelle on prédit autrefois que nos villes modernes se trouveraient un jour emmurées, ou de la capsule de survie avec vue sur le monde qui appartient à la fois à la science-fiction et à la réalité du voyage dans l'espace* [1182]*.*

Jusqu'en 1600, les *cabinets d'art* qui donnaient à voir une vision cosmologique dans un but de connaissance encyclopédique se sont effacés au profit des collections. Cette composition artistique des objets a fait place, au 18e siècle, à la systématique de Linné héritée de ses méthodes de classifications et d'ordonnancement des productions de la nature. Michel Van Praët parle de *bibliothèques de spécimens naturalisés* [1183] comme nouvelles formes de présentation dans les musées d'histoire naturelle. Ces collections d'objets naturels sont un objet de connaissance expérimentale dans l'environnement de laboratoires de recherche.

Monique Sicard souligne que le point d'ancrage entre art et science réside dans l'esthétique de leurs objets [1184]. Les musées d'art collectionnent des *œuvres d'art*, les muséums d'histoire naturelle des *spécimens* et les musées d'anthropologie des *artefacts* [1185]. Dans les expositions contemporaines, ils se confondent et le spécimen objet d'art intègre de plus en plus les installations artistiques. L'objet classifié et ordonné en série d'espèces continue de fasciner par son esthétique spécifique.

[1182] Dillon (Brian). « Huit formes et figures d'une histoire non-naturelle » Palais # 21, *op. cit.,* p. 188.

[1183] Van Praët, *op. cit.*

[1184] Sicard (Monique). « Entre art et science, la photographie » Arts et sciences, *op. cit.,* p. 128.

[1185] Mairesse (François) et Deloche (Bernard). *« Regards et analyse. Objet de musée ou muséalie. »* Desvallées et Mairesse*, op. cit.,* p. 388-389.

La symbolique des vitrines de collections perdure dans les usages et les formes de cabinets de curiosités. Les artistes s'en emparent dans une *mimèsis* de pratiques scientifiques autour du vivant. La *poétique de l'espace* est omniprésente dans les travaux de Pierre Huygues, particulièrement dans ses effets *in vivo* d'environnements en aquariums domestiques à géants. Il y cultive des univers marins ou terrestres, jungles végétales et des objets artificiels, masques de l'activité humaine [1186] (*fig. II-24*).

Le Palais de Tokyo ou le musée de la Chasse et de la Nature développent une présentation cosmologique selon une vocation encyclopédique héritée des anciens cabinets d'art. Au-delà, les récits du Palais et ses objets témoignent d'un positionnement de bord des mondes où pénètrent toutes les sciences et leurs représentations.

> *Cela peut être des grenouilles fossilisées et pas forcément pour en faire un matériau. C'est un cabinet de curiosité, mais qui me rend curieux de plus en plus* [1187]*.*

Transformées en laboratoires d'idées, les salles de musées et les commissaires permettent aux artistes d'inventer des processus créatifs inspirés et croisés avec les langages scientifiques. Ainsi, l'atmosphère créée par l'environnement artistique in situ est assimilée à un laboratoire. De sorte que les artistes s'emparent des concepts scientifiques comme les *Cumulus, stratus, cirrus et cumulonimbus* accrochés à des cordes, telles des montgolfières par Robert & Shana ParkeHarrisson.

L'alliance n'est pas nouvelle, mais il semble que le phénomène de vitrine du vivant s'étende aux nuages et n'échappe plus aux collectionneurs. Les œuvres de Marie-Luce Nadal et Charlotte Charbonnel dans leur ensemble illustrent de façon exemplaire la dimension esthétique de l'approche sensible et phénoménologique au cœur des investissements de recherches. Notre choix *d'ADN, Aperçu De Nuage* et *d'Extraits de nuages du Monde* révèle une *mimèsis* de collection scientifique.

[1186] Enquête muséographique exposition « *Pierre Huyghe* », Centre Pompidou, Paris, 2013.

[1187] Mahieu à propos de sa collection d'objets, enquête ethnographique, *op. cit.*

La possession d'une collection perdure autant dans les sciences que dans l'art. Et les artistes sont par nature des collectionneurs qui s'entourent de collectionneurs. L'extrait miniaturisé d'*Air de Paris* (1919, *fig. IV-94)* fruit du génie créatif de Marcel Duchamp est un cadeau à un collectionneur mécène. De même, Michèle Moutashar convoque la *Météorite* de Jean-Baptiste Huynh pour façonner l'exposition *« Nuage ».* Inspiré par une coopération avec des chercheurs au Muséum national d'histoire naturelle et des collectionneurs, Huynh souligne la dimension symbolique de son objet de collection.

Par ailleurs, le Palais de Tokyo publie dans son magazine sur *« Le Bord des mondes* » l'article du critique d'art et écrivain Brian Dillon intitulé *« Huit formes et figures d'une histoire non naturelle* [1188] *»* permettant d'observer et présenter le monde.

> *Il n'est peut-être pas fantaisiste de lier la popularité de l'aquarium domestique au développement de la pratique consistant à exposer des objets sous verre. Un même sentiment d'émerveillement et d'étrangeté prévaut à la vue d'animaux sous-marin et à celle de machines, de textiles et de denrées alimentaires nouvelles. En 1851, les auteurs du catalogue de l'Exposition universelle à Londres écrivaient que le Crystal Palace qui l'hébergeait était le seul bâtiment au monde à rendre visible l'atmosphère elle-même. Sous la verrière, une brume bleue semblait planer sur les expositions, comme si toute cette manifestation de la modernité se déroulait sous l'eau et que les objets pouvaient y prendre dangereusement vie* [1189]*.*

Parmi cette sélection de formes, se trouvent le cabinet de curiosités et le collectionneur, ainsi que l'objet vitrine – lié aux deux premiers qui mettent en spectacle le monde. Ils symbolisent la conservation de données scientifiques et artistiques. Les *bibliothèques de spécimens naturalisés* sont des séries de vitrines. Leur *mimèsis* s'explique par le fait que les artistes interviennent souvent pour valoriser des collections appartenant aux muséums ou universités.

[1188] Dillon, *op. cit.,* p. 184.

[1189] Dillon, *ibid.,* p. 188.

Lors d'une année en immersion dans un Laboratoire de Physique et mécanique des fluides, j'assiste à de nombreux séminaires et au développement de projets d'études scientifiques. Multipliant les errances mentales, j'y dessine les contours et les strates de ces rêveries dans des flux d'encre sur papier glacé, des lignes qui, par impression 3D, font naître des montagnes. Sur le principe de la carotte glaciaire, ce territoire d'errances devient la base d'un paysage enfermé dans un aquarium et dont je suis la propriétaire. Cet aquarium à nuages, Eolorium, est composé de frontières, non plus géographiques mais atmographiques. Terre et air comme « objet » d'appropriation dans lequel règne une atmosphère étrange, provoquée par les états d'un ciel nuageux en perpétuelle modification [1190].

De même, Marie-Luce Nadal s'approprie l'univers scientifique et le transforme donnant à lire son *écopoétique*. Un imaginaire scientifique lié aux phénomènes écologiques s'exprime à travers ses formes. Ce qui renforce l'influence de l'*écopoétiqu*e intrinsèque aux formes plastiques.

L'artiste illustre dans son propos la logique créative d'*Eolorium* « aquarium à nuages » composant une pièce de la *« Fabrique de nuages »,* fruit de ces « errances mentales » dans un milieu d'études scientifiques. L'aquarium – cube de verre – est une autre forme symbolique investie par les artistes de laboratoire.

Mais dans quelles mesures, à partir de ces expérimentations esthétiques effleurant l'atmosphère, est-il possible de capter et restituer la fragilité et la consistance de celle-ci ? Saisie de la météorologie d'un instant (Palais de Tokyo, 2015) tente d'en retranscrire le spectre. Cette capture de captures est un protocole (ou rituel) visant à restituer chaque expérience exposée sous une forme tangible qui ne se réduise pas à un enregistrement visuel (photographie ou vidéographie) ou sonore (enregistrement audio) et ne relève pas de la retranscription verbale (sondage ou récit) [1191].

[1190] Nadal (Marie-Luce). Vidéos en ligne https://vimeo.com/141876342

[1191] Nadal (Marie-Luce), « Effleurer l'atmosphère » Culture et Recherche n° 132 automne-hiver 2015-2016 Sciences et techniques, une culture à partager, p. 94.

Engagée dans la recherche, Marie-Luce Nadal explore avec la *« Fabrique de nuages »* une autre forme qui ne passerait ni par l'enregistrement visuel et audio via la photo, ni la vidéo ou le son. Elle ne souhaite pas non plus inclure de récit à son œuvre. Charlotte Charbonnel, quant à elle, se sert d'un protocole pour développer une perception inhabituelle des formes de notre environnement. Elle capte souvent des sons qui lui servent de matériau pour recréer une forme. Cependant, avec *ADN Aperçu de nuage*, elle invente un protocole *écopoétique* dénué de son. Ainsi, les deux œuvres produisent singulièrement des effets silencieux et les deux artistes parlent chacune de « protocole ». De plus, l'accent est mis sur la fabrication réelle de formes et l'évolution hypnotique de leur mouvement. Les effets sont *a priori* visuels.

Les nuages élevés en bocaux de Charlotte Charbonnel et ceux fabriqués dans des aquariums dans un laboratoire par Marie-Luce Nadal présentent des formes en séries. Captifs à notre hauteur de vue et exposés sous verre, ces spécimens de nuages semblent vrais et nous donnent l'impression de pouvoir nous appartenir comme une pièce de collection.

Pour Marie-Luce Nadal, la « récolte » vise à constituer une collection ou « banque » de nuages via *La fabrique de vaporeux* qui se veut un « laboratoire portatif » mobile dans le monde. L'esthétique lisse, hygiéniste reproduite à l'identique renforce notre impression d'expérience de laboratoire.

> *Le rigoureux processus de schématisation et de modélisation qui lui permet de numériser et de reproduire des toiles d'araignées infiniment complexes se situe à la frontière entre l'art et la science. C'est ce que j'appellerais un art poïétique, de Grèce poïesis, « fabriquer ». Pour l'historien des sciences, cette méthode rappelle fortement « la tradition du savoir-faire de l'artisan » défendue par Francis Bacon et ses collègues philosophes de la nature dans l'Angleterre du XVIIIe siècle : construire quelque chose nous met dans une relation cognitive particulière à ce qui a été construit. Car fabriquer, c'est savoir* [1192].

[1192] Aït-Touati, o*p. cit.,* p.124.

De même, les araignées tissent des architectures dont l'artiste Tomás Saraceno nous donne à voir la beauté et la complexité via une perception poétique du vivant. Une clé d'accès ? En effet, pour qui sait regarder, la nature révèle ses modes de vie distincts mais en lien. Les unes grégaires, les autres solitaires, les araignées cohabitent et créent des formes en harmonie inspiratrices du biomimétisme. Ces systèmes de vie, parfaitement structurés et reliés entre eux, fascinent l'artiste – formé en architecture – qui en décline des installations monumentales. Parfois, l'hybridation de nouvelles formes synergétiques s'opère et interroge les perspectives de nos rapports sociaux. Associé à des scientifiques, l'artiste nous donne à voir des systèmes environnementaux, physiques, biologiques et sociaux. Et c'est précisément leur processus de fabrication – *poïesis* artisanale qui nous fascine et nous intrigue jusqu'au désir de connaître.

Est-ce parce que l'art n'instruit que sur lui-même ou n'instruit pas tout court [1193] qu'il se rallie à la science et à ses objets ? La proposition de Sarraceno nous renvoie aux travaux du biosémioticien Uexküll sur les signes perceptifs et symboliques communs ou différenciés entre milieu animal et milieu humain.

> *Comme une araignée fait avec ses fils, chaque sujet file ses relations en propriétés déterminées des choses, et les entretisse en une solide toile qui porte son existence. De quelque nature que soient les relations entre le sujet et les objets de son environnement, elles se déroulent toujours à l'extérieur du sujet, là même où nous avons à chercher les signes perceptifs. Ces derniers sont en cela toujours liés à l'espace d'une manière ou d'une autre et, comme ils se relayent les uns les autres dans un ordre de succession déterminé, ils sont aussi liés au temps* [1194]*.*

Uexküll prévient de l'illusion anthropocentrique, de notre perception des relations qu'un sujet d'un autre milieu entretient avec les choses de son milieu. Il ne s'agit ni du même espace, ni des mêmes relations qui nous lient aux choses de notre milieu. Notre croyance de l'existence d'un monde unique où tous les êtres vivants sont imbriqués est ancrée. Est-ce que collectionner le vivant dans l'art nous permet d'appréhender ces espaces différentiels ?

[1193] Aboudrar, *op. cit.,* p. 102-103.

[1194] Uexküll, *op. cit.,* p. 48.

Roger Silverstone, professeur en médias et communication, parle plutôt d'un désir de connaissance perçu comme secondaire [1195]. Pour répondre à l'envie de distraire des consommateurs, les sciences de la nature dans une approche synthétique sont allées vers les publics avec des modes de connections didactiques – pour ne pas dire simplistes – ludiques et *démystifiés* au point d'en perdre le mystère qui fonde la curiosité vers la connaissance.

Pourtant, nous nous souvenons du nombre de visiteurs agglutinés, perplexes et à l'affût d'un mouvement autour de la vitrine des toiles d'araignées de Tomàs Saraceno. De même, plongés dans l'obscurité, les lumineux bocaux d'*ADN Aperçu de nuages* ont été largement relayés dans la presse.

Des ateliers, fabrique de bricolage, entre recette de cuisine et formule magique scientifique en dévoilent le secret au musée Réattu. Ainsi, au-dessus du panorama de formes des nuages, celles qui appartiennent à un imaginaire commun entre sciences du vivant et art semblent capter l'attention.

Ainsi, les artistes contemporains recyclent la symbolique classificatoire et sérielle des musées de sciences naturelles dans leur médiation. Et de plus en plus d'artistes sont invités à valoriser les réserves dévolues aux scientifiques et les collections en lien avec la recherche (*chapitre 1, section 5*). Les réserves recèlent de trésors et leur mystère – caché – suscite notre curiosité et nous incite à l'exploration. De fait, les artistes recyclent des formes de notre imaginaire commun et symbolique de la connaissance expérimentale. Charlotte Charbonnel parle de *sculpture scientifique* pour qualifier ses œuvres.

[1195] Silverstone (Roger). « Les espaces de la performance musée, science et rhétorique », Art et science, *op. cit.,* p. 90.

> *À l'époque de Bacon et de Kepler, les philosophes de la nature étaient profondément intrigués par l'invisible. Ce qui était caché et secret était par définition obscur. Ils s'efforçaient de découvrir des formes paradigmatiques de la nature dans l'observation microscopique et macroscopique. [...] La diversité apparemment infinie des formes de la nature devait permettre de remonter à une origine commune, caractérisée par sa forme géométrique. Leur ambition était de comprendre la génération des formes, depuis l'émergence de ces formes élémentaires jusqu'aux structures complexes constituées par les corps « animés ». Il est intéressant de voir que Tomás Saraceno réitère ce saut inédit à un niveau complètement différent, passant du microcosme à l'espace céleste* [1196]*.*

Car derrière ces vitrines et aquariums coexistent des mondes invisibles qui nous semblent être exceptionnellement visibles. Leur poétique étrange est mystérieuse. Le récit de Frédérique Aït-Touati témoigne d'une époque où la recherche et la philosophie de la nature s'attachaientt aux fondements des formes à découvrir nos origines communes. Son *écopoétique* est une incantation à la curiosité et au rapprochement des formes plutôt que leur distanciation. Au fond, le désir exprimé est de sonder plus ce qui nous rapproche que ce qui nous sépare. Comme si nous considérions pouvoir tirer quelques leçons de vie d'autres milieux inconnus et complexes.

D'autant que le verre nous protège de l'espèce enfermée comme il la protège en retour de nous-mêmes. Le verre interroge le lien dans sa transparence et un lien en sécurité. L'art rend visible selon Kandinsky mais « l'invisible est essentiel pour les yeux. » dit Magritte.

Le mystère dans la nuée ténébreuse exalte notre désir de connaissance [1197]. Comme s'il s'agissait de faire connaissance au sens propre comme au figuré. Comme si dans cet espace clos, environnement de laboratoire-musée, le statut de pièce de collection du nuage retenait inévitablement l'attention relationnelle du regardeur, potentiel collectionneur. Une relation des nuages captifs qui suggère un dialogue d'égal à égal avec l'homme. Car autant, capturer des spécimens vivants pour les observer en laboratoire ou à domicile nous est familier, autant, les nuages en aquarium interrogent.

[1196] Aït-Touati. *Palais Tokyo,* p. 124.

[1197] Morin, *op. cit.,* p. 14.

> *Réduire le paysage aux dimensions d'un enclos, ce n'est pas capturer une nature étrangère pour l'objectiver par le travail mimétique, c'est vouloir retrouver dans la fréquentation d'un espace familier l'association intime avec un univers aux cheminements peu accessibles. L'esthétique paysagère japonaise n'exprime pas une agence, une disjonction entre l'environnement et l'individu, mais montre que la seule nature porteuse de sens c'est celle, reproduite par les hommes ou animée par les divinités, où sont d'emblée visibles les marques des conventions qui la façonnent ; loin d'être un domaine de matérialité brute, elle est l'aboutissement culturel d'une longue éducation de la sensibilité* [1198]*.*

De même, cet espace clos dans la vitrine l'est moins pour le capturer que pour nous le rendre familier, voire intime – au sens de Descola – à les observer vivre dans leurs écosystèmes. La question soulève la difficulté de circonscrire dans un bocal ou un aquarium des écosystèmes. Ainsi, l'imaginaire des nuages en vitrine produit une rupture d'incongruité.

Paradoxe d'une écologie scientifique, dont l'objet est l'étude des liens entre les êtres vivants dans leur milieu de vie, de les révéler dans des musées aux objets de laboratoires. Cette rupture met en lumière la difficulté même d'exposer des objets sur l'écologie scientifique. Ce qui explique que la systémique échappe au sens propre comme au sens figuré à l'humain.

Par extension, les vitrines de nuages en série, cabinets de curiosités, annoncent-elles un désir de mieux connaître les nuages ou les contrôler ? *Extraits de nuages du Monde,* à la systémique aussi régulière que singulière, nous invite résolument à un long instant de méditation avant une série de questions. La tentation de sacraliser la nature [1199] existe dans la nécessité de la préserver. À moins que ce ne soit précisément l'anthropisation du monde et son développement artificiel qui accentue le réflexe de conservation de formes indomptables.

[1198] Descola, *Par-delà nature et culture,* p. 55.

[1199] Larrère (Catherine). *La nature et le sacré, la signification morale de l'écologie,* France Culture, émission *Question d'éthique* par Monique Canto-Sperber, 3 avril 2014.

La volonté anthropique est de circonscrire la nature dans un lieu, la contrôler, la fabriquer. En analogie à une culture de parc qui place sous cloche [1200] des êtres de la nature, les nuages cultivés dans un désir de protection s'exposeraient à l'écocritique artistique via les aquariums ou les bocaux.

Dans un apparent paradoxe, le familier et l'intime ajoutent à la fascination de l'artiste collectionneur. Comme Angelika Markul qui collectionne des spécimens conservés dans des bocaux de formol nous les a montrés lors de notre entretien à son atelier [1201].

> *Celui-là est très beau, un petit requin, des crabes, des chauves-souris. Ce sont des animaux du quotidien. J'ai un cochon aussi. Oui, il faut aimer. Ces animaux-là, j'ai envie de faire une grande collection de ces objets-là. Ce qui m'intéresse, c'est la disparition de l'espèce, la conservation d'ADN d'animaux dont on sait la disparition* [1202].

Extraits ou *ADN de Nuages*, s'agit-il de conserver des formes en voie de disparition ? De même, l'aquarium *Fleur de Lys* de HeHe renferme le processus d'une menace nucléaire miniaturisée. L'hypothèse du rapprochement symbolique des nuages de la condition humaine et ses conséquences sur le vivant est une piste. Les travaux des artistes confirment une voie de recherche symbolique sur l'ambivalence des principes d'immanence et de disparition.

Marie-Luce Nadal cherche à capter et restituer la fragilité de l'atmosphère, à saisir la météorologie d'un instant. En fait, la chercheure essaie de restituer un mouvement constitué par un processus naturel ou expérimental dans ses installations, souvent via des aquariums. Les questions de changement climatique lui servent de support pour envisager notre rapport à la nature [1203].

[1200] Chansigaud. *Op. cit.,* p. 136.

[1201] Markul, o*p. cit.*

[1202] Markul, *ibid.*

[1203] Nadal (Marie-Luce), *« Effleurer l'atmosphère »* Culture et Recherche n° 132 automne-hiver 2015-2016 Sciences et techniques, une culture à partager, p. 94.

> *L'élément le plus important apporté par Arp est « l'humour » sous la forme la plus subtile […] Arp a montré l'importance du sourire dans le combat contre les théories sophistiquées de l'époque. Ses poèmes de la même période ont dépouillé le monde de ses connotations rationnelles pour atteindre le sens le plus inattendu au moyen de l'allitération ou du simple non-sens* [1204]*.*

Ainsi, aquarium et bocal, dans le sillage de la symbolique génétique et intime de l'ADN, illustrent vraisemblablement nos liens subtils physiques et d'ordre écologique avec les éléments. Et la citation de Jean Arp prend un accent *écopoétique* presque prophétique : « *Celui qui veut abattre un nuage avec des flèches épuisera en vain ses flèches. Beaucoup de sculpteurs ressemblent à ces étranges chasseurs.* » Les œuvres qualifiées par Duchamp de « calembour en trois dimensions » sont vivantes.

De facto, les scénographies proposent les artefacts de nuages à échelle humaine pour générer une relation de rapprochement de type anthropomorphique vis-à-vis des enjeux climatiques. Il est également possible qu'un type d'œuvres qui développe des mécanismes de curiosité interagisse dans notre imaginaire avec une symbolique de la connaissance. En se connectant à notre propre culture du vivant, il peut la faire évoluer.

Il semblerait que face à des fabriques de nuages en vitrines ou bocaux de verre, notre esprit s'ouvre à une posture inconsciente de découverte. Nous interrogeons un processus miniaturisé inhabituel et le confrontons avec notre réalité habituelle d'évolution des nuées. L'étrangeté et le caractère familier des objets détournés de notre quotidien au Palais de Tokyo suscite la curiosité au sens de les re-connaître par une nouvelle expérience. À chaque passage, nous découvrons un champ de possibles d'imaginer et repousser les frontières de l'impossible.

À l'heure où la connaissance numérisée est accessible d'un clic partout, nous ne pouvons que regretter une muséographie qui délaisse ses objets de collections au profit de dispositifs technologiques et de films documentaires pédagogiques prolixes.

[1204] Duchamp (1949) « Catalogue de la Société Anonyme » par Sanouillet et Matisse, *Duchamp du signe suivi de Notes. op. cit.,* p. 185.

En effet(s), nous avons vu que les formes de nuages flottant comme par magie n'émettent aucun son. Comme le cinéma d'art dépourvu de mots est plus efficace. Le mot image – du latin *imago*, par extension *imitari*/imiter – désigne le portrait, l'imaginaire, le fantôme et la représentation. Ainsi, les expositions exemplaires font l'économie du discours *in situ* le temps de l'exploration. Si le récit est construit pour mettre en scène, pourquoi en délivrer son mystère pendant la visite ? Cela reviendrait à livrer un scénario pendant la découverte d'un film. Walter Benjamin estime que notre présent est déterminé par des images synchrones avec lui qui permettent une capacité de connaître particulière [1205] et ouverte sur le monde. Et dans un monde complexe, le mystère comme la beauté sont rares.

Réinventer la vitrine par l'art relève d'un rapprochement utile à l'appréciation du vivant au sens propre comme au figuré. Le Palais de Tokyo, récemment, dans son exposition « *Le Rêve des formes. Arts, sciences, etc.* [1206] » (2017), réinvente les dioramas. Faire entrer le cinéma d'art dans une série de vitrines de collection pourrait également constituer un concentré d'efficacité. Emblématique d'un projet hybride et pluridisciplinaire, l'exposition présente autant des travaux d'artistes inspirés par les méthodes de recherche des sciences, qu'une esthétique émanant de travaux et formes révélés par des scientifiques.

L'initiative réunit des contributeurs, des œuvres d'artistes et de scientifiques des disciplines de la physiologie, biophysique, astrophysique, biologie, morphogénétique, histoire de la conscience, littérature et philosophie. L'exposition veut interroger l'incertitude des formes. D'autre part, entre production industrielle et rêve utopique, la « *Fabrique de nuages* » est une pure invention incubée dans des aquariums qui produisent en série des substances vaporeuses blanchâtres.

> *« Il est possible aussi de conquérir la Terre en attrapant ses nuages, grâce à l'ingénieur Carlos Espinosa qui invente les « pièges à brume » et réalise le rêve prométhéen de domestiquer les éléments* [1207]*. »*

[1205] Enquête muséographique 2014, cartel de l'exposition Walter Benjamin, *L'ange de l'histoire*, Centre d'art contemporain Walter Benjamin, Perpignan, 2014.

[1206] Hors-les-murs au Palais de Tokyo pour la célébration de "Le Fresnoy : les 20 ans d'une utopie », Studio national des arts contemporains.

[1207] Lamarche-Vadel, *op. cit.,* p. 14.

Enfant, Marie-Luce Nadal est aux manœuvres pour faire la pluie et le beau temps, participant au rituel familial d'ensemencement de nuages. L'artiste perpétue symboliquement le rêve prométhéen d'égaler la nature pour fabriquer des nuages en série. Nous retrouvons le mythe dans l'interprétation des « pièges à brumes » ou *Atrapanieblas*/Attrapes-nuages du physicien Carlos Espinosa. Les inventions des artistes tentent inlassablement de saisir l'insaisissable – comme les nuages – pour les maîtriser et les reproduire.

De même, nous faisons le lien avec la vocation industrielle inquiétante dans l'aquarium adossé au nuage atomique de *Fleur de Lys* (2009 fig. IV-9) du duo d'artistes HéHé. L'exposition *Natures artificielles* [1208] au MAC de Créteil, qui expose vingt-sept artistes internationaux, soulève la question de l'*Homme savant fou* auquel ses créations échappent. Fait plutôt exceptionnel dans cette ampleur, l'exposition au parcours déjà international est itinérante en France durant presque deux ans de 2013 à 2014 [1209].

Ces visions artistiques témoignent de réalités ambiguës et des mutations d'un monde transfiguré par l'homme. Car sa force destructrice est comparée à celle de la Nature ainsi que sa capacité de renouvellement. Le mythe du savant fou dans l'art est un classique. Néanmoins, ce qui nous intéresse c'est ce qu'il fabrique.

> *Fabriquez des androïdes identiques aux humains et la valeur de l'humain véritable commencera à diminuer aux yeux de tous* [1210]*.*

Par extension, *La Fabrique de nuages* interroge la fabrique du vivant et de l'homme. Pourquoi l'humain échapperait-il à sa fabrication en série ? À travers ses *géminoïdes*, le professeur Hiroshi Ishiguro dit chercher à comprendre la nature humaine de façon à la reproduire et engendrer artificiellement une espèce. Ishiguro souhaite-t-il nous interroger sur le fait de se passer des hommes ?

[1208] Dossier de presse, exposition *N*atures artificielles du 14 au 24 mars 2013, espace sculfort, Maubeuge, p. 4.

[1209] En 2013, Maubeuge, *Festival Via*; Créteil, *Festival Exit* ; Lille *Le Printemps à Saint Sauveur* et en 2014, Colombes au Théâtre de l'Avant-scène.

[1210] « Une discussion entre Hiroshi Ishiguro et Keiichiro Shibuya », PALAIS # 21, p. 99.

> *Ce qui ne semblera nullement étrange à ceux qui, sachant combien de divers automates, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considérant ce corps comme une machine, qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables, qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes* [1211].

Le dessein de *mimèsis fabrique mécanique* conceptualisée en 1637 par Descartes de l'*animal-machine* n'est-il pas en train de se retourner contre l'humain au-dessus des nuages ? Le philosophe considère dans sa théorie les animaux uniquement suivant leur comportement mécanique ou un *corps comme une machine*. Ils sont dépourvus de raison à l'âme/*anima* matérielle par opposition à l'esprit l'*anima* spirituel. Au 21e siècle, les capacités cognitives à ressentir des sensations comme des émotions ou des formes de conscience de soi et des autres chez un certain nombre d'animaux sont observées. *L'homme un animal sensible* [1212] ? Les artistes remettent en question le principe de séparation et de hiérarchie des espèces suivant les formes de la nature qui se propagent dans les musées. Ils excluent l'homme coupable des représentations dans l'évolution des formes du vivant, espérant l'impliquer à un sort commun.

Dans le sillage symbolique des nuages sacrés et du rêve prométhéen d'égaler les forces terrestres et célestes, la *crise de la nature* d'ordre apocalyptique dévoile un bord des mondes entre science et arts. Elle interroge la fabrication de l'homme artificiel, l'avenir de l'humanité et le sens du vivant.

L'idée cartésienne d'un corps machine fabrique d'une sorte d'automate rejoint l'écofiction d'humanoïdes génétiquement modifiés du roman « Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? » Blade Runner (1982) et Blade Runner 2049 (2017) de Ridley Scott ont imaginarisé les Réplicants et leur évolution. C'est bien la forme du vivant dont il est question à travers la gémellité de l'espèce humaine.

[1211] Descartes, *op. cit.,* p. 118 et notes p. 656-657.

[1212] Liégey (Édith), conférence « Changement climatique, conférence « Art, écologie et forêts : l'homme, un animal sensible ? » Colloque Eurorégion Pyrénées Méditerranée *Art et écologie au 21e siècle : Les forêts à l'épreuve du changement climatique*, Caza d'Oro Mas d'Azil Centre International de Recherche d'Art ; Les Isards ; Réserve naturelle de Py ; Centre d'Art i Natura de Farrera, 2012.

Le terme d'humanoïde a glissé vers celui de géminoïde sans doute moins menaçant. Certains chercheurs évitent sciemment la forme humaine de leur robot, alors qu'ils tentent de les programmer aux subtilités d'un dialogue avec l'homme à travers ses intonations de voix et ses émotions, etc.

La prochaine révolution technologique tend vers notre coexistence au quotidien avec des robots aux formes et capacités dévolues aux humains. L'enjeu est d'ordre éthique vis-à-vis de la recherche scientifique du transhumanisme d'un homme génétiquement ou mécaniquement amélioré et de robots qui prennent forme humaine. Hiroshi Ishiguro et d'autres chercheurs dans le monde rendent ces imaginaires mécanistes réels. Et la poésie est identifiée par les concepteurs pour « humaniser » le robot.

Nous l'avons vu, le caractère sacré des nuages invite à explorer un passage entre terre et ciel, un positionnement entre-deux pour fonder un nouvel ordre du vivant où l'homme recompose son lien avec la nature. Soit les nuages entrent dans le milieu artificiel de l'homme via ses objets – vitrine, aquarium, bocaux – soit l'humain partage le sacré avec la nature. Ainsi, les nuages à la fois *signes de la nature* [1213] et produits de l'imagination dans un bord des mondes aux frontières de l'invention entre sciences et art. Nous retrouvons là le présupposé de Descartes, dans les *Météores,* d'espérer – au-delà de l'observable – dans notre capacité à les admirer, « croire » à une possible découverte des causes de ce qui est admirable au-dessus de la Terre. L'enjeu est de renforcer la mimèsis de formes *écopoétiques* en lien pour une conscience écosystémique singulière vers une culture du vivant.

[1213] Becker, *op. cit.,* p. 49.

Mimèsis de formes *écopoétiques*, conscience écosystémique singulière

> *Enfin l'œuvre d'art, qu'elle soit profane et sacrée, crée un espace et un temps distincts de l'espace et du temps du cours ordinaire de la vie. Ce dernier est comme suspendu et effacé pour faire place au temps et à l'espace créés et occupés par la présence et par l'effet de l'œuvre d'art sur ceux qui la voient, l'écoutent ou la manipulent. La présence de l'œuvre d'art déréalise ainsi pour un moment le monde qui en précédait la perception et qui va lui succéder et elle offre à vivre à sa place, mais seulement pour un moment, un monde virtuel qui est et ne peut être autre chose qu'irréel* [1214]*.*

Entièrement dévouée à ses formes, l'exposition « *Nuage »* nous plonge durant un temps long et en demi-conscience dans une atmosphère climatique. La présence nombreuse des nuées à l'intérieur du musée est rare comme le relève Damisch. Il règne au fil des salles souvent immaculées du prieuré une impression ouatée et lumineuse. Le musée Réattu développe la diffusion de sculptures et installations en trois dimensions. Elles jouent une place importante dans l'espace. La commissaire « sensible à l'énergie » de formes singulières a déployé un choix d'œuvres en mimétisme d'un rapport physique en lien avec l'environnement extérieur.

De plus, le travail de Charlotte Charbonnel – en résidence au musée – a développé une recherche des énergies et du magnétisme du lieu où la « poésie des éléments [1215] » règne. L'art ausculte bien un monde ouvert [1216] et pour le musée Réattu il s'agit notamment de la présence forte du Rhône. De même, le Palais de Tokyo décline des espaces *underground* de « bords de mondes » – mondes parallèles, marginaux ou émergents – inspirés du réel urbain artificiel environnant.

[1214] Godelier, *op. cit.,* p. 120.

[1215] *« Le projet », Charlotte Charbonnel*, Dossier de presse, musée Réattu, 2011, p. 4.

[1216] De Mèredieu, *op. cit.,* p. 22.

L'anthropologue Maurice Godelier parle d'accéder à un monde virtuel irréel distinct de notre espace-temps et dont l'effet est limité. Cependant, notre parcours muséographique à la rencontre du vivant dans lequel nous nous sommes plongés durant plusieurs années nous a donné un sentiment latent d'immersion prolongée. Mondes réel et irréel s'interpénètrent et s'interprètent et vice versa.

Conçues comme des systèmes fragiles dans la lignée de *l'art expérimental scientifique* [1217], des artefacts cherchent à confondre la réalité telle une *mimèsis* de phénomènes naturels. L'art contemporain développe depuis plusieurs décennies ses installations, envahit tous les espaces et s'est approprié la notion même d'*environnement*. La référence récente à une *climatologie du musée* [1218] détournée de sa fonction confirme les effets de scénographies d'installations invasives aux effets atmosphériques. Les productions artistiques n'ont jamais autant occupé l'espace, *in situ* et hors les murs. Plus familières dans l'univers des villes, elles gagnent le monde rural, les patrimoines historiques ou les parcs naturels et les églises.

A priori, notre fil d'Ariane s'est trouvé aux prémices de nos recherches dans la définition de l'art de l'anthropologue Erwin Panofsky. Pour nous, l'art est l'alliance de la conscience à la fabrication, et par extension de la poésie, le tout lié aux phénomènes naturels, *physis* suivant la pensée antique. Il rejoint *Le geste et la parole* d'André Leroi-Gourhan dans notre mémoire. Largement inspiré des processus du vivant dans la nature, l'*homofabricant* suscite des environnements mouvants imaginaires d'autant plus qu'ils sont eux-mêmes en mouvement.

Les œuvres sculptures de Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal génèrent l'illusion du réel. Ainsi, cette vie de formes de nuages tirée de la réalité évolue dans un espace-temps que nous ne qualifierions pas d'irréel. Car *Extraits de nuages* et sa fabrique témoignent de l'intention de reproduction du réel jusqu'à dévoiler son écosystémique depuis le toit du Palais de Tokyo.

[1217] Enquête muséographique 2015, Cartel exposition *Condensation Cube*, 1963-1965, Hans Haacke, exposition *Climats artificiels,* Paris.

[1218] Marie Bonnet et Fabrice Bousteau (dir.), «*La nature recomposée», Qu'est-ce que l'art aujourd'hui*, Beaux Arts, Paris, 2009, p. 66.

Le processus de transformation est révélé par l'existence d'une machinerie complexe. De même, *ADN Aperçu de Nuage* donne aux employés du musée et aux participants d'un atelier l'occasion de fabriquer en série des formes en mouvement.

> *La fréquentation quotidienne des œuvres d'art – non pas celle qui s'opère, à distance, déviée et forcément distraite, à travers les pages des livres, mais cette intimité profonde, qui est le privilège, inouï, du conservateur de musée, ce corps à corps qui ne s'éprouve et ne se vérifie si bien que lors de l'accrochage – développe dans le corps du danseur une sorte de énième sens qui vient orchestrer tous les autres, ou mieux dire un « capteur » singulier dont il est fort probable, s'il fallait lui trouver une place, qu'elle aurait partie liée […] une manière de boussole en somme, uniquement sensible à l'énergie* [1219].

Dédiée aux formes de la nature, une exposition produirait-elle des effets physiques d'ordre écosystémique ? Le philosophe et mathématicien Jean Petitot distingue l'organisme de la machine suivant le principe des dynamiques des formes entre elles et de leur transformation par leur connexion spatiale [1220]. Ensemble, les formes transmettent une « énergie » physique et se connectent à nous, effet de leur fréquentation quotidienne éprouvé par Michèle Moutashar et nous-mêmes au cours de notre parcours intense dans les musées. La *Vie des formes* de Focillon soutient la théorie – dans une histoire de l'art liée au biomorphisme [1221] – que les formes qui émanent de la vie comme les formes plastiques sont vivantes. Si les formes plastiques constituent un ordre animé du mouvement de la vie, son principe n'est pas l'inertie mais l'action, poursuit Focillon. Au-delà de la performance comme mode d'expression, l'artiste produit des artefacts dont l'effet statique est relatif. Puisque, à leur contact, des images corrélatives s'animent dans notre esprit.

[1219] Moutashar, *op. cit.,* 2013.

[1220] Petitot, *op. cit.,* p. 224 et 227-228.

[1221] Maldonado. *ibid.,* p. 120.

> *Jamais la statue équestre de Louis XIV qui se dresse à Versailles ne se mettra à galoper. Le degré de réalité de l'irréel rend ceci impossible. En revanche l'irréalité des objets sacrés, qu'ils soient des œuvres d'art ou de simples souches d'arbre ou un rocher n'empêche en rien qu'ils permettent que l'impossible devienne possible. Bien au contraire. C'est parce que ces objets ont été fabriqués ou choisis pour accueillir un esprit ou un dieu et sont devenus indispensables pour accomplir des rites qu'ils témoignent de l'existence réelle d'un monde cette fois sur-réel qui les investit en retour de sa présence et de sa puissance* [1222].

Au-delà de l'expérience intemporelle et irréelle de la jouissance avec une œuvre, le musée s'est révélé une sorte de milieu où les formes avaient un lien physique entre elles et nous. Ce lien sensible s'est opéré via une poétique des formes de nuages reliées entre elles. À l'instar d'une rencontre, les nuées dans leur ensemble semblent autant échapper à l'emprise humaine que partager notre « intimité profonde ». Cette intention délibérée de la commissaire de *« Nuage »* se mélange à son immersion quotidienne en milieu d'œuvres d'art. Par mimétisme, les formes de la nature qui entrent dans ces lieux sont reliées à l'intérieur et à l'extérieur. Ainsi, dans un temps ralenti et un monde parallèle clos, nous estimons que l'espace du musée n'en reste pas moins connecté à la nature et à son environnement extérieur.

De plus, le récit de *« Nuage »* ouvre la voie d'une expérimentation d'une force énergétique mystérieusement alchimique d'une vie des formes [1223] au pluriel. Elle est le prétexte au musée Réattu à l'écriture d'une *écopoétique* des nuées de façon singulière et expérimentale. Basée sur des formes en lien, l'*écopoétique* de « *Nuage* » a une valeur que nous estimons d'ordre écosystémique et de nature à renforcer notre conscience écologique. Au-delà de la valeur sacrée des nuages s'ajoute l'effet cumulé de la pluralité de leurs formes sur un même lieu. Le phénomène est d'autant plus prégnant qu'il est dédié à une forme exclusive et symbolique.

[1222] Godelier, *op. cit.,* p. 121.

[1223] Focillon, op.cit., p.6 et 19.

L'accumulation de formes semblables suffit-elle à nous faire prendre conscience de son existence ? Vraisemblablement non. Puisque d'autres expositions thématiques ne nous ont pas produit cet effet. Au-delà de la pédagogie, en quoi « *Nuage* » – ou « *Bêtes off »* – agissent sur notre conscience du vivant ? Si la forme est le fond qui remonte à la surface [1224] que dit notre hypothèse née au musée de notre fréquentation d'un nombre considérable d'artefacts de *nature en crise* ?

> *Du fait que, pour signifier et agir, toutes les formes d'art utilisent des supports matériels symboliques – choisis par elles mais différents pour chacune d'elles – la signification d'une œuvre d'art pour celui qui la reçoit passe indissolublement par les sens et par le corps en même temps que par la pensée, par l'esprit* [1225]*.*

Il nous a fallu suivre le fil d'Ariane de cette intuition d'ordre physique d'évolution des formes et démontrer l'expérience vécue *in situ* par les sens. De sorte que pour mesurer la fréquentation des œuvres, nous avons utilisé l'outil statistique. Il s'est agi à la fois de faire exister les formes dans leur pluralité – afin de mieux partager notre réalité complexe – et à les distinguer dans leur singularité. La forme des nuages nous est apparue émergente statistiquement, contrairement aux arbres qui sont une forme dominante. Chacune raconte un récit témoin de son évolution symbolique aujourd'hui.

> *Le symbolique se retrouve dans tout ce qui est pensé, produit et agi par les humains* [1226]*.*

Si *la réalité est semi-imaginaire* [1227] – c'est-à-dire que l'imaginaire prévaut à toute réalité – l'imaginaire est-il semi-réalité ? Ainsi, la réalité sociale est de l'imaginaire transformé en réalité matérielle [1228]. Les artistes partagent leur imaginaire dans les musées. Notre interprétation symbolique est une façon d'appréhender le réel. Comme le rappelle Godelier, tout ce qui est pensé, fabriqué et agi par les humains est pensé avec un support symbolique. Des formes d'art viennent augmenter notre propre imaginaire et réalité(s).

[1224] Selon la formule consacrée de Victor Hugo.
[1225] Godelier, *op. cit.,* p. 119-120.
[1226] Godelier, *ibid.,* p. 237.
[1227] Morin, *op. cit.,* p. 29.
[1228] Godelier, *op. cit.,* p. 237-238.

Et pour Hannah Arendt, l'imaginaire – produit de la pensée – est créateur de liens, non la raison. Les œuvres d'art sont la trace concrète d'un imaginaire *écopoétique* d'êtres vivants qui émergent en lien. En cela, elles participent à une culture du vivant écosystémique comme à la faire évoluer par un imaginaire commun singulier.

Ces parcours singuliers changent notre statut accoutumé de visiteur à celui plus impliqué d'expérimentateur, voire d'explorateur. Pour Godelier, présenter à la conscience des réalités extérieures ou intérieures participe à l'activité de la pensée et permet d'agir sur le monde comme sur les autres[1229]. Si l'espace des expositions est à la fois physique et symbolique [1230], selon nous, il l'est d'autant plus qu'il vise à ressentir plus qu'à lire. Les formes du vivant rencontrées nous invitent à re-connaître « l'autre » dans un bord des mondes imaginaire. Ainsi, le réel, l'imaginaire et le symbolique ne s'opposent pas.

« Humain inconnu de nous-mêmes » en lien, nous avons appréhendé au musée une connaissance intuitivement familière aux effets inexpliqués. Admettons notre *double logiciel égocentrique et communautaire* au sens de Morin. Il a fait évoluer notre moi singulier ou *machine mammifère* [1231] dans une communauté d'esprits, humains ou non humains, réels ou imaginaires. Au-dessus des formes expérimentées, celles écopoétiques connectées plus naturellement à notre *machine mammifère* semblent plus efficaces.

Notre pensée écosystémique du vivant nous a conduits ici à écrire – intuitivement – à la troisième personne du pluriel et avec des résonnances *écopoétiques*. Loin de repousser un « moi mammifère [1232] » aux limites de l'inconscient, Morin lui permet d'exister comme porte d'entrée en lien avec les autres êtres vivants. Dans quelle mesure notre communauté d'esprits augmentée d'individus artificiels a-t-il le pouvoir de reformater nos logiciels en faveur d'un lien au vivant ?

[1229] Godelier, *ibid.,* p. 240.

[1230] Silverstone, *op. cit.,* p. 106.

[1231] Morin, *op. cit.,* p. 107.

[1232] La voie de perception animale est empruntée par Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila pour accéder à d'autres mondes.

Dès lors, nous pensons que nos immersions dans ces mondes parallèles augmentent notre communauté d'êtres vivants inconsciemment et durablement et nous poussent à agir. Car l'immersion dans ces espaces – en augmentant notre culture du vivant – nous a donné le désir d'agir et de transformer cet imaginaire en réalité par l'engagement conscient. Ces formes de *nature en crise* ont pré-occupé notre esprit et sont entrées dans notre communauté et imaginaire écologique. Le tout constituerait un processus d'acculturation au vivant qui a agi progressivement sur notre conscience. Comme en témoignent les neurosciences, notre communauté s'est élargie d'artefacts au mimétisme d'êtres vivants. Nous y avons trouvé un sens plus conscient du vivant.

Par-delà une *nature en crise*, les nuages artefacts – inducteurs théoriques à la symbolique sacrée – fabriquent une autre perception de la nature qui nous donne à penser notre positionnement et nos liens. Nous avons expérimenté que l'omniprésence de la forme des nuages force notre conscience de notre existence.

Au-dessus des nuages de crise, éco-inventer avec les musées

> *Qu'ils soient visionnaires, chercheurs, poètes ou pirates, tous ces créateurs estompent les limites des territoires les transgressant. Ils franchissent les frontières mentales et historiques érigées entre les savoirs et les gestes, entre l'écriture et la lecture du monde. Libérés des disciplines et du dogme, ils nous invitent à douter de la pertinence de l'idée d'un centre et de ses marges et à remettre en question la désignation d'une norme qui circonscrirait les territoires de l'art et de l'œuvre. Ni outsiders, ni naïfs, pas plus qu'hors-normes, ces créateurs sont des esprits libres qui renouvellent notre expérience du visible et, par là même notre expérience du monde, hors des canons de la spécialisation, procédant par l'exercice de « l'indiscipline »* [1233] *.*

De fait, les *cumulus*, dont la proximité avec la Terre les rend plus accessibles à l'œil nu, et les nimbus, symboles des *nuages de crise* [1234] de couleur sombres, sont plus représentés et cités. *Cumulus, stratus, cirrus et cumulonimbus* de Robert & Shana ParkeHarrisson ou les ombres plastiques pneumatiques évocatrices de Michael Sailstorfer cristallisent une vision sombre et anxiogène des nuages. *À contrario,* les nuages de Berndnaut Smilde, alliance et maîtrise de l'esthétique et de l'artifice, visent à émerveiller comme à interroger le rapport écologique de l'homme à l'élément. Charlotte Charbonnel fait d'ailleurs référence à notre fascination pour les nuages et son évolution. De la classification de Luc Howard – qui leur a donné un nom – à aujourd'hui, elle considère qu'on n'admire plus autant les éléments qu'auparavant. Selon l'artiste, il ne faut pas baisser les yeux, mais au contraire regarder la nature autrement et s'émerveiller.

Signe des temps ou renouveau d'un *service des nuages* au sens de Ruskin, nous avons observé un engouement récent pour les appellations latines *Cumulus, Stratus, Cirrus* dans les intitulés des œuvres.

[1233] Lamarche-Vadel, *op. cit.,* p. 13.

[1234] Moutashar, *À pas contés*, parcours n°8, *op. cit.*

Inédite en 2012 dans sa version intégrale [1235], la parution en français de l'ouvrage de Luke Howard, *On the modification of clouds* de 1803, y a sans doute contribué. Les terminologies latines scientifiques de la classification d'Howard sont néanmoins plus présentes chez les artistes anglo-saxons. Le mot « nuage » est plus utilisé chez les artistes et commissaires d'expositions français, dont les intitulés frisent avec les jeux de mots poétiques. Les nuages inspirent les arts et la littérature à l'heure où les scientifiques clament l'urgence face au dérèglement climatique d'origine anthropique.

Si la posture des artistes reste la distanciation vis-à-vis d'une écologie politique – politisation *limitée à faible* [1236] – ils n'appréhendent généralement pas son versant écosystémique scientifique. Ce qui explique qu'ils se tournent davantage vers les objets des sciences en lien avec les nouvelles technologies à l'aura progressiste, voire futuriste, comme c'est le cas pour Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal.

Face à une *idéologie de la peur* mortifère et les visions pessimistes de l'avenir qui scléroseraient l'action, Gilles Bœuf *anti-catastrophiste* craint le déni et prône l'espoir [1237]. Certes, inspirer l'optimisme permettrait de sortir d'une culture ambiante de l'apocalypse propre aux *écofictions* [1238]. D'autant que les scénarios catastrophes sont très mal accueillis par les Français. Sans doute parce qu'ils surajoutent à leur vision pessimiste de l'avenir en 2100 contrairement à leur perception positive de l'an 2000 [1239]. Dès lors, un souci de *positivisme* – sans tomber dans son versant naïf – émane du langage culturel dominant en France du monde scientifique [1240]. Est-il plus efficace ?

[1235] *Luke Howard, Sur les modifications des nuages, suivi de : Goethe, La Forme des nuages selon Howard*. Hermann, collection "Météos", 2012. Guide d'exposition *Remuer ciel et terre*, Les Abattoirs Frac Midi-Pyrénées, à la médiathèque des Abattoirs, Centre des livres d'artistes, 8/11/13 au 14/02/14, Mairie de Toulouse, p. 32.

[1236] Michaux (Yves). *L'art à l'état* gazeux . Pluriel , 2012, p. 48.

[1237] Gilles Bœuf, professeur à l'université Pierre et Marie Curie, Président du Muséum national d'histoire naturelle, océanographe France Culture, émission *Les matins* par Marc Voinchet, *20e anniversaire de la Grande Galerie de l'évolution,* 25 septembre 2014, avec Gérald Bronner sociologue et sociologue, professeur à l'université Paris-Diderot (Paris-VII) auteur de *La planète des hommes. Réenchanter le risque,* PUF, 2014.

[1238] Chelebourg, *op. cit.*

[1239] Bronner, *ibid.*

[1240] Charles (Lionel) « Climatologie, météorologie, géographie : échelles, concepts, institutions. », op. cit.

Et si nous déplacions le propos non pas sur une vision positive ou négative des représentations liées aux problématiques écologiques mais plutôt sur leur capacité à les dépasser. La question – préalable – concernant le lien au vivant serait plutôt : à quoi rêvez-vous ? Ainsi, l'alliance des artistes et des scientifiques consisterait à interroger le ré-enchantement du monde et le créditer de représentations de possibles imaginaires. Le postulat n'est pas nouveau mais pourquoi peine-t-il à se déployer ?

> *La pensée symbolique a ceci de particulier qu'elle ouvre aux possibles, propose sans cesse des alternatives parfois apparemment contradictoires. Elle n'a rien de figé dans des certitudes, mais dévoile en toute cohérence la multiplicité des réponses probables* [1241]*.*

Pour l'anthropologue Maurice Godelier, la fonction symbolique est une condition préalable à toute forme d'activité de pensée humaine qui fait sens. Sa faculté est d'ouvrir le champ des possibles. Elle est la source de toutes les formes de signifiants et signifiés de pensées, actes, désirs ou contraintes. Au-delà de la pensée, le symbolique mobilise non seulement le corps et les gestes, mais se prolonge en dehors dans les significations données au monde, à leurs constructions, à la nature, à leurs sensations et à leurs émotions, etc. *De facto*, le langage est au centre de la fonction symbolique sans néanmoins en recouvrir le domaine [1242]. Dès lors, les récits symboliques riches d'enseignements devraient être davantage considérés dans leur capacité à se projeter dans un lien possible avec le vivant.

Pour le biochimiste – écrivain de l'*Homme réunifié* – Luc Bigé, il y aurait quatre manières de comprendre notre réalité : scientifique, écologique, symbolique et analogique. Chacune a ses vertus analytiques et ses pièges. Le piège de la logique scientifique – dont l'analyse répond à la question « qu'est-ce que c'est ? » – est de réduire la réalité et son mystère aux faits observables. Le piège de la logique écologique – qui répond à la question « comment ça marche ? » – est de réduire la réalité à une multitude d'interactions dont le piège serait le « chaos déterministe ».

[1241] Bigé, *op. cit.*, p. 50-51.

[1242] Godelier, o*p. cit.,* p. 10-13.

La logique symbolique – qui s'attache au « pourquoi cela plutôt qu'autre chose ? » – pourrait quant à elle réduire le réel à une représentation de la nature liée à la spécificité de l'esprit humain comme l'envisage Lévi-Strauss. Enfin, le piège du quatrième modèle analogique – dont l'objet réside dans la détermination du « où est ma place ? » – est de tomber dans des vérités universelles.

La conscience nous sert à prendre conscience de l'inconscient en nous [1243].

La force de ces modèles réside dans leur complémentarité. Néanmoins, nous avons été confrontés au fait qu'une logique interdisciplinaire reste difficile à appliquer. Ainsi, au-delà des faits observables – que nous nous sommes attachés à décrire – et la logique écologique relevée dans les formes mêmes de la nature et ses récits, la logique symbolique nous a conduits à étudier un objet nuage qui exprime plus que lui-même. Ce plus nous apprend quelque chose du sens de l'ordre du sur-réel, au sens de plus que le réel et qui fait société (représentation de la nature, inconscient, vie sociale, etc.) La *force symbolique* est un langage de la nature et de l'inconscient [1244] et il perdure. De fait, elle se nourrit de formes visibles accumulées et de récits de nature en crise.

Pourtant, le *cumulus* n'évoque pas – seulement – un nuage de crise, mais une symbolique à visée prospective. Le nuage garde en cela son rôle d'annoncer le temps à venir. Ce n'est pas un hasard non plus que nous l'ayons trouvé davantage dans les branches descendantes du spatialisme ou *Ambiente spaziale* à vocation futuriste. Ce mouvement est à l'origine du développement de l'occupation de l'espace dans l'art contemporain avec des installations d'objets en lien. À partir de là, l'art contemporain est d'essence futuriste. Néanmoins, il semble que cet état soit trop souvent oublié au profit de représentations à vocation plus anthropologique liées à un quotidien contemporain et à ses objets.

Si la poétique est vue comme solution [1245] à rendre la réalité, par extension, l'*écopoétique* l'est aussi. Le postulat que plus une chose est poétique plus elle est réelle s'inscrit dans la capacité de ses formes à résonner avec la nature.

[1243] Morin, *op. cit.,* p. 104.

[1244] Bigé, *op. cit.,* p. 7.

[1245] Palais de Tokyo, *L'Etat de ciel* 14 fév-07 sept 2014, Dossier de Presse, Paris, p. 7.

La poétique induit une nécessité impérieuse pour l'homme à comprendre ses formes, arbres, cailloux, coquillages jusqu'à ses productions de machines [1246]. Charlotte Charbonnel ne fait-elle pas chanter des cailloux ? Elle vise l'émerveillement. Elle sonde la part d'incontrôlable, d'imprévu et de surprise dans ces sculptures expérimentales et évolutives suivant leur environnement. Elle interroge la place de l'œuvre hors les murs de l'atelier. Ses installations sont pensées en résonnance avec le milieu de l'exposition. Ses formes se veulent ouvertes avec différents niveaux de lecture afin de faciliter leur appropriation. Elle sonde tous les liens possibles de façon à faire sens.

Ainsi, les expositions au musée Réattu d'Arles et au Palais de Tokyo à Paris révèlent la présence – particulièrement dans l'art contemporain de la dernière décennie – d'une *écopoétique* efficace. Si nous étendons la symbolique – récits ou *écopoétique* autour de l'œuvre – aux relations avec d'autres œuvres et aux effets qu'ils produisent sur nous *effets in situ*, nous pouvons déceler cette efficacité singulière.

> *La conscience devrait être l'avenir de l'humain* [1247]*.*

Les œuvres qui ont un plus grand impact sur la conscience proposent un passage vers un monde parallèle qu'elles interrogent et nous invitent à explorer. De même, celles qui fabriquent un processus et le donnent à voir nous confrontent à ce lien au vivant (Saraceno et Nadal). Ce qui se fabrique nous aide à savoir et il est important que nous fabriquions notre mise en relation au vivant. Cette poétique du bricolage entre sciences et cuisine nous semble aussi familière que singulière. Est-ce cette alliance entre quotidien et mystère qui la rend particulièrement efficiente au point de marquer notre conscience ? À moins que ce ne soit l'émerveillement qu'elle provoque *in situ* ?

> *La physique du globe et les phénomènes naturels caractérisent mes recherches et sont souvent les points de départ des réalisations. Partir de désirs qui se transforment en défis comme : capturer un nuage, donner corps à l'immatériel, ou encore renouveler une perception du monde* [1248]*.*

[1246] Suzanne Lilar cité par Schoentjes, o*p. cit.,* p. 131.

[1247] Morin, o*p. cit.,* p. 111.

[1248] Charbonnel (Charlotte). Dossier artistique sélection de travaux 2008/2013 Charlotte Charbonnel, 2008, p. 2.

Entre *poësis* et *mimèsis,* presque entièrement dédiées au sujet « nuage », Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal pourraient être les descendantes contemporaines d'artistes des phénomènes météorologiques au *service des nuages*. Elles cumulent les effets des nuages vérité et un lyrisme visionnaire à saisir des signes du changement d'une époque. Même si les formes des travaux d'Hans Haacke en interactions entre les systèmes physiques et biologiques et ceux liés au *dynamisme précaire de l'équilibre de la nature* de Fujiko Nakaya résonnent avec plus d'évidence (Généalogie des artistes, *fig. IV-10*).

L'aptitude mimétique d'*ADN, Aperçu de nuages* et *Extraits de nuages* – dans leur contexte d'exposition – confondent notre esprit plongé dans une réalité fictive. Elles tirent leur force et singularité dans leur capacité à nous toucher et convoquer notre conscience. Car au-delà de leur beauté et de leur mystère, elles génèrent notre propre projection, une perception qui nous donne à voir une réalité en écho dans le contexte de l'exposition. Elles poussent à la connaissance.

Plongées dans un parcours narratif de formes qui font sens entre elles, les écoinventions artistiques *ADN, Aperçu De Nuage* et *Extraits de nuages du Monde* sont des solutions écopoétiques, au sens de *poïesis* fabriquer des mondes possibles et qui interrogent nos manières d'habiter ou *oikos*. Au 21e siècle, quel passage de l'ancien au nouveau monde interrogent-elles ?

> *Tu peux prendre une photographie de ton expérience pour que ton nuage devienne immortel comme moi* [1249] *!*

Entre intuitions et signes, ces nuages fabriqués ou bricolés au sens de Lévi-Strauss composent des imaginaires ou des mondes au sens de Descola qui interrogent l'avenir de l'humanité. Si le naturalisme moderne est une manière de composer des mondes, l'*utopie fondatrice* [1250] – héritée des formes manifestes de la sculpture sociale – peut s'appliquer à des œuvres douées de plus d'activités.

[1249] Musée Réattu « Voyage avec le nuage », *op. cit.*

[1250] Œuvre *Sans-titre*, 2014, Lucy + Jorge Orta, enquête muséographique exposition « Food/Water/Life » La Villette, 2014, Paris.

En cela, nous créditions les œuvres écopoétiques d'*objets actifs* [1251] par leur capacité et légitimité prospective – voire *thérapeutique* – à drainer une *écopoétique* singulière d'enchantement basé sur leur mystère et à animer un désir de connaître. L'*utopie fondatrice* – forme collective et mobilisatrice aux accents humanistes – anime déjà des artistes qui manifestent leur volonté de participer à l'échelle sociale. Comme une utopie qui voudrait que l'art, tel un projet, rejoigne l'idée de projet de société.

> *Nous devenons plus hybrides, la méthodologie devient un art. […] J'essaye d'utiliser l'information qui ne sert pas à la science et je la reproduis pour que cela devienne une image qui évolue. L'artiste capture la vie comme un tableau évolutif* [1252]*.*

Pour l'urbaniste et philosophe Paul Virilio, renouveler la *vision du monde* [1253] par la création d'une nouvelle réalité est un enjeu majeur. Après son exposition « *Ce qui arrive* » (2001) au World Trade Center de New York, son vidéo mapping *Exit* [1254] (2008) pour l'exposition « *Terre natale, ailleurs commence ici »* pour la COP15 à Copenhague (2009), à Bilbao, puis pour la COP21 à Paris au Palais de Tokyo (2015). Elle présente l'état – et les effets induits – des migrations historiques sans précédent d'un milliard de personnes à travers le monde et les grandes métropoles. Ce processus continu de données chiffrées à la symbolique mécaniste – typographie mécane utilisée – numérique et géographique (planisphère, cartographie, drapeaux des pays) conclut à une critique manifeste d'effets dystopiques annoncés. La bande son rend les bruits du vivant (feu, eau, chants, voix et activités humaines).

Nous retrouvons cette symbolique dans les travaux du duo d'artistes *Société Réaliste* qui détournèrent en 2008 le concept d'*Ecomorphism* lié à un *ministère de l'Architecture* fictif. En 2011, ils interviennent dans l'exposition *Atlas critique* au Jeu de Paume à Paris.

[1251] Marion Laval-Jeantet, *op. cit*.

[1252] Ballengée, enquête ethnographique de l'artiste, *op. cit.*

[1253] Virilio et Baj, *op. cit.,* p. 31.

[1254] Virilio, *Exit* enquête muséographique 2015, *op. cit.*

Ce dessein de *mouroir* [1255] frise avec l'hypothèse du *Théâtre de l'absurde* et vise à provoquer une réinvention de l'art. En 2009, Virilio et Baj déploraient un consensus d'*obéissance et du silence*, conséquence d'un *darwinisme des images* où les plus forts subsistent [1256].

La question de l'artiste instrumentalisé est posée lors des travaux de médiation scientifique de Peter Keene et Piet'sO [1257] dans sa forte capacité à créer du lien avec l'intime. Mais l'idée que la société puisse attendre quelque chose de l'art révulserait [1258] ceux-là mêmes qui plaident pour son détachement et le sanctuarisent.

Dès lors, quel serait son versus vivant ? Un type d'artiste hybride semble marquer une évolution dans les rapports entre arts et sciences. *La vie dans les nuages* de Marie-Luce Nadal émane d'un workshop de *Bioart* et biodesign « *Explorations interdisciplinaires autour du vivant Sciences & Arts à PSL* [1259] ».

> *En étudiant les différentes échelles (cellule, organisme, écosystème) à partir desquelles les humains peuvent intervenir sur le vivant, on s'intéressera à la fois à la manière dont ils mettent en œuvre le vivant – pour lui donner une forme, le décomposer et le recomposer, le faire évoluer – et à la façon dont le vivant peut lui-même « être à l'œuvre », c'est-à-dire mis au travail en fonction de finalités spécifiques, pour produire des formes, de l'énergie, des couleurs, des matériaux. Les pratiques de domestication des végétaux et des animaux prouvent que l'action des humains sur le vivant n'est pas nouvelle, y compris pour des finalités esthétiques comme en attestent la création d'espèces d'animaux de compagnie ou le développement d'un art floral ornemental* [1260].

[1255] Virilio et Baj, *ibid.,* p. 70.

[1256] Virilio et Baj, *ibid.,* p.14 et 19.

[1257] Bernaud & Brière, p. 1.

[1258] Aboudrar, *op. cit.,* p. 101.

[1259] Programme *Explorations interdisciplinaires autour du vivant Sciences & Arts à PSL,* écoles d'art et design, laboratoires de science de la nature et de sciences humaines et sociales, labex TransferS (Laboratoire d'anthropologie sociale/équipe «Anthropologie de la vie et des représentations du vivant »), Labex Memo Life, DEEP (Institut Curie) Institut Pierre-Gilles de Gennes (ESCPI), l'UMR PASTEUR et l'ENSAD, Paris, p. 9.

[1260] *Ibid.*

Avec le développement des biotechnologies, des projets se multiplient, en art et en design, formation des deux artistes et d'Angelika Markul également. Il semble que ces artistes se soient affranchis d'un certain dogmatisme hérité des parcours de l'art académique. Dans ce cas, les expositions auxquelles elles participent se situent en bord de mondes. Interdisciplinaires par essence, elles composent avec de nouvelles formes d'intervention sur des êtres vivants ou des processus vitaux. Elles réunissent des centres de recherche et création de centres d'art ou départements de sciences de grandes universités du monde anglo-saxon.

De plus, les formes – nuages – dans les musées présagent d'un signe dans leur sillage, la présence de récits écopoétiques et plus rarement écocritiques. L'évolution réside dans l'abondance de ces récits émergents dont les nuages sont la forme visible. Les accrochages thématiques au Palais de Tokyo ou au musée Réattu démontrent les sens cachés des nuages, projections en *reliance* avec le monde. Par opposition au mode de pensée traditionnel – qui sectorise les champs de connaissances en disciplines – *la pensée complexe* d'Edgar Morin est un mode de *reliance* [1261] qui restitue les objets de connaissance dans leur contexte, voire dans la globalité qui les anime.

[1261] Morin, « *La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques »,* p. 249.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ecomorphisme(s). ADN symbolique(s), conscience écopoétique des formes en symbiose vers une culture du vivant

Ce panorama est l'histoire des formes telles que nous les avons rencontrées, objets d'art et récits en lien avec l'écologie jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit de dépasser le *panorama* romantique factice (Charrière, 2015) qui prévient de l'artifice et d'aller vers un panorama symbolique qui fabrique une culture du vivant. À l'intérieur, se glissent inévitablement des indices qui proviennent de notre intériorité, notre vécu dans les musées, nos racines. Symboliques, ces formes n'ont de sens qu'en *reliance* (Morin, 2008) composant un tout reconstitué, un panorama, notre *écomorphisme.*

Composition de mondes polysémiques à vocation symbolique, des *environnement*(s) artistiques, installations et expositions produisent du *rêve de formes* comme des combinaisons de liens accessibles en un tout perceptible. La conscience, *intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver* (Descola, 2005) liée à la *pensée symbolique* ouvrent des possibles (Bigé, 2003).

Car notre sujet a expérimenté *in situ* et *in vivo* ces liens invisibles, ces voies peu praticables de l'interstice entre les mondes qui d'emblée nous ont intriguées. Nous avons découvert que notre pensée complexe était un atout d'adaptation à la découverte écosystémique de ces milieux. Par-delà, nous avons appréhendé une *écologie symbolique* de nature écoanthropologique tel un système d'interactions localisées où dimensions matérielles et idéelles sont entremêlées (Descola 2014). Car l'*écologie symbolique* ne sépare pas humains et non-humains, êtres naturels et artefacts.

À travers *un service des nuages* (Ruskin, 1840), nous avons relié et daté la traduction sensible et émotionnelle d'une aube de l'anthropocène à partir des peintures de William Turner [1262].

[1262] Liégey. « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique »,* 2014-2015, *op. cit.* Et Schlesser, 2016, *op. cit.* p. 30-33.

Vu(e) des arbres et des nuages, les formes déployées, objets animés ou inanimés se sont en premier lieu imposées à nous tel un manifeste de *nature en crise* (Hache, 2012). Sans verser dans la démesure ni succomber au catastrophisme, les postures des artistes témoignent et interrogent davantage ce constat via un *art anthropocène* (2014).

L'arbre qui cache la forêt de notre perception ? Ce champ diffus de l'écologie dans l'art, qualifié aussi du concept clairvoyant d'*esthétique de la complexité* (Kagan, 2014), témoigne d'une expansion rhizomatique, d'une fertilité comme de sa liberté. Telle une plante en pot qui manquerait d'engrais, comment réduire cette esthétique à une part iconique et militante ou même chercher à qualifier ses *homofabricants* d'*éco-artistes*. Néanmoins, cette entreprise partagée témoigne d'une tentative de repérage ou d'appartenance communautaire en recherche de visibilité.

Une hypothèse suggère que leur marginalisation dans l'histoire de l'art repose sur une assimilation à des artistes moins référencés, voire non exposés dans les musées. Pour y répondre, les artistes que nous avons cherché à classer en priorité ont été sélectionnés dans la littérature encyclopédique d'art. D'autant que nous avons vu que la plupart du temps les artistes se refusent à une appartenance, contrainte à l'épanouissement de leurs racines créatives. Cette raison initiale nous a fait préférer *a priori* le concept d'*écoplastie* (Blanc et Ramos, 2010) qui qualifie l'œuvre plutôt que l'artiste d'*éco.*

Dès lors, il s'agit pour nous de privilégier la forme des objets d'art et leurs récits dans notre processus classificatoire comme témoins d'une transition écologique dans la société. Leur dynamique et évolution s'inscrit dans l'efficacité de formes d'*écoventions (*Spaid, 2003).

L'esthétique de la complexité est intrinsèquement liée à la stratégie d'une pensée complexe. Car la complexité appelle la stratégie, à savoir l'art d'utiliser les informations qui surgissent dans l'action, de les intégrer, de formuler des schémas de l'agir de nature à réunir assez de « certitudes pour affronter l'incertain » (Morin). Nous avons cherché à établir l'évolution du *destin d'un ordre* symbolique, signe annonciateur d'un changement à *valeur d'indice* ou de *symptôme* (Damisch, 1972).

Nous avons trouvé dans *Le silence à travers les âges* (Ernst, 1968), le *destin d'un ordre de la nature* artistique (Damisch, 1972 ; Arp en 1916 cité par Monvoisin) plus énigmatique. Proche du temps des formes de la vie qui compose des mondes au rythme de la nature, ce monde parallèle qui échappe à l'histoire d'un art *dit écologique,* mais irrigue par ses racines plus qu'il n'y paraît.

L'esthétique complexe de l'écologie re-trouve l'histoire naturelle et sa vocation à nommer le visible qui implique *a fortiori* l'existence d'un invisible qu'on n'a pas encore regardé ou dé-couvert. Dès lors, *naturalisation* ou *science(s) de l'art* plurielles s'ouvrent aux connexions de *bords des mondes* actuels et futurs comme en rend compte avec perspicacité le Palais de Tokyo.

Et à mesure que nous pénétrions le panorama, nous avons mesuré les effets de sa complexité. Quelles sont les formes et le(s) sens d'un *art dit écologique* ? Ainsi, notre entreprise a mesuré l'enjeu d'une classification par les formes dans le but d'ordonner l'existant pour mieux en percevoir les qualités et les rendre visibles. Sans en créer de nouveaux, notre proposition de généalogie valorise les concepts, les manifestes, les mouvements artistiques, puis les relie pour composer un tout qui crée un nouveau sens dans la visibilité de ce qui s'est confirmé comme un transcourant.

Car nous avons trouvé des effets de *l'écomorphisme* dans le *biomorphisme* (Maldonado, 2006), mouvement artistique du début du 20e siècle et tentative culturelle éclairée d'un transcourant transversal d'avant-garde [1263] et d'origine européenne. Nous intégrons l'apparition récente de ce récit dans l'histoire de l'art et confirmons ses racines dans la genèse d'une *esthétique de la complexité.* L'engagement de Jean Arp dans une œuvre sur *« l'ordre de la nature »* et les processus des formes de vie, retrouvés dans l'exposition « *Nuages* » au musée Réattu (2013) et aux effets climatiques, témoignent des origines des formes de vie de la biologie, de ses mutations et du glissement vers l'écologie dans l'art contemporain. Ces caractéristiques d'une genèse européenne et son lien invisible avec des formes *écopoétiques* dans un état de l'art et écologie(s) plus américano centré se sont confirmés dans leur descendance généalogique.

[1263] Nous connaissons à la fois les freins et les enjeux professionnels de l'exercice de la transversalité sur le terrain des collectivités territoriales et disciplinaires particulièrement dans les transitions écologiques, énergétique et du développement durable. L'approche mondiale de déclinaison par objectif des ODD Objectifs de Développement Durable permet d'appréhender la complexité des questions qu'elles intègrent et surtout leur mise en lien à travers plusieurs pays et en déclinaison sur les territoires.

Notre apport dans ce cadre est de rattacher à l'histoire contemporaine des formes d'une écologie artistique d'origine européenne à partir de 1936 à Paris, date de l'e*xposition surréaliste d'objets*. Des récits d'expositions d'« *Objets naturels »* aux *« Règne minéral, Règne végétal* et *Règne animal »* aux « *Objets perturbés »* par l'activité humaine nous guident dans cette perspective. L'esprit surréaliste de la créature mutante du *Portrait d'Ubu* [1264] de Dora Maar (1907-1997), aux allures inquiétantes d'acarien géant, y préfigure la difformité ou l'hybridité de l'*arte nucleare* (1950) et du *bioart* (2000). De même, elle souligne le rapport d'absurdité qui interroge l'éthique des sciences sur la génétique prégnante aujourd'hui. Et la collection des *Têtes momifiées Jivaro* du poète chef de file du *surréalisme* André Breton confirme notamment une orientation anthropologique de la globalisation d'ordre symbolique et magique.

Dès lors, l'exposition *surréaliste d'objets* de 1936 compose un monde de formes largement répertoriées dans notre généalogie contemporaine. Ces racines communes à partir du *biomorphisme* sont légitimées par l'alliance des formes et des récits, titres des thèmes de l'e*xposition surréaliste d'objets.*

Sans *a priori,* via les expositions des musées, nous avons trouvé et travaillé sur un corpus d'artistes avec des formes d'art diffusées en France de 2010 à 2014 révélé majoritairement européen (70%). Ce catalogue d'iconographies d'œuvres d'art se révèle une véritable collection de formes du vivant. Envisager la nature tel un *corps vivant à l'œuvre* rejoint l'idée de *biomorphisme*, ouverture praxique à l'*écomorphisme* qui regarde les formes évoluer, d'une part, avec leur milieu et, d'autre part, en liens avec d'autres formes.

Si la poétique se définit comme une science de la littérature, l'*écopoétique* est une science de la littérature de la nature. Nous étendons l'*écopoétique,* écriture de la nature, aux formes des objets d'art et leurs récits d'expostions. En effet, les récits que nous avons lus dans les catalogues d'expositions permettent de donner du sens, faire le lien des formes entre elles.

[1264] À partir de 2014, étude des nuages de crise et les travaux de Virilio nous avaient amenés sur les traces du théâtre de l'absurde symbolisé par une spirale d'Alfred Jarry (1896).

Excellents conteurs, les sept artistes contemporains rencontrés au cours de nos six enquêtes ethnographiques [1265] ont irrigué nos développements de thèse de leurs récits. Ils nous plongent dans leur univers singulier de formes et nous ont amenés à considérer leur panorama comme relativement constant. Entre récits et formes, nous avons visualisé leur *écomorphisme,* puis proposé une appartenance morphogénéalogique de leurs travaux. De fait, leur univers panoramique de formes s'est retrouvé en adéquation avec ceux d'autres artistes ascendants et descendants. Ce qui nous a permis aussi de remonter à des formes pionnières comme le *biomorphisme*. Leur acceptation d'appartenance généalogique résulte de cette conjonction.

Notre proposition de morphogénéalogie découle d'une classification commune avec les sciences naturelles, système qui classe les espèces suivant leurs caractéristiques physiques communes et leur évolution historique. Notre travail de classification minutieux découle d'un référencement réalisé à partir de 2010 via notre site *jardin-eco-culture,* puis développé dans le cadre de nos recherches à partir de 2012. Il répondait à un manque avéré de référencement à part entière dans l'histoire de l'art contemporain et de l'écologie. Le premier ouvrage de classification thématique *Art & ecology,* publié au cours de nos recherches, répertorie 95 artistes majoritairement anglo-saxons (Brown, 2014). Il confirma pour nous la nécessité d'un ordonnancement par les formes européennes amorcé dès 2012 afin de leur donner une visibilité et dépasser une approche anglo-américaine. Aujourd'hui, ce travail livré en partie parmi les 117 planches et figures proposées constitue un véritable fond de référencement documentaire conservé pour d'autres applications.

Au-delà du répertoire d'artistes, l'*écomorphisme* à la genèse et l'esprit de transcourant(s) ne rassemble pas n'importe quelle forme d'art contemporain. Nous avons étudié les formes contenues dans la littérature d'histoire de l'art et avons retenu, sans *a priori*, celles dont le récit répondait aux principes écologiques. Cela représente un travail de plusieurs années. Soit un nombre important de près de 200 artistes à 70% européens est répertorié à partir de planches de classification qui intègrent *a priori* le principe d'au moins une œuvre exposée en France ou en Europe entre 2010 et 2014.

[1265] Erik Samakh, Victoria Klotz, Miguel Chevalier, Angelika Markul, Elena Costelian, Didier Mahieu et Brandon Ballengée.

Répertoriés selon deux classes d'âge en deux parts plus et moins égales, et à partir de l'art technologique, pionniers et descendants, les artistes révèlent l'évolution de plus de 800 iconographies d'œuvres classées au total. Sur le principe des classifications scientifiques du vivant, où classer vise à regrouper, des groupes de formes aux caractéristiques communes ont émergé.

Nous avons réalisé une *morphogénéalogie art et écologie* des artistes – (éco)morphogénéalogie – par regroupement de leurs formes combinées avec leurs appartenances à des mouvements artistiques. Nous avons recomposé cinq groupes de formes qui sont devenues cinq branches généalogiques auxquelles nous avons rattaché des lignées d'artistes ascendants et descendants. De même, les noms des branches et des lignées font toutes référence à des terminologies des mouvements de l'histoire de l'art. Ce qui permet de constater que tous les mouvements artistiques contemporains n'y figurent pas. De plus, notre corpus d'artistes démontre que l'écologie n'est pas seulement un art militant marginalisé ou extérieur aux musées, mais bien référencé et mêlé à l'histoire de l'art. En somme, une histoire parallèle.

L'intérêt de notre généalogie est de participer à « *une autre histoire de l'art* » (De Loisy) et montrer une évolution à partir des racines des formes. Nous respectons les « appellations contrôlées » de l'histoire de l'art, mais nous les rassemblons vers un nouveau sens qui regarde l'évolution d'une culture du vivant dans l'art contemporain. Les cinq branches de formes généalogiques sont rangées par ordre d'importance en nombre.

1) Le *biomorphisme* [1266] – écologique – héritage du *biomorphisme* entre abstraction et figuration rassemble des formes de vie de la nature, majoritairement des sculptures intra-muros.

2) L'*art environnemental,* formes dans l'environnement extérieur, propose des installations et performances médiatrices de milieux « naturels » à l'extérieur et héritières de la sculpture sociale.

[1266] Complémentaire des formes abstraites proposées par Guitemie Maldonado, *op. cit.,* p. 13 et 50.

3) L'*art écosystème* [1267] technologique, dénomination que nous avons proposée dès 2010 pour des formes en mimèsis de milieux naturels et artificiels dans la lignée du *process art* avec entre autres des travaux à caractère anthropologique qui présentent des écosystèmes et utilisent des matériaux technologiques comme *l'écologie sonore* ou l'*art vidéo*. Cette troisième branche est un enjeu des *écoventions,* terminologie et perspective que nous privilégions au vu des résultats des caractéristiques de l'*écomorphisme.*

4) L'*arte povera* et l'*art du rebut,* formes de sculptures et installations via le recyclage de matériaux en lien avec les principes de la décroissance et résilience des sociétés. Cette quatrième branche, aux origines populaire et symbolique, *art pauvre* et *recycl'art*, est sans doute la plus vertueuse si elle est produite *in situ* ou proche du lieu de diffusion. Nous avons expérimenté plusieurs années ses effets populaires et symboliques avec *l'art environnemental* comme performance de *sculpture sociale*, d'*art participatif* et des *arts vivants* ou de rue [1268].

5) Le *bioart,* formes liées à la génétique et l'hybridation du vivant et de laboratoire scientifique. La question des limites éthiques est largement posée dans les formes du *bioart.*

L'art entre en jeu dans sa vocation de production de formes de la nature. Comme nous l'avons expérimenté, l'art producteur d'artefact se révèle efficace à rappeler des liens physiques négligés. Si la nature nous procure du bien-être, notre capacité innée à se concentrer sur le vivant – biophilie – et ses processus, même sous une forme atrophiée, nous anime (Schoentjes, 2016).

[1267] Chroniques catégorie "art écosystème" : Pascal Comelade, Stephan Barron, Samuel Rousseau, site jardin-eco-culture.com art et écologie, 2010-2012.

[1268] Renouant avec une pratique ancestrale abandonnée sur le territoire, notre expérimentation intercommunale d'*éco-carnavals* à partir de 2009 aux effets recherchés de solidarités interterritoriales a mis en scène des tribus *recycl'art* d'enfants des communes et des quartiers de la ville. Des récits postérieurs montrent que leur expérience de fabrication artistique a laissé des traces poétiques dans la mémoire collective du territoire. Et formation ENACT École Nationale d'Application des Cadres Territoriaux, formation à la programmation et ingénierie culturelle arts vivants in situ Festival d'Avignon, 2009 et Carnaval de Romans, 2010.

Et le langage, récit complémentaire de l'objet d'art, est un élément constitutif de la conscience indissociable de la pensée (Godelier, 2015). De plus, la littérature des musées laisse des traces culturelles dans le temps. La *survivance* [1269] d'images et de récits interroge durablement la coexistence de nos mondes artificiels avec celui de la nature.

Nous avons démontré que les musées se retrouvent en première ligne, comme producteur de récits d'expositions aux parcours et thématiques écologiques. La force de ces milieux dans la ville réside dans leur capacité à propager des formes et des récits imaginaires de plus en plus pertinents sur l'évolution de l'homme et des sociétés.

> *Faisant assaut d'une politesse lourde et pesante, la campagne tend une chaise à la ville.*[1270]

Le musée-ville n'est pas seulement le *musée de ville nostalgique* [1271] au cœur d'un environnement urbanisé et réceptacle de ses représentations sociales désirables. Les musées ont un rôle à jouer pour penser et frayer un chemin de partage de nos intériorités, une *écologie symbolique* vers un bien-vivre ensemble. A la manière d'Henry David Thoreau, les musées où s'écrit un récit de la nature tendent « une chaise à la ville ». Nous suggérons que les musées sont devenus ces *perchoirs* contemporains dans une forêt symbolique au sens propre comme au figuré. Le *musée-ville-perchoir*, nous invite à penser une vie, une vue de l'arbre sans frontière entre les mondes urbains et de la nature et à nous souvenir de notre proximité. Dès lors, le musée devient un avatar contemporain du monde humain de la ville.

[1269] Warburg, *op. cit.,* p. 30, 108 et 117.

[1270] Thoreau, *op. cit.,* p. 119.

[1271] Poulot, *op. cit..* p. 33.

Nous proposons par le *musée-ville* de faire apparaître son rôle à la fois comme monde d'objet(s) et sujet symbolique en lien avec l'urbain. Des scénographies d'expositions et d'installations, dispositifs socio-symboliques (Davallon), manifestent leur volonté de faire apparaître une écosystémique relationnelle entre milieu artificiel urbain et vivant. Elles révèlent la volonté de percevoir l'invisible réalité écologique. Les artistes y installent plus d'objets figuratifs de la nature, contrairement à un environnement extérieur support ou décor. Mais les formes artistiques exposées représentent plus souvent une *nature en crise*.

Perchée dès l'enfance dans les arbres, notre instinct d'éloignement – mesuré – de notre environnement artificiel ou domestique correspond à l'idée *d'urbanature* (Nichols, 2011). Avec *l'écomorphisme,* nous souscrivons – du moins symboliquement – à une vie domestique et urbaine qui ne s'est pas éloignée à ce point du concept d'*urbanature*. Nichols suggère que la séparation nature-culture est un récit disciplinaire. Il nous semble essentiel de participer au développement de ce pont entre des « disciplines » subliminalement liées par *l'écopoétique* et la symbolique des pratiques artistiques.

Des racines d'un *symbolisme authentique,* de la Herrán, critique d'art spécialisé dans le déchiffrage des allégories de Francisco de Goya, évoque des formes populaires liées à des valeurs universelles, des textes ou *sagrada forma*/formes sacrées. L'évolution d'une symbolique écologique dans l'art contemporain est révélée notamment par le mécanisme des citations de maître(s) à penser – et à fabriquer – par les artistes.

Le signal est dans la répétition et l'évolution de ses formes. Le vert universel est l'indicateur visible d'une symbolique écologique graduelle dans le temps. Décliné comme marque populaire d'une couleur symbolique de l'*éco* – sans nécessairement intégrer la valeur de l'*oikos*/maison – les *verts paradis* artificiel(s) – jardins sacrés de Baudelaire – véhiculent aujourd'hui une valeur militante et lancent l'alerte. Des formes manifestes symboliques dénoncent dans les airs et les nuages, pollutions, artifice et radiations. Ainsi, l'art contemporain foisonne de signes d'alertes qui traduisent un état général anxiogène de n*ature en crise*.

L'observation statistique des formes nous a permis de constater deux types d'évolution. La première est l'émergence de nouvelles formes symboliques. Par exemple, la lumière verte d'un nuage atomique réactivé sur une centrale nucléaire qui devient à son tour un nouvel objet-symbole écologique en Europe. De plus, nous avons observé que la symbolique de la nature évoque à 70% des espèces menacées en vue de leur conservation, notamment du monde animal. Tous les symboles émergents – ours blanc, nuages de pollution des métropoles, écosystèmes vivants, désert et serre, centrales nucléaires, nuage atomique, spécimens de conservation, eau et inondations, arbres déracinés, culture hors sols – traduisent une polysémie de crise liée aux activités humaines et urbaines.

La seconde évolution est de véhiculer de nouveaux récits pour une même forme symbolique conservée dans le temps, souvent au caractère sacré, tels que le nuage ou l'arbre. Par exemple, l'arbre associé au péché originel glisse au pêché écologique. Cette évolution confirme que les formes sont sans cesse l'objet d'interprétations, tels des *avatars de l'Histoire* (Laborde, 2009).

Un autre intérêt de la généalogie est de permettre des statistiques par branche, extension d'un lien morphologique. Nous montrons que des formes découlent des sens différents et qu'ils évoluent d'une génération d'artistes à l'autre (plus et moins de 50 ans). Ainsi, la plus jeune génération d'artistes produit davantage de formes de la nature préoccupée par leur survivance. Le monde végétal évoque la destruction des arbres et la préservation de la Terre.

Avec la question des espèces menacées, nous avons repéré l'entrée des oiseaux, insectes et batraciens à la symbolique d'alerte et de mutations génétiques. La formalisation de processus de fruits en décomposition induit le développement de vanités que nous confirmons avec le développement d'arbres déracinés. Le monde des éléments entérine des questions de coexistence et d'interdépendance de l'homme confirmées par nos conclusions qui interrogent un point de vue au-dessus des nuages.

La plus jeune génération d'artistes utilise moins la figure de l'humain que ses ascendants. L'absence de figuration humaine confirme sa présence symbolique coupable évoquée dans les récits de l'exposition « *Bêtes off* ». De surcroît, les artistes n'hésitent pas à se déplacer *in situ* des lieux de crise, en Arctique comme Art Orienté Objet ou Angelika Markul, Elena Costelian, sur les sites de catastrophes interrogeant la difficulté de la visibilité de formes efficaces de menace nucléaire. Par ailleurs, la part des déchets plastiques diminue dans les formes d'art et d'écologie(s).

Néanmoins, après avoir sondé des panoramas manifestes de *nature en crise* des arbres et des nuages, nous avons fini par admettre qu'ils ne correspondaient pas à notre *écomorphisme* initial. Celui-là même qui nous avait engagés dans cette recherche. Les nuages et arbres déracinés témoins de *crise de la nature* participent aux effets, mais n'en sont qu'un des aspects du panorama. Nous les avons présentés, notamment en tête de nos parties d'analyses.

Si le bouleversement de la culture visuelle constitue un facteur épidémique dans la *composition de mondes* des sociétés (Descola, 2014), par extension les images des productions artistiques de *nature en crise* la favorisent.
De fait, les créations artistiques de *nature en crise* surajoutent leur lot de noirceur, teinté de dramaturgie à l'ambigu jeu d'attraction-répulsion. Comme l'esthétique de la répulsion triomphe dans l'art globalisé, piste de *mouroir* au consensus d'*obéissance* de l'imagerie médiatique ambiante (Virilio et Baj, 2009 avec l'*arte nucleare*). Le vert de Fabrice Hyber repéré comme « *œuvre écologique* » symbolique n'y échappe pas.

Les états de conscience anxiogène écocritiques sont des alertes efficaces à court terme, notamment dans le cadre d'évènement ou en recherche d'écho médiatique. Mais sur le long terme, elles favorisent une spirale culturelle de perceptions de formes de *nature en crise* qui deviennent une norme symbolique stérile. *A priori,* à la suite de nos enquêtes ethnographiques avec Angelika Markul et Elena Costelian, choqués par leurs récits à Tchernobyl et Fukushima, nous avons décidé d'agir sur notre territoire peu préoccupé par la menace nucléaire. Nous avons diffusé en 2015 une pièce de théâtre adaptée des récits du livre de Svetlana Alexievitch dans le cadre de débats de démocratie participative [1272]. Néanmoins, à la suite de cet acte libérateur, nous avons expérimenté qu'à terme notre esprit cherchait à revenir à la perception de son *écomorphisme* ou panorama *écopoétique,* telle une nécessité de survie. Nous nous trouvions dépassés par l'impasse de solutions au sens propre comme au figuré alors même que nous agissions concrètement dans le cadre de politiques de transition énergétique.

En effet, les travaux artistiques, s'ils font le constat d'une alerte utile, proposent plus rarement à la conscience de voie durable pour en sortir. De même, Angelika Markul nous a confiés le désir d'orienter ses travaux vers la recherche de la beauté à conserver cherchant à oublier son expérience traumatisante sur les lieux des catastrophes nucléaires. Ainsi, la répétition des formes et récits de destruction, paysages de désolation ou de catastrophes s'avère inefficace et non viable culturellement dans le temps. En effet, les créations artistiques qui la favorisent fabriquent une habitude, sorte d'overdose de la fatalité largement entérinée par le contexte de l'imagerie globalisée.

La conscience, à partir d'un certain seuil de tolérance, semble se mettre en sommeil. Notamment dans les alertes climatiques, le monde scientifique, les sciences participatives et notre expérience professionnelle se sont heurtés à cette limite.

[1272] *« On ne prévient pas les grenouilles quand on assèche les marais »* adapté de la « *Supplication pour Tchernobyl* » de Svetlana Alexievitch et « *Fukushima récit d'un désastre* » de Michaël Ferrier, écocinéma débats spécial climat dans les communes de Perpignan Méditerranée Communauté d'Agglomération, 2015.

Comment faire société sur un constat permanent de crise ? Dès lors, nous concluons que l'accumulation de formes symboliques classiques de la nature nous a produit des effets distincts mais durables. Ce que nous avions pris pour un panorama représentatif de *nature en crise*, nuages ou arbres déracinés, sont des pièces constituantes de notre *écomorphisme* en mouvement.

Difficile de rebrousser chemin alors que nous jouissions de la fulgurance de notre panorama pour la première fois fabriqué sous nos yeux à partir de « Bêtes off ». Concept mental nébuleux, sans pouvoir l'expliquer, il n'avait aucune chance d'être partagé. La pensée complexe et sa nécessité stratégique peut s'épanouir sur des environnements connus à savoir expérimentés, expositions et enquêtes, complétés par une bibliographie, récits de l'histoire de l'art et ses acteurs. Il s'agit d'un travail de connexions et de *reliance* au sens de Morin qui ne peut être démontré qu'à cette condition. Il nous a fallu démontrer cette hypothèse heuristique *a priori* (2012) par un cheminement et processus d'analyse séquentielle des données auquel nous n'étions pas formés.

Nous sommes retournés à la source de l'effet de fulgurance de notre *écomorphisme,* panorama symbolique. Nous l'avons trouvé dans *l'urgence de la beauté* [1273] (Aboudrar, 2000), écho avec notre éthique « esthétique du dedans » (Reverdy, 1889) et sa vertu thérapeutique. Il s'agit de créditer d'*objets actifs* (Laval-Jeantet, 2010) des œuvres à la légitimité prospective, à suivre l'énigme de leur *écopoétique* singulière de nature à ré-animer notre désir de connaître l'autre vivant.

Cette re-connexion avec la beauté énigmatique héritage universel, tel le sourire de *Monna Lisa*, et l'audace anti-conformiste des formes de notre panorama initial, a eu pour effet d'activer notre capacité résiliente et de libérer notre savoir-faire. L'élément le plus important apporté par Arp est l'humour sous la forme la plus subtile face à l'impasse d'une sophistication de l'inintelligible (Duchamp, 1949). Cet imperceptible sourire intérieur traduit une grande liberté. Efficaces, des formes nous ont ouvert une voie dans un monde à l'esthétique cristallisée dans son état de crise.

[1273] Aboudrar. *Nous n'irons plus au musée, op. cit.,* p. 329-330.

Appliquée à notre recherche et au milieu des musées, notre intuition originale de symbolique de l'écologie dans l'art contemporain s'est révélée naturellement. Puis, théoriquement, elle s'est reliée à des modèles du vivant, (éco)anthropologique via l'*écologie symbolique* au sens de Descola, puis éthologique [1274] et biosémiotique [1275] en lien avec les *signes perceptifs* d'Uexküll.

Notre habitude professionnelle prospective, liée à une analyse des signes perceptifs des sociétés et leurs environnement(s), nous a toujours orientée vers des solutions et expérimentations qui s'incarnent parfaitement dans l'idée d'*écovention*. Elles appellent les sciences et des perspectives d'histoire(s) naturelle(s), terreaux fertiles entre théories et in(ter)disciplines. Elles rejoignent l'idée d'*objets actifs.*

Ainsi, notre démarche complexe d'hybridation disciplinaire croise les sciences de l'art, les écologie(s) et leur déclinaison symbolique, l'éco-anthropologie culturelle, la littérature sur la nature ou *écopoétique* et l'écosophie. Un des rôles de la prospective est d'observer, au-delà de constater ce qui est anxiogène dans la transformation des sociétés, d'abaisser l'incertitude – sans certitude – et les alertes, pour agir. Dépasser les effets hypnotiques de la spirale de l'absurdité présente dans la première transposition artistique de l'écomorphisme (Société Réaliste, 2010) s'avère un jeu de construction-déconstruction architecturale à l'échelle globale. Il s'agit d'interroger l'action utopique des sociétés au sens d'ouverture praxique politique. Par extension, cette symbolique de *nature en crise* au musée serait le signal d'une évolution de notre conscience écologique et du développement de notre culture du vivant.

[1274] L'éthologie est l'étude du comportement des espèces animales, incluant l'humain, dans leur milieu naturel.

[1275] La biosémiotique ou sémiotique du vivant est une branche qui étudie les signes biologiques, leur production, codification, communication et signification.

Par-delà la *métamorphose* anthropomorphique kafkaïenne, perspective du *post-human art* qui transforme le corps et sa morphologie, du processus de formes de vie fusionnées de Jean Arp, de la *métamorphose verte* d'Uriburu, démonstration manifeste hygiénique et morale de l'art selon Restany, du parcours « *Metamorphosis »,* vision anthropomorphique de *l'Homme-arbre,* une voie de « *Résilience »* engage son dépassement (exposition *L'arbre qui ne meurt jamais,* 2013). Du latin *resilientia*, il s'agit de rebondir, de surmonter l'altération provoquée par son environnement. Par exemple, les racines des arbres peuvent ouvrir deux voies de perception symbolique, le constat de crise via l'arrachement ou le ré-enracinement. Il s'agit de « borner des possibles » - selon la formule de *France Stratégie* - afin d'aider à la décision, de prendre celles qui favorisent la coexistence, un sens commun et bénéfique à tous.

Finalement, l'enjeu est de sortir d'une représentation figée et anthropomorphique de l'arbre. Dès lors, d'autres récits *écopoétiques*, patrimoine génétique et ADN identitaire(s), se développent en lien. Une voie, un chemin familier, une perspective, c'est précisément ce que nous avons trouvé de singulier dans les œuvres que nous avons expérimentées. Elles nous permettent d'imaginer coexister, un vivre-ensemble symbolique d'ordre écologique.

Elles alimentent un « rêve de formes » d'un tout visible, lien possible entre notre réalité urbaine, dessein d'une communauté d'êtres naturels ou « communauté d'intérêt ». L'*écomorphisme* émane de cette force symbolique éprouvée dans la persistance relationnelle avec des formes *écopoétiques* rencontrées et capables de se matérialiser à partir d'une rencontre familière et intime d'objets d'art.

Au-dessus des nuages de crise et vu(e) des arbres, notre hypothèse d'*écomorphisme* transcourant s'est précisée dans le temps. Elle est constitutive de valeurs symboliques qui nourrissent notre intériorité et la survivance de sa pensée-actions. Elle nous permet de faire société au sens de compagnie, de présence habituelle dans notre mise en relation avec les êtres vivants. D'autant que la symbolique des formes de la nature, même artificielles, nous permet de choisir de retenir, ou non, telle rencontre.

Comment transmettre les effets de ses formes en lien et leur efficacité à gagner notre conscience ? Dans des environnements saturés de crise(s), l'œuvre énigmatique profile un fil d'Ariane de beauté(s). Plus nous perdons le contact direct avec le vivant, parqué ou emmuré dans les villes, *vie urbaine déracinante* (Ramade, 2007), plus la symbolique des racines dans l'art suggère de re-trouver nos liens et atteindre notre conscience d'une communauté d'êtres à qui l'on tient. Nous avons vécu l'expérience et ressenti la présence d'objets dans leurs effets cumulés. Somme d'environnement(s) artistiques à déchiffrer, les *écomorphismes* d'artistes nous sont donnés à voir, à entendre et à comprendre.

Ces mondes composés se partagent à partir d'un panorama artificiel mis en scène dans les expositions, tels les *écomorphismes* représentés en un tout de Claude d'Anthenaise Jean De Loisy ou Michèle Moutashar. Si les œuvres et les expositions sont des mises en scène, l'*écomorphisme* n'est pas une mise en scène. Il est un état qui gagne la conscience composé de formes en lien, communauté qui habite notre intériorité et nous ouvre à la conscience du vivant. La commissaire de « *Nuages* » au musée Réattu d'Arles est « sensible à l'énergie » de formes singulières, choix d'œuvres déployées dans l'énergie symbolique de son départ, en mimétisme d'un rapport physique en lien avec l'environnement extérieur. Ces conservateurs se distinguent en impliquant leur *écomorphisme écopoétique* singulier issu d'une fabrication de leur intériorité fabriquée qui nous est restituée en un tout.

Le panorama de « *Bêtes off »* de Claude d'Anthenaise est celui d'un ancien inspecteur du patrimoine. Il traduit symboliquement une mise en réseau des patrimoines vécus dans toute la France. Il a cherché à reconstituer une fusion de tous les paysages formés, reliés par les piliers et les nervures de la voûte de la salle médiévale de la Conciergerie de Paris, telle une *forêt plus intellectuelle*. Il évoque un *paysage évolutif* qui conduirait le visiteur vers un monde de mystère à l'intimité de cabinets de curiosités. Manifestement, son inconscient en rhizome témoigne de la force symbolique de son *écomorphisme écopoétique.* Ce travail de direction artistique est singulier car complexe. Il ne relève pas d'une scénographie habituelle. La forêt de « *Bêtes off* » s'est révélée un écho à notre écomorphisme écopoétique, intériorité entre esthétique et récit parallèle de notre vie des formes naturelles et artificielles.

À l'issue d'un parcours de plus de 90 expositions expérimentées entre 2012 et 2016, des cas spécifiques exemplaires s'invitent à notre rencontre et laissent des traces durables dans notre conscience. Quelles relations complexes et subtiles tissent-elles entre création artistique, scénographie et récits d'expositions, effet esthétique sur nous-même et notre prise de conscience écologique ?

Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, vanités, horizontalité, labyrinthe, rhizome dés-orientent notre vision anthropocentrée à la recherche de mondes communs. Le labyrinthe est l'expression de la forêt, pensée symbolique d'une conscience écologique qui cherche son chemin. L'arbre nous guide avec ses racines et nous oblige à reconsidérer un monde invisible. Il remet en question notre vision anthropocentrée pour mieux nous ouvrir à la recherche de mondes communs. Ces formes cherchent à composer des mondes de liens entre les êtres vivants. Car *vanitas* signale un état de vide, éphémère. Des arbres arrachés à la vie émergent dans le renouveau des vanités [1276] contemporaines et leur symbolique de finitude humaine.

Eija-Liisa Ahtila place le visiteur en lévitation, à l'écoute de ses battements du cœur, concentré sur son état d'être vivant parfois à couper le souffle, à la fois inconfortable et captivant, résolument intime. Vue de l'arbre, face à l'étrangeté de l'autre vivant, un meilleur partage de l'espace s'impose. Ariane Michel joue sur une *déterritorialisation* de la perception (Deleuze et Guattari, 1972), processus de décontextualisation de relations afin d'opérer une actualisation dans d'autres contextes. Elle nous aide à nous projeter dans le corps d'un personnage, un animal, mais pour accéder à sa perception – et non à son corps dans une perspective anthropomorphique – afin d'opérer une fusion de point de vue(s), compréhension d'un lien qui accède à notre conscience.

Ahtila nous restitue son expérience avec un animal magique qui continue de vivre dans sa conscience et développe sa propre dynamique visuelle, séquence cinématographique surgie de son intériorité.

[1276] Charbonneaux, *op. cit.,* p. 151. Voir aussi Battisni*, op. cit.,* p. 360.

L'*art vidéo* explore une *écologie symbolique* via les images et permet de partager nos intériorités pour un bien-vivre ensemble. Inspirée par le *temps perceptif* du scientifique Jacob von Uexküll, l'artiste nous transmet sa composition de mondes. Elle cherche des passerelles entre des *mondes parallèles* habités par des espèces différentes et qui ignorent leurs univers respectifs. Si « *l'animal est un autre », notre* « *devenir animal »* est de « *vivre ensemble »,* conclut *« Bêtes off* ».

Aucune des artistes retenues ne tombe dans le piège de l'anthropomorphisme où la métamorphose d'un individu s'opère au détriment de l'autre, sans toutefois éluder les difficultés de co-existence. Ces œuvres nous intriguaient parce que nous les connaissions moins et que nous en avions expérimenté les effets. Notre intuition *écopoétique* nous a guidés vers des formes les moins répertoriées dans l'histoire de l'art académique et populaire : le *biomorphisme* écologique de Charlotte Charbonnel et Marie-Luce Nadal et l'art écosystème technologique d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila.

L'enjeu est d'expérimenter et restituer le temps et les perceptions du vivant *in situ*. De fait, le *symbolon* est l'élément de liaison vers un monde souterrain inconnu de nous. Cet acte magique symbolique établit une connexion entre la force de la nature et l'humain. Il donne à penser des liens concrets avec une forme médiatrice, un arbre, plus proche de la Terre que l'être humain, plus enraciné que lui. Le symbole relie visible et invisible, conscient et inconscient et des voies d'accès entre les mondes (Bigé, 2003).

P*rincipe de transHumUs* [1277], *Rêvolutions,* « *symphonie électrique* » issue d'un « *orchestre de huit arbres* » entourent le pavillon français à la Biennale de Venise (Boursier Mougenot, 2015). Des rhizomes vivants exposés à nu sont maintenus en vie par une culture hors sol. Nous faisons entrer dans les musées ce qui est rare. Les objets d'art du monde de la nature y pénètrent avec force symbolique. Le labyrinthe est l'expression de la forêt, conscience écologique qui cherche son chemin. L'arbre guide avec le rhizome et nous oblige à reconsidérer son monde invisible. Il remet en question notre vision anthropocentrée pour mieux nous ouvrir à la recherche de mondes communs.

[1277] Lavigne, Brunon et Quinz. *op. cit.,* p.13.

Les nuages et les arbres continuent de porter l'évolution symbolique des sociétés. *Inducteur théorique* le nuage/objet révèle-t-il une évolution du positionnement de l'*Homme* vis-à-vis de la nature ? Le nuage garde sa valeur d'indice, de symptôme (Damisch, 1972). Au-dessus des nuages, le glissement de la symbolique sacrée des nuées révèle un lien génétique de l'humain avec la nature. Présentes dans les travaux de Marie-Luce Nadal, des « *visions d'Epigenetics »,* du grec ancien *au-dessus de* et *donner naissance* – discipline de la biologie, étude des mécanismes moléculaires qui modulent l'expression du patrimoine génétique en fonction du contexte – rejoignent notre é*comorphisme,* tel un ADN symbolique.

Extraits ou ADN de Nuages, s'agit-il de conserver des formes en voie de disparition ? *Au-dessus des nuages* interroge la posture prométhéenne de l'humain de vouloir maîtriser et capturer les éléments. Le créateur artificiel de l'*humanoïde* a glissé de la réalité à la fiction. Forme en mimèsis de l'humain, le *géminoïde* entre au musée. Un « rêve de formes » devenu réalité dans sa promiscuité annonce la prochaine révolution technologique, notre coexistence avec des robots en *mimèsis* de nous-mêmes. Dans cette coexistence, la poésie est identifiée pour « humaniser » le robot.

Dans la tradition de la *mimèsis,* d'imitation de la nature selon Platon, aucun acte de création humaine n'égalera sa beauté. L'art n'existe que pour sublimer la nature (Aristote). Le dessein de l'Homme de *« donner forme à la vie* » veut estomper la frontière entre les humains et les machines (Hiroshi Ishiguro, Palais de Tokyo, 2015). Le scientifique créateur du *géminoïde* veut *trouver les principes de la nature,* lassé de jouer avec un *arbre robot en vert* non naturel. Fasciné par la fabrique d'un autre vivant reflet de lui-même, l'Homme suit-il le sort d'un *animal-machine* exploité et ignorant sa conscience (Descartes, 1637) ?

Les *parapegmata*/donner forme, almanachs grecs antiques, sont les premiers signes écrits d'observations visuelles de changement du temps affichées sur les places publiques des villes (Hamblyn, 2011). Dans l'effervescence productive de la classification scientifique de Luke Howard, Marie-Luce Nadal et Charlotte Charbonnel semblent être des héritières contemporaines d'un « *service des nuages* » vécu par le critique d'art John Ruskin au 19e siècle. Turner est singulièrement le peintre des nuages symbolique d'une hypothèse de l'*Anthropocène* amorcée à l'ère moderne pré-industrielle, époque des fondements de l'écologie.

Dans le sillage poétique de Jean Arp, ces chasseuses-cueilleuses de nuages, au lieu de signifier une rupture inéluctable, rapprochent la nature des humains et le statut divin des nuages par notre émerveillement. Par le mécanisme de citation d'œuvres classiques, leurs *écoventions* que nous qualifions d*'ordre écopoétique* suggèrent un sort céleste commun avec l'humain. Ce dessein fusionnel sacralisé par les nuages nous intrigue et nous fait rêver. Il est moins une injonction moralisatrice qui foudroie l'humain du constat de culpabilité. Cette construction d'ordre poétique singulière nous questionne mais ne nous dirige pas, elle ouvre une voie à la pensée.

ADN, Aperçu de Nuage confirme notre état d'apesanteur. Pourtant, la sensation émane d'un espace circonscrit du bocal ou de la vitrine où notre esprit se fixe sur un autre monde observatoire du vivant, le mouvement hypnotique et perpétuel d'une *Fabrique de nuages.* La « banque » de nuages via *La fabrique de vaporeux* de Marie-Luce Nadal, *poïesis* artisanale, nous fascine et nous intrigue jusqu'au désir de connaître.

Fabriquer et collectionner les formes du vivant visibles via une symbolique scientifique de la vitrine et l'aquarium implique le désir de co(n)naître. Les nuages se fabriquent tels des mondes invisibles exceptionnellement visibles. Par extension, nous avons l'occasion de fabriquer en série des formes intimes de notre *écomorphisme* en mouvement. Un art poïétique « fabrique » cherche à nous faire entrer dans une relation cognitive singulière. Car fabriquer, c'est savoir. Cette *écopoétique* énigmatique s'active, non en rupture ou distanciation, mais en rapprochement et symbiose.

Dans la proximité génétique des arbres aux nuages, l'humanité a toujours cherché une voie sacrée de la connaissance de son intériorité. La *dimension secrète des choses* (Cannone, 2017) engage une *logique symbolique* (Bigé, 2003) comme un moyen d'exploration spécifique, et non pas unique, pour co-(n)naître les sens fabriqués dans le monde. *Vue des arbres* et *au-dessus des nuages*, la génétique ou l'épigénétique, la numérisation des spécimens et le transhumanisme inspirent la création artistique et ouvrent des formes symboliques liées à l'évolution du vivant.

Avec *l'écomorphisme,* nous cherchons à retrouver des liens symboliques de nos milieux de vie. Nous apprenons à voir ce qui nous rapproche et non ce qui nous distingue dans un mécanisme de prédation. Par extension, la symbiose, du grec *sym*/ensemble et *bios*/vivre est une association intime, durable entre deux organismes hétérospécifiques. Relier *écomorphisme* et symbiose symbolique, liens du vivant, favorise un réseau d'entraide par le mental, un appel de la forêt, à vivre un milieu symbolique du lien. L'*écomorphisme* n'est pas un environnement extérieur, mais un panorama intérieur constitué de formes vivantes vues comme des rencontres. L'*écomorphisme* est une capacité de symbiose symbolique qui fabrique une culture du vivant par la conscience de l'entraide entre les espèces.

Par ailleurs, nous avons mis en exergue le rôle de *lanceurs d'alerte* des artistes. Leur capacité est d'émettre des signaux qui ne sont pas encore perceptibles dans l'évolution des sociétés. À l'instar d'un faisceau lumineux de couleur verte dans les nuages, l'enjeu est de pointer des dysfonctionnements et nous questionner dans un monde de sur-information et de complexité. Nous avons trouvé dans les travaux des artistes des signaux de prospective d'évolution sociétale. En 2015, la question liée à l'intelligence artificielle était encore peu présente dans les débats de société. Le Palais de Tokyo s'est emparé de cette vision en exposant le travail du créateur scientifique des robots *géminoïdes*. Une fiction, voire une science-fiction, de l'*homme-machine* ?

Au-delà, le musée dans ses accrochages contemporains est une place forte potentielle d'éducation à l'intelligence citoyenne. Dans un contexte d'incertitude croissante, les artistes révèlent, alertent, donnent une vision, ouvrent des perspectives, des chemins du possible, un libre-arbitre ? En 1960, lors d'un colloque, Marcel Duchamp interrogeait, « *l'artiste doit-il aller à l'université ?* » La libération de l'artiste exige des responsabilités et dont la plus importante est « *l'éducation de l'intellect.* » Pour maintenir la « *flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art est la traduction la plus fidèle pour le profane* [1278] », Duchamp estime que le plus haut degré d'éducation est indispensable.

[1278] Duchamp. *Duchamp du signe suivi de Notes, op. cit.,* p. 221-222.

Au 21e siècle, les artistes sont diplômés et semblent répondre aux vœux du maître à penser de l'art conceptuel contemporain. Ceux que nous connaissons coopèrent avec des scientifiques. La plupart font des recherches sous formes documentaires et de protocoles, enquêtent dans le monde entier sur le terrain. Leur capacité est de produire et nous restituer des formes sensibles nées de leurs intuitions. Ils sont sachants, produisent une forme de connaissance à double titre, par la forme et leurs récits ou via les narrations et ouvrages d'expositions des musées.

Est-ce à dire que les artistes anticipent des découvertes scientifiques ou les inspirent ? Le talent et la capacité des artistes est de *donner forme* au sens étymologique, *donner vie* à un concept. Leur savoir est de rendre lisible l'illisible, visible l'invisible. Ils savent matérialiser une question scientifique et alimentent toutes les sciences de façon transdisciplinaire. Nous l'avons relevé à travers les nuages de Marie-Luce Nadal qui interroge dans sa fabrique *in vitro* l'avenir de l'homme et du transhumanisme à travers l'épigénétique. Il s'agit moins de représentation scientifique que de vision et enjeu d'évolution de sociétés. De surcroît, dans une exposition, la vision est partagée, globalisée. Derrière l'apparente figuration de *nature en crise,* le symbolique est manifeste pour déceler les mystères et les découvertes de notre temps. Au fond, les artistes intègrent les sciences humaines, éduquent au questionnement éthique du développement des sciences et de l'intelligence artificielle.

Au-dessus des nuages de crise, il s'agit de réinventer avec les musées une écopoétique visionnaire symbolique écosystémique du vivant. La singularité du musée réside dans sa capacité à conserver la beauté manifeste de la nature dans la ville. De plus, au travers de récits qu'il publie, il participe à une *écopoétique* ou à « écrire la nature ». Nous transposons les principes de l'*écopoétique* écriture de la nature (Buell, 1939) à une création d'objets d'art qui implique une présence prégnante d'environnements non humains, valorisés dans leurs processus vivants, et notre responsabilisation éthique envers eux. À la fois déconnecté et avatar du monde des villes, le musée semble être un milieu de compositions d'interactions entre des mondes où se joue une culture du vivant à travers nos perceptions.

Le glissement de la symbolique sacrée des nuées révèle un lien génétique de l'humain avec la nature. Dans le sillage des nuages sacrés, nous observons aujourd'hui les formes du transhumanisme. La disparition de l'humain dans les travaux est-elle prémonitoire de sa place dans la perspective de transformation d'un animal-machine ?

De *l'animal-machine* (Descartes, 1637) à la *machine mammifère* (Morin, 2017), c'est toujours une communauté d'êtres qui se joue entre humains et non-humains vivants ou artificiels, matériels ou idéels. La *reliance* dans l'art de nos *machines mammifères* est efficace. Nous l'avons analysée chez Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila. *De facto,* elles symbolisent la « mauvaise conscience humaine » où notre conscience animale commune devient guide. Elle s'incarne dans le développement à part entière d'une écriture et littérature de l'animalité en développement, la *zoopoétique* [1279]. Les recherches qui témoignent d'une conscience animale redoublent les effets des liens et d'un destin écologique commun.

Nos conclusions d'œuvres singulières sont reliées par leurs effets caractéristiques significatifs de leurs exemplarités constitutives de l'*écomorphisme.* Ainsi, la force de ces objets réside dans le *destin d'un ordre de nature* in(ter)disciplinaire et symbolique (Damisch, de la Herrán, Uexküll, Leroi-Gourhan, Descola, Bigé, Nichols, Morin). Il s'agit de plusieurs critères et effets cumulés pressentis comme une écologie globale vécue et mentale. La vue fulgurante au mimétisme d'un écosystème se forme depuis de nombreuses années dans notre inconscient, tel un panorama où les formes naturelles et artificielles vivent en symbiose.

La commissaire Michèle Moutashar parle d'un « risque avec les nuages [1280] » lié à l'ampleur du sujet que rien ne borne comme des plus aventureux qui les ont nommés et classifiés pour mieux les faire connaître.

[1279] La *zoopoétique*, travaux mis en lumière par Anne Simon, est une approche littéraire interdisciplinaire des sciences humaines et sociales et des sciences du vivant.

[1280] Moutashar, *Nuage*, *op. cit.*, p. 7-8. Voir aussi Debourdeau, o*p. cit.,* p. 10.

Ainsi, les découvertes fondamentales de théoriciens audacieux, tels Aristote, Descartes, Howard ou Damisch continuent de défier le temps. Le nuage sert incontestablement d'*inducteur théorique* [1281]. Les scientifiques et les philosophes captivés s'attachent à l'évolution de ses caractéristiques morphologiques. Les formes des nuages et leur position influent considérablement sur leur théorie.

Dessein de conscience du vivant, quelle est la valeur théorique prospective de l'*écomorphisme* ? Comme toute vocation expérimentale, son développement est à l'épreuve du temps. À l'aune de notre expérience, nous définissons l'*écomorphisme*, d'une part, comme l'effet de formes en lien avec notre proposition de morphogénéalogie transcourant d'art et écologie(s).

D'autre part, les caractéristiques de l'*écomorphisme* sont le résultat d'effets conjugués et analysés dans le cadre d'une *esthétique de la complexité* et *une modestie du sublime* (Cannone, 2017). Selon notre recherche expérimentale, nous considérons efficace l'alchimie de *formes symboliques écopoétiques en lien, écovention*s de *figurations réalistes d'êtres* ou *écosystèmes naturels,* combinées à des *jeux de mots* et *récits,* exigeant la *beauté*, relevant du *sacré*, de l'*énigme*, fabricant le *mystère,* tels des *cabinets de curiosités,* favorisant l'*imaginaire* et la perception de *mondes parallèles,* par le *familier* et l'*intime,* ouvrant des *voies de passage*, par l'*illusion,* du *magique* à l'*enchantement, une cosmogonie surréaliste* vers un *désir de reliance* entre des êtres vivants.

Notre apport de l'*écomorphisme* écopoétique sociosymbolique ré-anime le paradigme esthétique d'*écologie mentale* (Guattari, 1989) vers des futurs souhaitables qui conduiraient à un *écologisme* social créatif et pragmatique imaginarisé pour dépasser des panoramas, (dé)compositions de mondes symboliques de « nature(s) » en crise. Puisque le principe actif de l'*écomorphisme* est de partager l'émerveillement. Il s'agit de l'histoire *écopoétique* de formes qui donnent à penser des liens avec des rencontres singulières. Il s'agit de reconstituer des pièces d'un panorama fulgurant, ADN symbolique unique, voie vers une capacité résiliente et des perspectives de coexistence(s).

[1281] Damisch, *ibid.* p. 89.

ADN, Aperçu De Nuage et *Extraits de nuages du Monde* sont des solutions, écoventions écopoétiques, au sens de *poïesis,* fabriquer des mondes possibles et qui interrogent nos manières d'habiter ou *oikos*. L'addition de ces ADN symboliques, panoramas reconstitués est un trésor à partager, mais qui n'appartient qu'à un seul. Ce patrimoine génétique unique de formes symboliques, l'*écomorphisme,* dans sa perspective de partage, nourrira une culture du vivant à la force prospective résiliente. En ce sens, des *écoventions symboliques* sont à produire et celles que nous avons analysées ouvrent la voie de leur efficacité*.* Dans le champ de nos perceptions, l'idée que des objets artificiels puissent agir sur nous constitue un des défis des neurosciences.

Eija-Liisa Ahtila s'appuie sur la théorie de l'*autopoïese,* du grec *auto/*soi-même, et *poïesis*/fabrication. Notre unité *autopoïétique* est inséparable de notre fabrication et connaissance du monde. Ouvrir des passerelles entre des mondes parallèles relève du miracle de l'*Annonciation* d'Ahtila*. De l'ignorance à la pleine conscience* (Morin, 2017), notre immersion reconduite plusieurs années de suite dans l'*écopoétique* des formes, installation d'objets d'art et leurs récits, nous a permis de dépasser les nuages de crise.

Une écopsychologie – *oikos*/maison, milieu de vie et *psyché*/âme – implique un *inconscient écologique* ancestral commun. Ainsi, notre perception des formes vécues est plutôt de l'ordre de la constitution d'une maquette qui s'agrandit au fur et à mesure. Les pièces reconstituées forment un panorama en perpétuelle évolution suivant les formes expérimentées dans la vie d'un individu. Notre collection de signes perceptifs d'*écomorphismes* ADN symboliques artistiques accumulés compose des mondes. Nous en avons limité les effets de perception anthropomorphique (Uexküll), d'autant plus que nous les avons observés ensemble de manière à les mettre en relation.

Si l'espace de vie de l'homme perd son lien au vivant, n'est-il pas tenté de combler ce vide par des formes de vie artificielles qui recréent la nature, service rendu par un art *mimèsis* ? De surcroît, quand elle est confirmée par la fréquence invasive des objets du monde de la nature.

Il s'agit de partager des objets des collections des musées des sciences naturelles et des musées d'art. Au-delà des murs, il convient d'envahir l'espace minéralisé des villes de formes du vivant afin qu'elles aliment notre écologie mentale. L'héritage d'une conception classique et son *écopoétique* contribuent au ré-enchantement du monde et de l'art. Dans le dessein historique de la République, le musée produit cet effet de manière efficace. La conjonction d'*écomorphismes* singuliers matérialisés par les objets d'art formant un tout est capable de fédérer nos subjectivités et de les engager. Encore faut-il que cette *vie des formes* (Focillon), dans la genèse d'une histoire de l'art liée au biomorphisme (Maldonado), puisse être ouverte à tous.

L'exposition *« Nuage »* est une expérimentation d'une force énergétique alchimique d'une *vie des formes* singulière au pluriel, prétexte à l'écriture d'une *écopoétique* de nature à renforcer notre conscience écosystémique et écologique. Car la force symbolique des formes, « énergie » physique en connexion avec nous, est l'effet de leur fréquentation quotidienne. Nous avons appréhendé leur singularité dans leur accumulation.

Nous mesurons d'ores-et-déjà l'apport prospectif de notre proposition généalogique amorcée dès 2012 des formes artistiques européennes. Elle s'inscrit dans une perspective d'étude des formes et de leur formation ou *morphogenèse* dans l'art publiée dans *Formes de l'environnement* (Blanc, 2016) entres autres [1282]. Nous questionnions *a priori* si l'écologie pose un défi à la critique littéraire, pourquoi ne poserait-elle pas un défi à la critique d'art pour l'engager à de nouveaux récits ? L'appel à communication du Festival d'Histoire de l'art de Fontainebleau (2017) est resté sans réponse à une recherche de « *taxonomie, théorie de l'art sur le modèle des sciences naturelles* » d'une « *nature en ordre* ».

[1282] Cf. Conférence « *Alerte et soin à notre environnement : la place de l'art* » (Blanc, Ardenne, 2017) à propos de l'œuvre de l'artiste australienne Janet Laurence *Resuscitation of the Reef/ Réanimation du Récif* Conférence-conversation-débat autour de l'artiste australienne Janet Laurence *« entre science, médecine, architecture, vidéo, vestiges, emprunts aux musées d'Histoire naturelle du monde et toute une alchimie qui lui est propre pour créer des hôpitaux « nouvelle vague » pour les coraux et d'autres espèces marines en voie de disparition. Son art est sa réponse personnelle à l'angoisse environnementale qui nous étreint tous. »* Ardenne y a annoncé la parution en 2018 « *d'Un Art Écologique, création plasticienne et anthropocène* (éditions Acte Sud).

Par-delà *La Tentation de Pénélope* (Cannone, 2010), nous n'avons cessé de tisser des fils, nécessité du lien « lire-écrire » un autre récit du vivant en accord avec notre éthique, esthétique du dedans, *écopoétique* exigeante. Comme un *Troisième Paradis : vision et anticipation, Regard sur un monde en devenir, Viens lire au Louvre. Un monde meilleur* s'est amorcé symboliquement au musée en 2013 à travers l'*arte povera* manifeste d'une empreinte compensée par Michelangelo Pistoletto. Déchiffrer et comprendre la nature engage à l'*écopoétique*(s). En 2017, le salon *Lire la nature* au musée de la Chasse et de la Nature produit des effets à partir de l'*écomorphisme* libéré d'un conservateur au parcours hybride efficace.

A posteriori, les œuvres étudiées sont fabriquées par des femmes, artistes engagées sans exception. Dans une volonté de se « délester de l'idée même de Nature » ou d'environnement qui favorise un « au-dehors », Ariane Michel se revendique de l'*écoféminisme* [1283]*,* comme la philosophe Émilie Hache. Cependant, l'engagement de ces femmes artistes témoigne moins du manifeste, ou des rituels symboliques du militantisme, que d'une *écopoétique* de mise en relation particulièrement efficace. Sans *a priori,* notre sélection naturelle d'œuvres d'artistes femmes nous interroge, moins que notre corpus d'un peu plus de 30% de femmes représentative des diffusions de travaux féminins dans les expositions. Elle ouvre le champ d'une recherche de production d'*écopoétiques* efficaces, où l'écoféminisme et des *gender studies* artistiques trouveraient une place, comme à dépasser les *a priori* des formes manifestes du militantisme*.*

Une voie d'agilité féminine ouverte par des *femmes sauvages* ? À partir d'une *mimèsis* de formes de la nature, l'écran de l'art vidéo devient un « lieu », un « passage ouvert » sur *La Maison* (Ahtila, 2012), fusion entre un *oikos* naturel et domestiqué. Face au phénomène croissant de l'absence-présence coupable symbolique de l'*Homme* – forme symbolique dominante genrée évoluée à l'*humain* suivant le sens donné – la femme, créatrice de liens d'*oikos* naturels et artificiels est en soi une recherche et un sujet.

[1283] Dans la lignée des mouvements des années 1970 Hippies, l'Écoféminisme ou Starhawk.

> *Il s'agit de concevoir un monde qui n'accepte pas les divisions arbitraires entre les territoires de la connaissance, qui ouvre des sentiers de recherche, qui invente ses propres récits. Il s'agit, à la suite de Duchamp, de poser l'œuvre d'art comme une recherche, une quête expérimentale qui invente le sensible, en se nourrissant de ce qui lui est extérieur, de ce qui n'est pas elle* [1284].

L'indiscipline de l'art, pour Jean De Loisy, tient au fait qu'il ne serait pas une discipline mais « un système de connexions entre la totalité des connaissances et des aspirations humaines [1285] ». Par conséquent, ce système de connexions de l'art est totalement compatible avec le paradigme écologique autant que son interdisciplinarité complexe. En somme, la recherche de solutions vise à réinventer une coopération avec les musées dans la *reliance* de leurs *objets actifs* mis en commun dans les sociétés. Ces communautés de volontés interconnectées pourraient enrichir l'imaginaire collectif de solutions écopoétiques vers une culture du vivant.

Face à ces enjeux éthiques de service public, aux acteurs et aux musées d'alimenter une écoculture par le biais d'*écoventions* à l'écopoétique singulière de milieu magique, inoubliable et surréaliste. Dès lors, nous chercherons la composition de mondes alternatifs pour *« écrire la nature en Europe* » (Schoentjes, 2015) et mettre en lien les singularités de l'art contemporain et ses voies pionnières ouvertes par le *synopsis de la galerie de l'Évolution* de Michel Van Praët (1986). En ce sens, notre travail de recherche visera une publication et un projet partenarial original selon les principes de l'*écomorphisme*.

Nous expérimentons territorialement une voie de recherche socioécologique ou écoanthropologique contemporaine de l'entraide inspirée de l'observation de la symbiose ou mutualisme – services mutuels rendus entre êtres vivants, mondes animal, végétal et humain – comme modèles d'organisations viables [1286]. Le mutualisme favorise une très bonne adaptation à la vie et l'environnement.

[1284] Lamarche-Vadel, *op. cit.,* p. 14.

[1285] De Loisy, o*p. cit., PALAIS* # 21, p. 5.

[1286] Nous expérimentons et développons des PActes 21 *écoopéractions* à l'échelle – humaine – entre citoyens, associatifs, chercheurs, élus de tous horizons, agents publics de toutes collectivités ou d'État et entrepreneurs engagés, facilitateurs d'une action/projet pour une implication choisie, autonomie et mise en réseau numérique (2016-2018).

À la lumière des travaux (2012) du professeur Marc-André Selosse au Muséum sur la symbiose comme forme d'interaction durable du vivant, nous cherchons une transposition sociale à l'héritage rousseauiste (2017). Il s'agit de dépasser les mécanismes non viables de la prédation et de la compétition. En somme, une transition culturelle et écologique solidaire profonde de mise en liens féconde. Elle re-joint le principe d'une *écologie symbolique* vu comme un rapport de *protection réciproque* et de *bienveillance* entre humains et non-humains (Gille, 2012). L'enjeu est de comprendre que certaines des projections imaginaires deviennent des réalités qui peuvent être partagées. Encore faut-il avoir conscience de la force symbolique de ses formes et de leur évolution dans les sociétés.

Dans une perspective dystopique de disparition des espèces, la symbolique sublimée d'objets d'art et de sujets sacrés ouvre la conscience à l'humilité d'appartenir à un écosystème vital. Modestes, humains, animaux et végétaux sont voués à un destin commun. Comme *Réenchanter le sauvage urbain* vise à *percevoir, penser et vivre avec la nature dans son milieu urbain* (2019). L'occasion de nous associer à un comité scientifique d'un colloque international [1287] qui voudrait *s'émerveiller* de fusions et solutions fertiles transdisciplinaires. Des *permis de végétaliser* des environnements artificialisés, au sens propre comme au figuré, s'associent à des projets de science participative citoyenne en milieu urbain.

Il s'agit notamment d'inventer de nouvelles formes de connexion du vivant et du domestiqué en ville, compter avec le sauvage de sa rue [1288], des musées et du monde vers l'*autonomie* et le respect de la nature [1289]. Passer de l'ignorance ou du contrôle à la reconnaissance de coexistences de mondes parallèles interdépendants.

[1287] Urbanisme, biologie, botanique, biosémiotique, écologie, anthropologie, géographie, sociologie, entomologie, ornithologie, histoire, philosophie, arts visuels, écocritique, écopoétique, zoopoétique, écopsychologie, écoféminisme, éthologie, ethnozoologie (CRESEM UPVD).

[1288] *Sauvages de ma rue* est un projet pédagogique de l'association Tela Botanica et scientifique à l'initiative de Nathalie Machon (CESCO) et Audrey Muratet UMR « Conservation des Espèces Restauration et Suivi des Populations » (MNHN, CNRS, UPMC). Voir aussi Machon N. *Sauvages de ma rue, guide des plantes sauvages des villes de France,* Le Passage, Muséum National d'Histoire Naturelle, 2012-2016 ; Motard. E et Machon N. *Ça pousse près de chez vous*, Le Passage, MNHN, 2016 et Machon N. *A la découverte des plantes sauvages utiles. Comment les identifier, comment les utiliser,* 2018.

[1289] Au sens de « penser la nature dans un régime de différenciation non hiérarchique afin de distinguer la part sauvage du monde ». Maris, *op. cit.* p. 200, 207-208, 213 et 224.

Le musée n’est pas un lieu clos mais bien ouvert, un *bord des mondes* à la perception *écopoétique* relationnelle symbolique. Sanctuaire de mémoire collective, ce lieu avatar de milieu urbain ou *musée-ville* compose des mondes vers un *musée-jardin*. Au-delà d’être conservés dans les murs, leurs objets sont conservés et jardinés dans nos esprits. Notre perspective de *jardin-eco-culture.com* s’épanouit. Toujours complexe et énigmatique, ce hors-piste b*ord des mondes urbanature,* lien jamais rompu entre conscience et inconscient du vivant, ne demande qu’à émerger et alimenter une biodiversité culturelle.

L’*écomorphisme* ne correspond-il pas simplement à une réalité plus proche de notre esprit d’être naturel ? La rupture avec la nature n’est pas consommée et se refuse à l’être. S’agit-il d’un réflexe de survie, un ordre de l’esprit ? Une piste d’exploration pour les neurosciences. *In fine,* l’*écomorphisme* agit comme une fulgurance de la conscience d’un patrimoine génétique où se mêlent formes naturelles et artificielles. Si nous savons créer la rencontre avec des formes d’émerveillements universels, artefacts ou êtres naturels, ces matières à penser s’installent durablement dans nos *écomorphismes*. Et nos ADN génétiques symboliques forment des rêves lucides, culture(s) du vivant et d’*oikos* en symbiose.

Bibliographie

Aboudrar (Bruno-Nassim). *La recherche du beau.* Floch, France, Lundis Philos Pleins Feux, 2001.

—. *Nous n'irons plus au musée.* France, Alto Aubier, 2000.

Anthenaise (Claude d'). *Bêtes off.* Paris, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.

Anthenaise (Claude d'), et Françoise Pétrovitch. *L'art d'accommoder le gibier.* Musée de la Chasse et de la nature , 2011.

Anthenaise (Claude d'), Louis-Albert de Broglie et Patrick Mauriès. *Nature fragile Le cabinet Deyrolle.* Paris, Beaux Arts, 2008.

Anthenaise (Claude d'), Westphalen (Marie-Hélène) et Pichlak (Alain). *Un musée singulier* Musée de la Chasse et de la nature, Palanquin, Paris, 2010.

Apollinaire (Guillaume). *Chroniques d'art 1902-1918.* Folio essais , 2009.

Ardenne (Paul). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain*, *en situation, d'intervention, de participation.* France, Flammarion. Champs arts, 2011.

Arte Povera - The Great Awakening. Allemagne, Hunstmuseum basel Hatje Cantz, 2012.

Artension. *Art actuel Grandeur nature. Hors série n°6 ar,* Lyon, Mai 2011.

Artension. *L'art contemporain en dix leçons.* N°115, 2012.

Artension. *Le Tour de France en 152 musées insolites.* Hors série *N°102 .* Juillet-août 2010.

Artension. *Tout sur les galeries d'art actuel en France*. *Guide 2012 - 513 galeries à connaître. Hors Série n°7.* Novembre 2011.

Art Press*. Fabrice Hyber* : Palais de Tokio - MAC/VAL - Fondation Maeght - Institut Pasteur. Octobre 2012.

300 mouvements d'Art 20e 21e siècles 100 signatures d'artistes. Nice, Ovadia, 2013.

Auroux (Sylvain) et Jacob (André) (dir.). *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire 1.* Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Baillot (Valérie). *Approche critique : l'Arte povera de Germano Celant.* Vol. mémoire 3. France, Octopusnotes, 2014.

Barral i Altet (Xavier). *Histoire de l'art.* France, PUF Que sais-je ?, 2013.

Barrois (Barbara Blin). *Vert.* Paris, Carnets de Couleur Eyrolles, 2013.

Barthes (Roland). *Essais critiques.* France, Seuil Points Essais, 1964.

Battisni (Matilde). *Symboles et Allégories,* traduit de l'italien par Dominique Férault, Hazan, Paris, 2004.

Baudelaire (Charles). *Les Fleurs du Mal.* Classiques Eternels, 1992.

Bayard, (Marc). *Carte blanche à Eva Jospin*. Galerie des Gobelins, Paris, 2013.

Beaud (Michel). *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du Net.* Paris, Coll. Grands Repères. Guides. La découverte, 2006.

Belting (Hans). *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre.* Traduit de l'allemand et de l'anglais par Jean-Fronçois Poirier et Yves Michaud. Munich, Folio essays, Gallimard, 2008.

Bembekoff (Marc), et Scovino (Felipe). *Henrique Oliveira Baitogogo.* Paris, SAM Art Projects Collection, 2013.

Benjamin (Walter). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris, Petite bibliothèque Payot, 1939 traduit 2013.

Benoist (Luc). *Signes, symboles et mythes.* Que sais-je ? Puf, 2012.

Benyus (Janine M). *Biomimétisme. Quand la nature inspire les innovations durables.* Traduction de l'anglais Céline Sefraoui. Paris, Rue de l'Echiquier. Coll Initial(e)s DD, 2011.

Bernadac (Marie-Laure). *Michelangelo Pistoletto Année 1, Paradis sur terre* Paris-Arles, Musée du Louvre, Paris 2013.

Bernardins (Collège des). *Questions d'artistes N° V, Création contemporaine au Collège des Bernardins*, 2013. n° N° V. Édité par Création contemporaine au Collège des Bernardins. Paris, 2013.

Berry (Emmanuel) et Commère (Pascal). *Les oiseaux de sens*. Commissariat Michel Van Praët. Le temps qu'il fait Muséum National d'histoire naturelle, 2006.

Bertolino (Giorgina). *Comment identifier les mouvements artistiques De l'impressionnisme à l'art vidéo*. Milan, Hazan, 2008.

Besnier (Jean-Michel), Perriault (Jacques), Valade (Bernard), Wolton (Dominique) (dir.) *Interdisciplinarité : entre disciplines et indiscipline. Les vingt ans d'Hermès 1988-2013.* Vol. 67. La Revue d'Hermès. CNRS Editions., 2013.

Bess (Michael). *La France vert clair, écologie et modernité 1960-2000.* Traduit de l'anglais (USA) par Christophe Jaquet. Chicago, Champ Vallon, 2003 et 2011 version française.

Bigé (Luc). *La force du symbolique.* France, Dervy. Vie & symboles, 2003.

Billebaude. *Le loup.* Musée de la chasse et de la nature Fondation François Sommer, Glénat. Paris, 2014.

Bize (Hervé). *Dada. Pour l'anéantissement de l'ancienne beauté & C°" Tristan Tzara.* Découvrons l'art. Cercle d'art, Paris, 2005.

Blanc (Nathalie). L*es formes de l'environnement. Manifeste pour une esthétique politique. M*étis Presses. Champ contre champ Essais, 2016.

Blanc (Nathalie), et Julie Ramos. *Ecoplasties Art et environnement.* Paris, Manuella, 2010.

Blumenberg (Hans). *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*. Paris, Hermann. Le Bel aujourd'hui, 2010.

Bon (Laurent Le), Yves Le Fur, et Jean de Loisy (dir.) *Une autre histoire de l'art. Chefs-d'œuvre (re)découverts au XXe siècle.* Paris, De La Martinière, 2013.

Bonami (Francesco), et Francesco Manacorda. *Maurizio Cattelan Hypercontemporain.* Hazan , 2007.

Bonham-Carter (Charlotte) et Hodge (David). *Le grand livre de l'art contemporain 200 artistes expliqués.* Paris, Eyrolles, 2013.

Bonnet (Marie) et Bousteau (Fabrice) (dir.) *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?* Paris, Beaux-Arts, 2009.

Bonneuil (Christophe) et Fressoz (Jean-Baptiste). *L'évènement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous.* Paris, Anthropocène. Seuil, 2013.

Bonte (Pierre) et Izard (Michel). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie.* Paris, PUF Presses Universitaires de France, 2012.

Bord à bord. *Art écologique et art environnemental. Les carnets du paysage N°15.* Arles, Actes Sud et L'Ecole Nationale du Paysage, 2007.

Brown (Andrew). *Art & Ecology Now.* Londres, Thames & Hudson, 2014.

Buckland (David), et Alanna Mitchell. *Carbon12 Art et changement climatique.* Paris, Somogy Editions d'art Fondation EDF , 2012.

Buffet (Laurent) (dir.) *Intinérances L'art en déplacement. 1114 km.* France, De L'incidence, 2012.

Buican (Denis). *Darwin dans l'histoire de la pensée biologique.* France, Ellipses, 2008.

Caille (Marie-Thérèse). *L'auberge Ganne. Musée municipal de l'Ecole de Barbizon.* Editions Gaud, 1994.

Canarutto (Sarah Cosulich). *Jeff Koons Hyper contemporain.* Hazan , 2006.

Cannone (Belinda). *S'émerveiller.* Paris, Stock, 2017.

Carré d'Art MAC Musée d'art contemporain Nîmes/(Ann-Sofi) Noring, (Cary) Wolfe, (Leev)i Haapala, (Alison) Butler Steidl. *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles,* MCA Kiasma Helsinki, Paris, Steidl. Moderna Museet Stokholm, 2012.

Carré d'art MAC Musée d'art contemporain de Nîmes/Neves (Joana). *Pour un art pauvre (inventaire du monde et de l'atelier).* Nîmes, 2011.

Caruana (Francesca). *Corail, épissure, garum*. Musée d'art moderne de Collioure, 2007.

Cauquelin (Anne). *L'art contemporain.* France, Que sais-je ? PUF, 2011.

Centre de recherche et de restauration des musées de France. *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique. Techne, La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, Mai 2013.

Cérézuelle (Daniel). *Ecologie et liberté. Bernard Charbonneau précurseur de l'écologie politique.* Lyon, Parangon, 2006.

Chansigaud (Valérie). *L'homme et la nature une histoire mouvementée.* Paris, Delachaux et Niestlé, 2013.

Charbonneaux (Anne-Marie). *Les vanités dans l'art contemporain.* Paris, Flammarion, 2010.

Chaumier (Serge) et Porcedda (Aude). *Musées et développement durable.* Musées-Mondes La documentation française , 2011.

Chauveau (Bernard). *Shigeko Hirakawa. L'Empreinte sur l'eau.* Regard d'artiste. Paris, 2014.

Chelebourg (Christian). *Les écofictions. Mytologie de la fin du monde.* Clamecy, France, Les impressions nouvelles. Réflexions faites, 2012.

Chevalier (Miguel) *Fractal Flowers .* Paris, Miguel Chevalier, 2009.

Clément (Gilles). *L'alternative ambiante.* Paris, Sens & Tonka , 2014.

Clottes (Jean). *Pourquoi l'art préhistorique ?* Malesherbes, France, Collection Folio Essais Inédit Gallimard, 2011.

Collet (Carole). *En vie aux frontières du design.* Paris, Fondation EDF, 2013.

Collot (Michel). *La Pensée-paysage.* France, Actes Sud. ENSP, 2011.

Connaissance des arts. *Arts et Nature.* Hors Série n°537, Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2012.

Connaissance des Arts. *Frans Krajcberg à Bagatelle.* Hors Série n° n°252, Paris, SFPA , 2005.

Continua, Galleria. *Nari Ward. origne of Good(s).* France, Château de Blandy-les-Tours, 2013.

Copans (Jean). *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie.* Paris, Armand Colin Domaines et approches, 2012.

—. L'enquête et ses méthodes. L'enquête ethnologique de terrain. Paris, Armand Colin. 3e édition, 2011.

Côté (Michel). *La fabrique du musée de sciences et sociétés.* La documentation française Musées-Mondes, 2011.

Couchot (Edmond). *La nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique.* Paris, Hermann, 2012.

Couturier (Elisabeth). *L'art contemporain mode d'emploi.* Paris, Flammarion, 2009.

Cros (Caroline) (dir.). *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui ?* Clerc, France, Beaux Arts éditions, 2008.

Dagen (Philippe). *L'art dans le monde de 1960 à nos jours.* France, Hazan, 2012.

Damisch (Hubert). *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture.* Paris, Seuil, 1972.

Darrieussecq (Marie). *Truisme .* 1997.

De Loisy (Jean) (dir.). *Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937.* Vol. Numéro spécial 16. Paris, Librairies France, Les presses du réel, 2012.

—. *Thomas Hirschhorn. Hiroshi Sugimito.* Paris, Magazine Palais Tokyo n°19, 2014.

Debourdeau (Ariane). *Les grands textes fondateurs de l'écologie.* France, Roubais: Champs classiques. Flammarion, 2013.

Décimo (Jean-Michel). *Le goût de la forêt.* France, Mercure de France. Le petit Mercure, 2012.

Deléage (Jean-Paul) (dir.). *Ecologie & politique 32. Destination Tchernobyl.* France, Syllepse, 2006.

Descartes (René). *Les Météores. Œuvres complètes III. Discours de la méthode et Essais. La Dioptrique Les Météores et la Géométrie.* France Colombiers, Tel Gallimard, 2009-1637.

Descola (Philippe). *Diversité des natures, diversité des cultures.* France, Bayard. Les petites conférences, 2010.

—. L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature. Versailles, Quae. Sciences en questions, 2011.

—. La composition des mondes. Entretines avec Pierre Charbonnier. France, Flammarion, 2014.

—. *Par-delà nature et culture.* France, nrf éditions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

Desvallées (André) et Mairesse François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris, Armand Colin, 2011.

Donnat (Olivier). *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008.* France, La découverte. Ministère de la culture et de la communication, 2009.

Duchamp (Marcel) écrits et présentés par Sanouillet Michem et Matisse Paul. *Marcel Duchamp. Duchamp du signe suivi de Notes.* Flammarion, 2011.

Dupuis (Sylviane). *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions.* France, Zoe mini, 2013.

Durozoi (Gérard), *Dir. Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* Nouvelle édition. Tours, Hazan, 2002-2006.

Duverger (Timothée). *La décroissance, une idée pour demain : Une alternative au capitalisme Synthèse des mouvements.* Sang de la terre, 2011.

Eco (Umberto). *L'œuvre ouverte.* Points, Seuil, Paris, 2015.

EDF (Fondation). *Climats artificiels.* Paris, Paris Musées, 2015.

Eliade (Mircea). *Images et symboles.* Liège, Collection Tel, Gallimard, 2013.

En route pour le XXIè siècle Le meilleur est à venir. *Revue Science et vie Spécial 100 ans.* Avril 2013.

EPCC, Chemins du patrimoine en Finistère,. *Shigeko Hirakawa. Regard d'artiste. L'Empreinte sur l'eau.* Paris, Bernard Chauveau, 2014.

La Fontaine (Jean). *Fables.* Folio Classique, 1997.

Farthing (Stephen). *Tout sur l'art Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre.* Paris, Flammarion, 2012.

Faton (Jeanne) (dir.). *Arman Exposition au Centre Pompidou.* France, Hors-Série n°5 Dossier de l'art, 2010.

Fel (Loïc). *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature.* France, Champ Vallon. Pays/Paysages, 2009.

Ferry (Luc). *Le nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme.* Paris, Grasset. Le livre de poche. Biblio essais, 2002-2009.

Ferry (Luc) et Vincent (Jean-Didier*). Qu'est-ce que l'homme ? Sur les fondamentaux de la biologie et de la philosophie*. Poches Odile Jacob, 2001.

Flageollet-Casassus (Véronique) (dir.). *Au bord de l'eau, Erik Samakh. Entretien avec Colette Garraud.* France. Abbaye de Maubuisson, Conseil Général Val d'Oise, Filigranes, 2006.

Fleury (Cynthia) et Prévot-Julliard (Anne-Caroline). *L'exigence de la réconciliation. Biodiversité et société. France.* Fayard. Le temps des sciences. Muséum National Histoire Naturelle, 2012.

FIAC. *Catalogue d'exposition et répertoire d'artistes.* 2012.

Fontenay (Elisabeth de). *Le silence des bêtes*. *La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Points , 2013.

Foucault (Michel). *Ceci n'est pas une pipe.* Fata Morgana, 1936-2010.

—. *Les mots et les choses.* Paris, tel Gallimard, 1966-2015.

Fourmentraux (Jean-Paul). *Artistes de Laboratoire Recherche et création à l'ère numérique.* Paris, Hermann, 2011.

Fourmentraux (Jean-Paul), (dir.). *Art et science.* France, CNRS Les Essentiels d'Hermès, 2012.

Francblin (Catherine), Sausset (Damien) et Leydier (Richard). *L'ABCdaire de l'Art contemporain.* Paris, Flammarion, 2003.

Frontier (Serge), Pichod-Viale (Denise), Lepêtre (Alain), Davoult (Dominique) et Luczak (Christophe). *Ecosystèmes. Structure, Fonctionnement, Evolution,* France, 4e édition Dunod, 2008.

Gablik (Suzi). *Magritte.* Lausanne-Paris, La bibliothèque des arts, 1978.

Garreau (Colette). Entretien avec *Erik Samakh Regard d'artiste Batbox.* Suresnes, Chemins du patrimoine en Finistère, Bernard Chauveau, 2012.

Gassendi (Musée). *Le pas et la page. Approche de la nature dans le livre d'artiste.* Digne-les-Bains, La collection paysage. Musée Gassendi, 2013.

Gessert (George). *Green light Toward an Art of Evolution.* Cambridge, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technologie, 2010.

Godelier (Maurice). *L'imaginé, limaginaire et le symbolique.* 2015, CNRS , s.d.

Gombrich (Ernst.H.) *Arte e ilusion. Estudio sobre la psicologia de la representacion pictorica. Art et illusion. Etude sur la psychologie de la représentation picturale.* Londres, Phaidon Press Limited, 2002 Seconde édition en espagnol.

Gombrich (Ersnt). *Histoire de l'art.* Paris, Phaidon Poche, 2010.

Goodman (Nelson). *Manières de faire des mondes.* Édité par Gallimard. Traduit par de l'anglais (Etats-Unis) par Marie-Dominique Popelard. Saint-Amand, Folio essais, 2010.

Grenier (Catherine). *La fin des musées ?* Regard, 2013.

Grosenick (Uta). *Women artists - Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*,Taschen , 1999.

Guattari (Félix). *Les trois écologies.* Paris, Galillée, 1989.

Gucht (Daniel Vander). *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition d'un art engagé*. France, Les impressions nouvelles, 2014.

Guiraud (Nicolas). *Anthropocène.* France, 2014.

Hache (Émilie). *Ecologie politique Cosmos, Communautés, Milieux.* Paris, Amsterdam, 2012.

Hallé (Francis). *Atlas de botanique poétique,* Arthaud, 2016.

Hamblyn (Richard). *L'invention des nuages. Comment un météorologue amateur a découvert le langage du ciel.* Traduit de l'anglais par Gerald Messadié. New York-France, JCLattès, 2011.

Haudruge (Eric), Bay (Daniel) et Semal (Jean). *Scaphandre. La science rencontre l'art.* Belgique, Presses Universitaires de Liège. Patrimoine, 2012.

Heartney (Eleanor). *Art et aujourd'hui.* Édité par 1ère édition française 2008. Traduit par Lucie Perineau (traduit de l'anglais). Paris, Phaidon , 2013.

Hegyi (Lorand). *Fragilité de la Narration. Nouvelle approche à l'art contemporain,* Mitteleuropa comme paradigme. Paris, SKIRA, 2009.

Hénaff (Marcel). *Claude Lévi-Strauss, le passeur de sens.* Paris, Perrin. Coll. Tempus, 2008.

Holzwarth (Hans Werner). *Art now. A cutting selection of today's most exciting artist* Vol 3. Taschen, 2012 .

Impelluso (Lucia). *La nature et ses symboles. Guide des arts.* Traduit de l'italien par Dominique Férault. Paris, 2003, Milan, Hazan. Repères iconograhiques, 2004.

Itzhak (Goldberg). *Installations.* Paris, CNRS , 2014.

Jacob (André) et Auroux, Sylvain. *II. Les notions philosophiques. Dictionnaire.* Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Jacques (Guy). *Qu'est-ce que l'écologie ? Une définition scientifique.* Paris, Vuibert, 2010.

Jacques (Guy) et Le Treut (Hervé). *Le changement climatique*. Paris: UNESCO, 2004.

Jaunin (Françoise). *Guiseppe Penone Le regard tactile*. *Entretiens avec Françoise Jaunin*. Lausanne (Suisse), La bibliothèque des Arts, 2012.

Jean-Collet (Galerie Municipale). *Lionel Sabatté. Parenthèses et suspensions (...).* France. Vitry-sur-Seine, 2013.

Jimenez (Marc). *L'esthétique contemporaine. 50 questions.* Paris, Klincksieck, 2004.

Jollet (Etienne). *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental.* Paris, Hazan, 2007.

Jones, Gilles Clément. Textes présentés par Louisa. *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le Jardin Planétaire.* Arles, Actes Sud, 2006.

Jourda (Françoise-Hélène). *Les 101 mots du développement durable à l'usage de tous.* Paris, Archibooks. Collection 101 mots, 2011.

Joyes (Claire). *Claude Monet à Giverny. La visite et la mémoire des lieux.* France, Fondation Claude Monet Giverny, 2010.

Kastner (Jeffrey) et Wallis (Brian). *Land Art et art environnemental.* Paris, Phaidon, 2004-2006.

Kinot (Françoise). Dir. *Philosophie grecque Socrate Platon Aristote.* Paris, France Loisirs, 2001.

Kolossa (Alexandra). *Keith Haring 1958-1990. Une vie pour l'art.* Paris, Taschen, 2013.

Krajcberg (Frans) et Mollard (Claude). *Nouveau Manifeste du Naturalisme intégral*. *Nature-fleurs et Jardin parallèle.* Grenoble, Critères éditions, 2012.

Lageira (Jacinto). *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques.* Mimésis. Art,esthétique, Philosophie, 2016.

La part de l'Oeil, Revue de pensées des arts plastiques. *L'art et la fonction symbolique.* Numéro 25-26 vols. Bruxelles, 2011.

Lailach (Michael). *Land Art.* Allemagne, Taschen, 2007.

Laneyrie-Dagen (Nadeije). *L'invention de la nature. Les quatres éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant.* Paris, Flammarion Histoire Tout L'art, 2010.

Lapergue (Maryse) et Serre (Denis). *Le développement durable de A à Z .* Balzac Nérée , 2007.

Laplantine (François). *L'anthropologie .* Petite Bibliothèque Payot , 2010.

Lavigne (Emma), Brunon (Hervé) et Quinz (Emmanuelle). *Rêvolutions. Céleste Boursier-Mougenot.* Paris, Presses du réel, 2015.

Laville (Bettina) et Leenhardt (Jacques). *Villette-Amazone. Manifeste pour l'environnement au XXe siècle .* Arles, Babel. Actes Sud, 1996.

Lavin (Amélie) et Chevillot (Catherine). *Erik Samakh Chez Rodin.* Paris, Musée Rodin Argol Paris 2013, 2013.

Le Bon (Laurent), Le Fur (Yves) et De Loisy (Jean) (dir.). *Une autre histoire de l'art, Chefs d'œuvres (re)découverts au XXe siècle,* La Martinière, Paris, 2013.

Leibovici (Franck). *(des formes de vie). une écologie des pratiques artistiques.* Album stickers, Laboratoires d'Aubervilliers. Questions théoriques, 2012.

Lemoine (Serge) (dir.). *L'art moderne et contemporain.* Paris, Larousse, 2010.

Leopold (Aldo). *L'éthique de la terre. Suivi de penser comme une montagne.* Traduit par Traduction inédite de l'anglais (Etats-Unis) par Aline Weill. Paris: Petite biblio Payot Classiques & Rivages, 1933-2019.

Leroi-Gourhan (André). *Le geste et la parole I. Technique et langage.* Paris, Sciences d'aujourd'hui Bibliothèque Albin Michel Sciences, 2014 Numérisation et impression édition 1964.

—. *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes.* Paris, Bibliothèque Albin Michel Sciences, 1965-2014.

Les galeries d'Anatomie comparée et de Paléontologie. Les Editions du Muséum , 2012.

Lévêque (Christian). *L'écologie est-elle encore scientifique ?* France, Quae Essais Cirad Ifremer, INRA, Irstea, 2013.

Lévi-Strauss (Claude). *Anthropologie structurale.* Paris, Agora, 2012-2003.

—. *La pensée sauvage.* Paris, AGORA Pocket, 2010.

—. *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne.* La Librairie du XXIe siecle SEUIL, 2011.

Lipietz (Alain). *Qu'est-ce que l'écologie politique ? La grande transformation du XXIe siècle*. Espagne, Les petits matins, 2012.

Lovreglio (Aurélia et Anne) et Roth (Isabelle). *300 mouvements d'Art 20e 21e siècles 100 signatures d'artistes.* Nice, Ovadia, 2013.

MAC Musée d'Art Contemporain de Lyon. *Gustav Metzger Auto-créative art.* Lyon, Mathieu Copeland Editions. Les presses du réel, 2013.

MAC/VAL, [POF]. *Fabrice Hyber. Prototypes d'Objets en Fonctionnement 1991-2012*, Ivry-sur-Seine, 2012.

Macel (Christine) et Guillaume (Valérie) (dir). *Airs de paris.* Paris, Centre Pompidou, 2007.

Maeght (Fondation). *Gloria Friedmann.* Saint-Paul de Vence, Presses de la Tipografia DUC, 2013.

Maffesoli (Michel). *Ecosophie. Une écologie pour notre temps.* Paris, Cerf, 2017.

Magritte (René). *Les mots et les images. Choix d'écrits.* Belgique, Essai. Espace Nord. Fédération Wallonie Bruxelles, 2012.

Maldonado (Guiteme). *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930.* Toulouse, L'art et l'essai, cths INHA, 2006.

Mango (Tristan). *Matériaux + Art = Œuvres.* Pyramid , 2012.

Marges 14 (Revue d'art contemporain). *Au-delà du Land Art.* France, Presses Universitaires de Vincennes. Université de Paris, Printemps/été 2012.

Mariétan (Pierre) et Barbanti (Roberto) (dir.) et IME Institut Musique Ecologie. *Sonorités n 7 : écologie sonore entre sens art science*. Édité par IME Institut Musique Ecologie. Nîmes, Champ Soc Theet Coll Musique Environ, 2012.

Maris (Virginie). *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène,* Le Seuil, 2018.

Marne (Conseil Général Val de). *Participa(c)tion.* France, MAC/VAL, 2014.

Matignon (Karine Lou). *Sans les animaux, le monde ne serait pas humain.* Paris, Albin Michel, 2003.

Mèredieu (Florence de). Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain. Coll In Extenso. France, Larousse, 2011.

Mesure (Sylvie) et Savidan (Patrick) (dir.). *Le dictionnaire des sciences humaines.* France, Quadrige Puf, 2006.

Michaud (Yves). *L'art à l'état gazeux.* France, Pluriel. Fayard, 2011.

Millet (Catherine). *L'art contemporain en France.* Paris, Flammarion. ADAGP, 2005.

—. *L'art contemporain Histoire et géographie.* France, Flammarion. Coll Champs arts, 2008.

Millet (Catherine) (dir.). *Art press l'album 40 ans de création.* La Martinière artpress , 2013.

Modern (IVAM Institut Valencia d'Art). *Joseph Beuys Multiples.* Valencia, Espagne, Institu d'Art Modern, Generalitat Valenciana, 2008.

Mollard (Claude). *L'ingénierie culturelle.* Que sais-je PUF, 2009.

Mongin (Olivier) (dir.) *Les mondes de l'écologie.* Vol. Janvier-Février 2018. 441 vols. Paris, Esprit, 2018.

Monod (Ambroise). *Le récup'Art.* France, Ereme, 2012.

Monvoisin (Alain), et Nadine Coleno. *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine.* Paris, Editions du Regard, 2008.

Morin (Edgar). *Connaissance ignorance mystère.* Fayard, 2017.

Morizot (Jacques) (dir.). *Naturaliser l'esthétique. Questions d'un programme philosophique.* Rennes, Aesthética. Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Moulon (Dominique). *Art contemporain nouveaux médias.* Paris, Nouvelles Editions Scala, Sentiers d'art, 2011.

Mourey (Jean-Pierre). *Relations paradoxales de l'art à la nature.* Saint-Just-la-Pendue, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

Moutashar (Michèle). *Nuage*. Arles, Actes Sud/Musée Réattu, 2013.

Musée de la Chasse et de la nature. *Art Orienté Objet Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin. Livret de visite.* Paris, Fondation Sommer pourla chasse et la nature, 2014.

Muséum national d'Histoire Naturelle. *Les galeries d'Anatomie comparée et de Paléontologie*. Les Editions du Muséum , 2012.

Nessmann (Philippe). *Art et sciences.* France, Editions palette..., 2012.

Neveux (Céline). *La tête dans les nuages.* Union européenne, Snoeck, 2014.

Nicolino (Fabrice). *Qui a tué l'écologie ? Pamphlet.* Greenpeace, WWF, Fondation Nicolas Hulot, France Nature Environnement en accusation. Paris, Points, 2011.

Nils-Udo photographies. Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

Obrist, Fabrice Hyber et Hans-Ulrich. *Oumeurt. Tome 1.* France, Clermont-Ferrand, Le creux de l'enfer CAC Thiers. Frac Languedoc-Roussillon, 1994.

Olislaeger (François). *Marcel Duchamp un petit jeu entre moi et je.* Arles, Centre Pompidou. Actes Sud BD, 2014.

Orta (Lucy + Jorge). *Food/Water/Life.* Arles, Actes Sud/Parc de la Villette, 2014.

Palais Magazine n°16, *Les dérives de l'imaginaire*. *Fabrice Hyber, etc.*, Palais de Tokyo, Paris, Automne 2012.

Palais de Tokyo. *Nouvelles vagues Guide d'exposition.* Paris, Palais de Tokyo, 2013.

Panafieu (Jean-Baptiste de) et Gries (Patrick). *Evolution.* Paris, Xavier Barral Muséum National d'Histoire Naturelle, 2011.

Panofsky (Erwin). *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels".* Traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède. France, Gallimard. Folio essais, 1955-2014.

Parret (Jean). *L'arbre. Le nom de l'arbre.* France, Actes Sud, 1996.

Pastoureau (Michel).*Vert, Histoire d'une couleur,* Seuil, 2013.

Pergnier (Maurice). *Du sémantique au poétique avec Baudelaire, Cocteau, Magritte.* Paris, L'Harmattan "sémantiques", 2016.

Picq (Pascal). *De Darwin à Lévi-Strauss. L'homme et la diversité en danger.* Paris, Odile Jacob, 2013.

Picq (Pascal) et Lemire (Laurent). *A la recherche de l'homme.* Robert Laffont Documento, 2013.

Pilot (Dominique). *Musée et muséologie.* Nouvelle édition. La Découverte, Repères, Paris, 2019.

Pinkola Estès (Clarissa). *Femmes qui courent avec les loups Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Le livre de poche, 2001.

Pirson (Chloé). *Art Orienté Objet Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin.* France, Musée de la Chasse et de la Nature Fondation François Sommer. Les presses du réel, 2013.

Pistoletto (Michelangelo). *Le Troisième paradis.* Venise, Actes Sud, 2011.

—. *Omnithéisme et démocratie.* Traduit de l'italien par Mathieu Bameule. France, Actes Sud, 2013.

Pompidou, Archives Centre Georges. «Exposition Marisa Merz .» *Dossier de presse.* Paris, 16 Février 1994.

Pompidou, Centre. *Arman.* Paris, Centre Pompidou. ADAGP, 2010.

—. *Martial Raysse. Rétrospective 1960-2014.* Paris, ADAGP. Connaissance des arts, Hors-série., 2014.

Porcher (Benoît), Bellini (Andrea) et Esche (Charles). *Piero Gilardi.* Turin-Paris, Benoît Porcher JRP Ringier, 2012.

Pyrénées : art et écologie au XXIème siècle Evolution du Paysage, Changement Climatique et Art. Coll La Losera, 2012.

Ramade (Bénédicte). *REHAB L'Art de re-faire.* Paris, Gallimard Fondation EDF Diversiterre, 2010.

Rapetti (Rodolphe). *Le symbolisme.* Paris, Flammarion, 2005.

Redon (Pierre) et Tortosa (Guy). *Vestiges, ou les fondements d'une cyber écologie.* Conseil Général du Val d'Oise, MF Dehors, 2011.

Restany (Pierre). *60/90 Trente ans de Nouveau Réalisme .* La Différence, 1990.

—. *Journal du Rio Negro vers le naturalisme intégral.* France, Wildprojetc, 2012.

—. *Manifeste des Nouveaux Réalistes*. Dilecta, 2007.

Revault D'Allonnes (Olivier). *La création artistique et les promesses de la liberté.* Klincksieck, 1973-2007.

Revue de l'association générale des conservateurs. *Le livre blanc des musées de France*. n° N° spécial 260. Musées et collections publiques de France, 2010.

Revue Espace, Art actuel, Pratiques et perspectives. *Formes de l'écologie/Forms of ecology.* Vol. n° 110. Montréal, Printemps-Eté 2015.

Revue 303, La Revue Culturelle des Pays de la Loire, *Utopies*, *art, recherches, créations.* n° 125. Nantes, Revue culturelle des Pays de la Loire, Mars 2013.

Rey (Alain). *Le voyage des formes. L'art, la matière et la magie.* Paris, Guy Trédaniel, 2014.

Richesses. Hybert. Paris-Dijon, 290. Jannink. L'art en écrit. Les Presses du réel, 2004.

Riera I Arago Le rêve du navigateur. Musées d'art moderne de Céret et de Collioure, 2011.

RMN Réunion des Musées Nationaux. *Beauté Animale.* Grand Palais, Paris, 2012.

Roland (Dominique) (dir.) *Power Pixel Miguel Chevalier.* France, Centre des arts d'Enghein-les-Bains, 2013.

Ronnberg (Ami) et Martin (Kathleen) (dir.) *Le livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales.* Köln, Taschen, 2011.

Rousseau (Jean-Jacques). *Discours sur les sciences et les arts.* France, Folio essais, 2011.

Rousseau (Pascal). *Fabrice Hybert.* France, Hazan, 1999.

Ruffel (Lionel) (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, Cécile Défaut, 2010.

Ryngaert (Coubetergues Philippe (dir.) et Muriel). *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ? Colloque-Evénement.* Vitry-sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2006.

Saillant (Francine). *Réinventer l'anthropologie ? Les sciences de la culture à l'épreuve des globalisations.* Carrefours anthropologiques Liber, 2009.

Sartre (Jean-Paul). *L'existentialisme est un humanisme.* Folio essais, 2006.

Schlesser (Thomas). *L'univers sans l'homme,* Beaux-Arts, Paris, 2016.

Schoentjes (Pierre). *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique.* France, Wildproject "tête nue", 2015.

Segalen (Martine) (dir.) *Ethnologie. Concepts et aires culturelles.* Paris, Armand Colin, 2001.

Semmer (Laure-Caroline). *Les mouvements dans l'art.* Paris, Sentiers d'art. Nouvelles éditions Scala, 2010.

Simonnet (Michel Pastoureau et Dominique). *Le petit livre des couleurs.* France, Points. Histoire, 2014.

Soriano (Marta). *Eco-Art Art Amb Residus Guia didactica 325 tallers* 2e Edicio . 2004.

—. *Eco-Art Avantguradia artistica del segle XXI Art Am Residus* 3e Edicio. 2007.

Soulages (François) (dir.) *Dialogues sur l'art et la technologie. Autour d'Edmond Couchot.* Paris, L'Harmattan. Collection arts 8 UFR Arts, Philosophie et Esthétique. Université Paris 8, 2014.

Suchan (Jarosław) (dir.) *Unleashed Forces : Angelika Markul and Contemporary Demonism.* Pologne. Lodz, ms Muzeum Sztuki, 2013.

Sylvie Dauriach thèse. *Les premiers éléments du monisme de Ernst Haeckel ou la genèse d´une philosophie opportune.* (dir.) Alexandre Marius Dées de Sterio et Michel Grunewald Metz, Université Paul Verlaine Metz, 2005-2006.

Tabeaud (Martine) (dir.) *Regarde le ciel.* Édité par L'Harmattan. Vol. Revue Géographie et Cultures, CNRS. n°85, printemps 2013 vols. Paris, 2014.

Tapié (Alain) et Zwingenberger (Jeannette) (dir.) *L'Homme-paysage Visions artistiques du paysage anthropomorphique entre le XVIe et le XXIe siècle.* Lille, Somogy Palais des Beaux arts, 2006.

Tapies Papeles, cartones y collages . Madrid, Galeria Antonio Machon , 2004.

Thoreau (Henry David). *Histoire de moi-même. Texte inédit*. Traduit de l'américain par Thierry Gillyboeuf, Le Passeur, 2017.

Thorel (Pascale Le). *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains. P*aris, Larousse, 2010.

Tiberghien (Gilles A) (dir.) *Nature, art et paysage Gilles.* Arles, Actes Sud. Ecole nationale supérieure du paysage. Centre du paysage, 2011.

Tobelem (Jean-Michel). *Le nouvel âge des musées Les institutions culturelles au défi de la gestion.* Arman Colin, 2012.

Toussaint (Jean-François), Swynghedauw (Bernard) et Bœuf (Gilles), coord. *L'homme peut-il s'adapter à lui-même ? Marges d'adaptation de l'espèce humaine face aux changements environnementaux.* France, Quae, 2013.

Uexküll (Jacob van). *Milieu animal et milieu humain.* France, Payot & Rivages, 1956-2010.

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Vitry-sur-Seine: MAC VAL, 2006.

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. *Vivement Demain* Parcours #5 de la collection.» Ile de France, MAC/VAL Musée d'art contemporain, 2012-2013.

Valérie Da Costa (Traduction, présentation et essai introductif). *Ecrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens).* France, Les presses du réel, 2013.

Van Vliet (Muriel) (dir.) *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes Coll. AEsthética, 2010.

Vazak (Anouchka), *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat, des lumières au romantisme,* Collection Dix huitièmes siècles (les), Paris, 2007.

Vergine (Lea). *Quand les déchets deviennent art. Trash rubbish mongo.* Milan, Skira, 2007.

Veyne (Paul). *Comment on écrit l'histoire ?* France, Seuil. Points, 1996.

Villagordo (Eric). *L'artiste en action. Vers une sociologie de la pratique artistique.* France, L'Harmattan, 2012.

Virilio (Paul), et Enrico Baj. *Discours sur l'horreur de l'art.* Traduit par Entrtiens traduits de l'italien et présentés par Jean-Manuel Traimond. France, Atelier création libertaire, 2009.

Walther (Ingo F.) (dir.) *101 meilleurs artistes contemporains en France. Revue art absolument.* 2012.

Walther (Ingo F.) *L'art au XXe siècle Vol I & II.* Taschen, 2010.

Warburg (Aby). *Le rituel du serpent.* Introduction par Joseph Leo Koener. Textes de Fritz Saxl et de Benedetta Cestelli Guidi. Paris, Editions Macula, 2015, 4e édition.

Weber (Patrick). *Histoire de l'art et des styles. Architecture, peinture, scuplture de l'Antiquité à nos jours.* Paris, Librio. Mémo, 2011.

Wulf (Andrea). *L'invention de la nature. Les aventures d'Alexander van Homboldt.* Traduit par Florence Hertz. France: Noir sur blanc, 2018.

Articles

Acclimatation, communiqué de presse exposition Galeries du Musée, Galerie de la Villa, Galerie des Cyprès, Galerie de l'École, Villa Arson, Nice, 31 octobre 2008 au 1er février 2009, p. 2.

Acquisitions, Fonds Municipal d'Art Contemporain, FMAC, Mairie de Paris, Directions des Affaires culturelles, Ivry-sur-Seine, 2012, p. 16.

Acot (Pascal). « *Darwin et l'écologie »,* Revue d'histoire des sciences, 1983, p. 34.

Afeissa Hicham (Stéphanie). « *Les habits verts de l'apocalypse »*, *Les grands mythes, Les grands dossiers des sciences humaines*, n°37, 2014-15, p. 74.

Almayer (Anastasia) « *Keith Haring activiste Pop* », Dossier Le street art à découvert, Art magazine N°76, mai 2013, p. 66-67.

Ardenne (Paul). *« L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir »,* Art, Blockbuster, Revue Archistrom Dif'Pop, n° 63, 2013, Bookstorming, Paris, p 135.

Art press, *« Fabrice Hyber s'entretient avec Théo Mercier »* 10 Juillet 2002, Mutations et Hybridations, Fabrice Hyber, Palais Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Supplément au n°393, octobre 2012, Paris, p. 12.

Aubart (François). *Guillaume Leblon R*evue 02, N°46, revue d'art contemporain trimestrielle, Association Zoo Galerie, Nantes, Eté 2008, p. 39.f

Aurier (Gabriel-Albert). «*Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin* » Journal *Le Mercure de France*, Paris, 9 février 1891, p. 162-163.

Becker (Karin). « *Les discours sur les nuages dans la littérature française »,* Géographie et cultures, Laboratoire Espaces, Nature et Culture, 2013, p. 52.

Bélanger (Gentiane). « *World off Matter, ou la pensée complexe des territoires* ». Revue Espace, 2015, p. 47.

Bétard (Daphné). « *En vert et contre tous* », Beaux Arts magazine, Issy-les-Moulineaux, novembre 2013, p.104.

Béhar (Henri). « *Documentation thématique* », *Alfred Jarry Ubu Roi,* Librairie Larousse, Paris, Tours, 1985, p. 132.

Bernaud (Jean-Yves) & Brière (Michel) et Lochard (Jacques). *Art, science et culture scientifique,* La lettre de l'OCIM n° 127, janvier-février 2010, p. 1.

Blanc (Nathalie) et Lolive (Jacques). *Art écologique et paysage durable : réalisation d'un colloque international et du séminaire préparatoire*, Rapport final, LADYSS, CNRS, Paris I et Société Environnement Territoire, CNRS, Université de Pau, Programme paysage et développement durable 2005, ministère de l'Écologie et du Développement durable, 2008, p. 3.

Blanc (Nathalie) et Lolive (Jacques). « *La restauration écologique : une nouvelle formation du monde.* »HAL Id: halshs-00335250, 2009, p. 2 et 4.

Blanc (Nathalie), Pughe (Thomas) et Chartier (Denis). « *Littérature & écologie : vers une écopoétique* », *Ecologie et politique*, LADYSS Laboratoire dynamiques sociales et recomposition des espaces, halshs-00738347, Syllepses, 2008, p. 20.

Blain (Françoise-Aline). « *Étrange nature »*, parcours des arts, Revue d'art du grand sud-ouest, n° 37, janvier-février-mars 2014, France (31), p. 25. Voir aussi exposition collective *Étrange Nature* Centre d'art contemporain Pavillon blanc à Colomiers, du 25 Janvier au 26 Avril 2014, Dossier de presse, p. 2.

Blandin (Patrick) et Bergandi (Donato). « *À l'aube d'une nouvelle écologie* ? » Histoire des sciences n° 332, juin 2000, p. 56.

Book *Elena Costelian, Chernobyl on Tour 06*, "*Maps of the contaminated area*", 2013, p. 12.

Brunette (Edith). « *Edith brunette : quand les politiques croisent les pratiques* » Un entretien par Josiane Poirier. Revue Espace, p. 72.

Bruneton (Guillaume)*. « L'Homme et le paysage, Pour une étude du sens et des possibilités de juxtapositions de l'Homme et du paysage dans la photographie contemporaine »*, Mémoire de fin d'études et de recherches appliquées, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2007, p. 97.

Bushart (Magdalene). « *Influences de Riegl en Allemagne : un modèle non historique de l'histoire de l'art »,* Programme Colloque Relire Aloïs Riegl, Samedi 12 mai 2007, Auditorium Louvre, p. 9.

Carré d'art MAC Musée d'art contemporain de Nîmes*. « Pour un art pauvre (inventaire du Monde et de l'atelier).* » *Dossier de presse.* Nîmes, 4 Novembre 2011-2012.

Centre Pompidou Musée, Morisset (Vanessa). «*Dossiers pédagogiques/Collections du Musée « Un mouvement, une période Arte Povera ».* Mise à jour : Florence Thireau, Centre Pompidou, 2010. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm.

Centre Pompidou Musée, Dossiers pédagogiques - Collections du. «*L'art contemporain dans les collections du Musée Accrochage 2012-2013, niveau 4.»* Mars 2013. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Art-contemporain/ (accès le Juin 16, 2013).

Chaisson (Caitlin). *« Black Gold : The Esoteric and the Ecological* » Revue Espace, Art actuel, Pratiques et perspectives, Vol. n° 110. Montréal, Printemps-Eté 2015.

Chateauraynaud (Francis). « *Les lanceurs d'alerte et la loi. Comment la protection des lanceurs et des alertes peut modifier les processus d'expertise »*, Chronique recherche et prospective, experts n° 83, avril 2009, p. 1.

« *Chaumont développement* », dossier de presse FEDER Fond Européen de Développement Régional, Fondation du patrimoine Région Centre, 2012, p. 4.

Chevalier (Miguel). *Art actuel. Le magazine des arts contemporains*, N°89, Novembre-Décembre 2013, p. 58.

Collins (Tim). « *Expression lyrique, engagement critique, action transformatrice : une introduction à l'art et l'environnement* », Presses de Sciences Po, *Ecologie & politique*, N°36, 2008/2, (cairn.info 18/02/13), p. 141.

Comité 21 : co-construire pour réconcilier, Vraiment Durable, Printemps-Été, 2012, p. 137 et 145.

« *Comprendre son environnement* », Le journal de la Confédération des Maisons des Jeunes et de la Culture de France, 2007, Paris, p. 4.

Corneille (ed il gruppo Co.Br.A.), 60° Anniversario della nascita del movimento 1948-2008, Testi di Marcos-Ricardo Barnatán Luciano Caprile Rino Crivelli, Galeria san Carlo, Milano, 2008, p. 12 et 16.

Correard (Stéphane). *« Le mort-vivant, Anna Zemankova (1908-1966) »,* Art Magazine, N° 76, Fleurus Presse, Paris, Mai 2013, p. 14.

Côté (Diane-Jocelyne). « *Art et écologie, Rencontre avec Uriburu et Pierre Restany* », Revue *Intervention, Attention à l'art,* n° 17, Québec, octobre 1982, p. 39.

CQFD *Ce qu'il faut découvrir Dossier documentaire* de l'équipe des publics, « *Fabrice Hyber, Prototypes d'Objets en Fonctionnement »,* exposition du 20 octobre 2012 au 20 janvier 2013, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2012. p. 2-3, 5, 13-14, 24, 32-36.

Crutzen (Paul J.) (Allemagne) et Stoermer (Eugene F.) (USA). « The *Anthropocene* »Global Change, NewsLetter, n° 41, The International Geosphere-Biosphere Programme IGBP, International Council for Science (ICSU), Stockholm, 2000, p. 17-18.

Dhainaut (Alexandrine). *Fabrice Hyber Prototypes d'Objets en Fonctionnement,* Mac/Val, Vitry-sur-Seine, du 20 octobre 2012 au 20 janvier 2013*, Revue 02* n°64, Revue d'art contemporain trimestrielle, Association Zoo Galerie, Nantes, Hiver 2012, p. 61.

Didi-Huberman (Georges). « *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg »,* Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, p. 592.

Duchiron (Marie-Stella) et Schnitzler (Annik). « *La forêt face aux changements climatiques : de la gestion productiviste à une sylviculture de l'écosystème »,* Courrier de l'environnement de l'INRA n° 57, juillet 2009, p. 49.

Eco (Umberto). « *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation »,* essais traduits de l'italien par Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010, p. 640.

« Essonnez-vous, Exposition, Explorer les milieux de Chamarande », Domaine départemental de Chamarande, n°14, supplément du magazine de l'Essonne n°140, mai-sept 2013, Conseil Général de l'Essonne, p. 4.

« Explorations interdisciplinaires autour du vivant », Sciences & Arts à PSL, programme p. 15.

Fayolle (Claire). Beaux arts magazine, « L'ère des nouveaux apprentis sorciers ? » Paris, juillet 2013, p. 30.

« Festival d'histoire de l'art. La nature. États-Unis », ministère de la Culture et de la communication, programme, Fontainebleau, 2-3-4 juin 2017, p. 9.

Fieldson (Rosi). « *Architecture & Environmentalism : Movements & Theory in Practice »,* University of Newcastle upon Tyne, UK, 2004, p. 31.

Figeras (A et J). *« Variabilidad ecomorfica del mejillon silvestre y cultivado en Espana (Gèn. Mytilus) y relacion con su position sistemica »,* Instituto de Investigationes Pesqueras, Vigo, 1983, p. 57.

Foundation Sharjah Art. "*Project Stockholm, June, 1972/2007 Gustav Metzger.»* 2007. http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2007/project-stockholm-metzger (accès le 06 26, 2013).

Gestalder (Mathilde), Schiffer (Gabrielle) et Thirion (Rose). « *Claire Morgan* ». Notice rédigée par les élèves de l'École du Louvre*, Diamond 2010,* FIAC 2010, p. 1.

Gille (Baptiste). « *De l'écologie symbolique à l'écologie politique. Anthropologie des controverses environnementales chez les Salish côtiers*. » Écologiques. Enquêtes sur les milieux humains. Tracés. Revue de Sciences humaines, n° 22, 2012, p 87-88.

Gregor (František) et Rozkošný (Rudolf). *« Additions and corrections to The Muscidae of Central Europe II. Two new species of Spilogona (Diptera, Muscidae)*», Institute of Zoology, Slovak Academy of Sciences, Versité, 2007, p. 598.

Guessard (Mélanie), Pérennes (Marie) et Persilier (Juliette). Elèves de l'Ecole du Louvre, « *Philippe Rahm, Rémanence chlorophyllienne,* 2011-2013 », Ecole du Louvre, Palais du Louvre, FIAC 2013, Paris, p. 1 et 2.

Günther Anders, « *Dix thèses pour Tchernobyl, Adresse amicale au 6e congrès international des médecins pour l'empêchement d'une guerre nucléaire.* » Ecologie & politique, Destination Tchernobyl, Syleps, France, 2006, p. 171.

Hauser (Jess). « *Les Arcanes d'un art mutant.* Ar*t et Science, Beauté mathématique, création et imaginaire science et fiction, Art biotechnologique électroacoustique », Recherche et patrimoine*, RDT infos Magazine de la recherche européenne, numéro spécial Mars 2004, p. 14.

« Fabrice Hyber », Palais Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Supplément au n°393, Art press, Paris, octobre 2012, Paris, p. 10.

Fabrice Hyber, in Frédéric Bouglé, « 1 - 1 = 2, entretiens avec Fabrice Hybert, Nantes, éditions joca séria, 1992, p. 32-33 et 54.

Haeckel (Ernst). *Chapitre XVI.* « *Sciences et Croyance. Révélation. » Les énigmes de l'Univers.* Traduit de l'allemand par Camille Bos, Paris, Schleicher Frères, éditeurs 1902, p. 351-352.

Hyber (Fabrice). *« Tout doit être possible* », entretien avec Catherine Francblin, Fabrice Hyber, Palais de Tokyo, MAC/VAL, Fondation Maeght, Institut Pasteur, Artpress, supplément au n°393, octobre 2012, p. 24.

« Hyber » (Fabrice) octobre 2011. MAC/VAL de Marne, CQFD *Ce qu'il faut découvrir*, Dossier documentaire de l'équipe des publics, Vitry-sur-Seine, exposition Fabrice Hyber POF, *Prototypes d'Objets en Fonctionnement,* 2012-2013, *Le vivant/L'organique, imagerie et processus,* p. 65.

Hornig (Dieter). « *Max Raphael : théorie de la création et production visuelle* », Revue germanique internationale, Histoire et théories de l'art, 1994. Traduit de l'anglais par Jeanne Etoré et Bernard Lortholary. p. 172.

« *In extenso et la Station. Conjecture »*, dossier de Presse exposition de Vivien Roubaud et Tatiana Wolska, Clermont-Ferrand, 2013, p. 6.

Jaffeux (Henri) « *La longue et passionnante histoire des parcs nationaux français »*, Revue *Pour mémoire, m*inistère de l'Écologie, du Développement durable des Transports et du Logement, n° 9, hiver 2010, p. 145.

Joly (Patrice). « *Hamish Fulton. En marchant* », Crac Sète, 30.10.2013 - 02.02.2014 », Revue02, Revue d'art contemporain trimestrielle, numéro 68, hiver 2013, p. 15.

Kagan (Sacha). « *La pratique de l'art écologique. Art et biodiversité : un art durable ? plastik, art et sciences »* [en ligne], numéro 4, 15 février 2014. ISSN 2101-0323.

« Keith Haring, The Political Line », exposition Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 19 avril au 18 août 2013, Dossier de presse, guide d'exposition, Paris Musées, p. 3 et 6.

Klieger Stillman (Linda), « *Alfred Jarry et Joan Miró, Textes pataphysiques et images surréalistes », Actes du colloque Jeunes chercheurs 2009, Jarry et Miro, Le Magasin pittoresque, comptes rendus peu connus sur Ubu roi*, p. 10.

Koering (Jérémie). « *André Chastel face au structuralisme. Linguistique, sémiologie et anthropologie structurale »*, *André Chastel : Méthodes et combats d'un historien de l'art*, actes du colloque, Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal, Picard, Paris, 2015, p. 107-122.

Hallé (Francis). « *Plaidoyer pour l'arbre »,* 2014, *Fête de l'arbre* de la ville de Coutances, Jardin des Plantes, Jardin botanique, 2016, p. 1.

Laboratoria Art & Science Space. « *Hypothèses Vérification* » dossier de presse, Moscou, 2010, p. 5.

Laborde (Barbara). « *Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker »,* Image & Narrative, Vol 10, N°3, 2009, p. 49.

« *La pollution atmosphérique une des premières causes environnementales de décès par cancer, selon le CIRC »*, Communiqué de presse n° 221, Centre international de Recherche sur le Cancer (CIRC), Organisation mondiale de la Santé, Lyon/Genève, 17 octobre 2013.

« L'arbre aux fruits célestes. Arbre à photosynthèse », Prés du Goualoup, Shigeko Hirakawa, du 10 mai au 7 novembre 2012, programme *2012* Domaine de Chaumont sur Loire Centre d'arts et de nature, Région Centre, p. 20.

« L'Arbre qui ne meurt jamais », du 22 mars au 30 juin 2013, dossier de presse exposition, espace d'expositions temporaires du Théâtre des Sablons, Neuilly-sur-Seine, p. 3, 5 et 9.

« La robe et le nuage », exposition Arts et sciences, du 9 juin au 15 octobre 2011, dossier de presse, Hangar 21 (Hangar à Bananes), Nantes Métropole, Région Pays de la Loire, DRAC Pays de la Loire, Université de Nantes, GIP Arronax, Nantes, p. 8.

Lavrador (Judicaël). *« Martial Raysse, le plus pop des artistes français »* Beaux arts magazine, mars 2014, Issy-les-Moulineaux, p. 86.

« L'économie change, changeons l'économie, » LH Forum, 2ème édition, Mouvement pour une économie positive, One beat one tree, Naziha Mestaoui, programme, 25, 27 septembre 2013, Le Havre, p. 27.

Lefebvre (Thierry). « *Un ready-made pharmaceutique de Marcel Duchamp »*, Persee, Revue d'histoire de la pharmacie, 94e année, N. 349, 2006. p. 55-60.

Les Inrockuptibles, « *Le voyage à Nantes, parcours choisis »*, du 28 juin au 1er septembre 2013, supplément au n° 920 des Inrockuptibles, Les Éditions indépendantes, Paris, 2013, p. 10.

Lemesle (Isabelle). « *Rapport annuel 2011 »*, Centre des monuments nationaux, p. 3.

Le Quellec (Jean-Loïc). « *Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre »,* Les Cahiers de l'AARS, 2007, p. 120.

Lequeux (Emmanuelle). « *Les artistes peuvent-ils sauver la planète ? » Art & écologie comment les artistes imaginent l'avenir de la planète.* N° 378, décembre 2015. Beaux-Arts magazine, p. 56-66.

Lequeux (Emmanuelle). Envoyée spéciale à Nîmes. « *Les riches idées de l"art pauvre».* Édité par Le Monde Culture. Le Monde Culture. 7 décembre 2011 http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/07/les-riches-idees-de-l-art-pauvre_1614340_3246.html (accès le juin 5, 2013).

« Le projet », Charlotte Charbonnel, dossier de presse, Musée Réattu, 2011, p. 4.

Liégey (Edith). « *Germinations existentielles de Caroline Léger »* jardin-eco-culture.com, 29 juillet 2012 et Dossier de presse, exposition *En Nature. La Société libre des Beaux-Arts, D'Artan à Whistler*, Musée Félicien Rops, Namur, Fédération Wallon-Bruxelles, 2013, p. 7.

Liégey (Edith). « *L'esprit de Nature de Samuel Rousseau* », chronique *« art écosystème* », jardin-eco-culture.com, 2012.

Liégey (Edith). « *Pistoletto au Louvre ou l'Arte Povera au Troisième Paradis* », jardin-eco-culture.com, 11 mai 2013 et « Arte Povera, retour d'un art de la décroissance au 21ème siècle », 16 juin 2013.

« Lire la nature », programme des *Rencontres* Musée de la Chasse et de la Nature, p. 1

de Loisy (Jean). « Intervention sur le bâtiment » *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015, p. 113.

Luke Howard, Sur les modifications des nuages, suivi de : Goethe, La Forme des nuages selon Howard. Hermann, collection "Météos", 2012. Guide d'exposition *Remuer ciel et terre*, Les Abattoirs Frac Midi-Pyrénées, à la médiathèque des Abattoirs, Centre des livres d'artistes, 8/11/13 au 14/02/14, Mairie de Toulouse, p. 32.

MAC/VAL*, Fabrice Hyber, L'évidence des POF,* dépliant d'exposition Fabrice Hyber Prototypes d'Objets en Fonctionnement [POF], 20 octobre 2012-20 janvier 2013, Ivry-sur-Seine, p. 2.

Manca (Isabelle). *« Une nouvelle histoire de l'art » Magazine L'œil*, décembre 2013, Paris*,* numéro 663, p. 36.

Matagne (Patrick). « *Aux origines de l'écologie* », *Innovations*, 2003/2 no 18, DOI : 10.3917/inno.018.0027, p. 30-31.

Maufras (Frédéric). *« Réenchantés… qu'en faire ? »,* Revue *"l'art même",* ministère de la Communauté française de Belgique des Arts plastiques, 2007, p. 9.

Meillon (Bénédicte). *« Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de l'écopoétique : définitions et notions* ». Atelier de recherche en Ecocritique & écopoét(h)ique UPVD, Perpignan, 2016, p. 1.

Mellier (Denis). *« Climatastrophe : imaginaires inquiets par temps de fureur »,* Fondation EDF. Catalogue exposition *Climats artificiels*. Paris, Paris Musées, 2015, p. 21.

Morin (Edgar), Ciurana (Emilio-Roger) et Motta (Raul). *« Éduquer pour l'ère planétaire. La pensée complexe comme méthode d'apprentissage dans l'erreur et l'incertitude humaines* », Jacob Duvernet, 2003.

Morin (Edgar). Entretien par Vallejo-Gomez, Nelson. « *La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques » Synergies Monde* n° 4, 2008, p. 249.

Morton (Brian). «*The aquatic nuisance species problem : a global perspective and review*», Department of Ecology and Biodiversity, and The Swire Institute of Marine Science, The University of Hong Kong, Cape d' Aguilar, Shek O, Hong Kong, 1996, p. 35.

Nadal (Marie-Luce). *« Effleurer l'atmosphère »,* Culture et Recherche n° 132 automne-hiver 2015-2016 Sciences et techniques, une culture à partager, p. 94.

« Natacha Nisic. Echo », dossier enseignants, Jeu de Paume, du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Paris, p. 4.

« Natures arttificielles », dossier de presse *Lille 3000*, *Le Printemps à Saint Sauveur* du 3 mai au 11 août 2013, p. 15 et 28.

Nichols (Ashton). « *Beyond Romantic Ecocriticism : Toward Urbanatural Roosting* », 2011.

Nicholls (Mark) & White (Anthony). « *Il gesto : Global Art and Italian Gesture Painting in the 1950s* », Humanities Research Vol. XIX, N°2, 2013, p. 86.

Oak Taylor (Jesse). *« Urban Nature or Urbanature ? Those Ecocentric Romantics »*, Nineteenth-century gender studies, University of Maryland, p. 1.

« On ne prévient pas les grenouilles quand on assèche les marais » adapté de la « *Supplication pour Tchernobyl* » de Svetlana Alexievitch et « *Fukushima récit d'un désastre* » de Michaël Ferrier, programme d'écocinéma débats spécial climat dans les communes de Perpignan Méditerranée Communauté d'Agglomération, 2015.

Ostermann (Jean-Michel). *« La fluorescéine est-elle toxique ? »* Commission scientifique de la FFS -Fédération Française de Spéléologie- Revue *Spelunca* 90, p. 7-8.

Oudeis. Bébié-Valérian (Gaspard et Sandra) ; Fadat (Manuel). *Silence vert,* Rencontres des arts numériques, électroniques et médiatiques, Le Vigan, 2012, p. 15.

Paillet (Patrick). *Art et comportements symboliques au Paléolithique : quelques points de vue actuels.* Bibliothèque de l'Institut de Paléontologie Humaine, 2015, p. 68 et 73.

Peindre le ciel : De Turner à Monet, catalogue d'exposition 8 avril-9 juillet 1995, Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995, p. 78 et 84.

Pickard (Richard). *« Beyond Beyond Romantic Ecocriticism »* University of Victoria, Canada, Ecozon@ 2012, Vol.3 N°1, p. 150.

Petitot (Jean). « *Morphologie et esthétique structurale : de Goethe à Lévi-Strauss », La part de l'Oeil, L'art et la fonction symbolique.* Revue de pensées des arts plastiques. Numéro 25-26 vols. Belgique, 2011, p. 235.

Portier (Julie). « *Les Talents contemporains 2011 s'exposent à Wattwiller* », Le quotidien de l'art, Fondation François Schneider, septembre 2013, p. 5.

Programmation 2010, Domaine de Chaumont-sur-Loire Centre d'Arts et de Nature, p. 6.

Ramade (Bénédicte). *« Mutation écologique de l'art ? Esthétique et espace public* » Revue *Cosmopolitiques*, N°15, Apogée, Juin 2007, p. 35.

Ramade (Bénédicte). « *Green is the new black* », *Zéro deux*, Revue d'art contemporain trimestrielle, N°68, Hiver 2013, Association Zoo galerie, Nantes, p. 39-40.

Ramade (Bénédicte). « *Les infortunes de l'art écologique américain depuis les années 1960 : proposition d'une réhabilitation critique »*, thèse de doctorat à Paris 1, 2013.

Ramade (Bénédicte). « *L'art de l'écologie aux limites de l'exposition*. » Revue Espace, 2015, p. 19.

Ruskin (John). « *Eloge de la vie simple, Les textes fondamentaux commentés »,* Hors-série. Le Point Références*,* Septembre-Octobre 2015, p. 56.

Russo (Sylvia) « *La Révolte du Phénix », L'art politique*, Lettre de Paris, Vie des arts, N° 216, 2009, p. 21.

Saint-Hilaire (J. Barthélemy), « *Météorologie d'Aristote »,* A.Durand Libraire-Editeur, Paris, 1863, p 6-7 et 12-18.

Schmitt (Stéphane). « *Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme »*, Persée. Revue d'histoire des sciences, Tome 54, n°4, 2001. p. 495.

Schoentjes (Pierre). « *L'écopoétique : quand Terre résonne dans littérature* », Ecocritica ed ecodiscorso. *L'analisi linguistica e letteraria, Nuove reciprocità tra umanità e pianeta,* Université de Sciences Linguistiques et Littératures étrangères, Milan, 2016, p. 86-87.

Spaid (Sue). *Ecoventions, qua an Arendtian Account of Freedom, Action and Miracles,* Online journal of Lanscape, Art, & Design, Landscape & Art, landviews.org, 2003.

Spaid (Sue). « *The Science of Art : Five Artists, Thousands of Experiments* » hal.archives-ouvertes.fr, p. 1.

Sondage IFOP, « *Les Français et le nucléair »e,* résultats détaillés, juin 2013, pour Dimanche Ouest France, p. 5 et 8.

« Théodore Rousseau 1812-1867, Le renouveau de la peinture de paysage », catalogue exposition 23 février au 28 avril 2013, Musée d'art et d'histoire, Ville de Meudon, p. 1.

« Théodore Rousseau et la critique », Musée des peintres de Barbizon, Le rendez-vous des peintres et de la nature, Musées départementaux Seine-et-Marne, p. 4, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 27.

« Traverses, les déserts urbains, Habiter les déserts », Conférences, Débats, Rencontres, Musée d'Art Moderne, École Nationale Supérieure d'Architecture, exposition *Images de déserts urbains, Jürgen Nefzger*, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, 2013, p. 3 et 18.

Trégouët (Bruno) (dir.) « *Études & documents, Une expertise de l'empreinte écologique »,* Commissariat général au développement durable, Service de l'observation et des statistiques, ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de la Mer, n°16 Janvier 2010, p. 7.

Tremblay (Rémy et Diane-Gabrielle) (dir.) « *Richard florida, l'homme et sa classe »*. Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 12.

Trémeau (Tristan)*. « Société Réaliste Nouveaux entrants »,* Monographie, *Art 21,* n° 15, décembre 2007-janvier 2008, p. 46.

Tromeur (Irwan). « *Les moutons noirs du diable* » *Nuage,* catalogue exposition, Arles, Actes Sud/Musée Réattu, 2013, p. 41.

Van Praët (Michel). *« Cultures scientifiques et musée d'histoire naturelle* » Fourmentraux (Jean-Paul), Dir. *Art et science.* France, CNRS Les Essentiels d'Hermès, 2012, 1996, p. 75 et 145.

Vendé (Thierry). « *Existe-t-il des écoartistes en France ? » Cosmopolitiques* n°15, Esthétique et espace public juin 2007, p. 53.

Waelder (Paul). *« Digital divide : a matter of habitus* » Revue artpress 2, L'art dans le tout numérique, Trimestriel n°29, Mai, juin, juillet 2013, Paris, p. 67.

Walther (Ingo F.) (dir.), *II,* «101 meilleurs artistes contemporains en France.» *Revue art absolument.* 2012, p. 554.

Wardl (Lester F.) *Rapport de la sociologie à l'anthropologie.* 1997. http://socio-anthropologie.revues.org/index72.htm.

Index

Aboudrar, 5, 45, 52, 69, 70, 85, 101, 163, 168, 184, 215, 460, 615, 639, 653

Ahtila, 121, 196, 207, 267, 356, 359, 391, 392, 395, 396, 397, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 436, 446, 447, 449, 452, 458, 460, 464, 465, 470, 474, 476, 480, 630, 657, 663, 665, 703

Aït-Touati, 595, 596, 614, 617

d'Anthenaise, 5, 25, 406, 407, 408, 412, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 436, 470, 608, 656

Ardenne, 54, 73, 81, 82, 207, 232, 354, 360, 363, 449, 666, 683

Arendt, 131, 132, 133, 630

Ariane Michel, 26, 267, 326, 356, 359, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 408, 414, 417, 419, 423, 434, 438, 440, 443, 444, 446, 450, 452, 456, 457, 460, 465, 472, 475, 476, 480, 657, 658, 663, 667

Arp, 143, 225, 226, 238, 239, 240, 243, 245, 259, 533, 551, 552, 554, 560, 569, 605, 620, 643, 653, 655, 660

Aurier, 21, 154, 164, 683

Baj, 170, 245, 520, 522, 523, 534, 596, 638, 639, 651, 683

Ballengée, 16, 40, 41, 54, 70, 88, 90, 91, 106, 121, 125, 126, 130, 131, 132, 134, 138, 224, 235, 251, 253, 262, 263, 279, 291, 292, 293, 324, 326, 355, 368, 369, 448, 536, 638, 645

Benoist, 157, 179, 366, 379, 387, 505, 537, 672

Bess, 27, 31, 72, 188, 189, 198, 215, 216, 389, 524

Beuys, 18, 31, 70, 72, 73, 81, 90, 97, 121, 125, 132, 133, 159, 191, 207, 232, 235, 245, 255, 259, 263, 282, 355, 360, 362, 392, 394, 463, 530, 543, 679

Bigé, 13, 14, 22, 180, 184, 208, 209, 211, 469, 471, 472, 634, 635, 641, 658, 660, 663, 672

Blanc, 34, 64, 80, 83, 102, 106, 110, 111, 129, 130, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 169, 171, 173, 213, 235, 236, 642, 666, 684

Bœuf, 59, 465, 633

Bonneuil, 113, 117, 484

Brown, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 355, 362, 484, 509, 536, 645

Canone, 9, 215

Charbonneaux, 370, 371, 410, 657

Charbonnel, 259, 485, 490, 532, 533, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 549, 550, 551, 606, 611, 614, 616, 625, 626, 632, 633, 636, 637, 659, 688

Chevalier, 42, 43, 53, 166, 196, 203, 213, 253, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 326, 507, 508, 509, 645, 685

Clavel, 138, 477

Collins, 20, 107, 109, 130, 145, 146, 147, 183, 214, 685

Constable, 492, 495, 496, 498, 501

Costelian, 42, 54, 71, 75, 118, 119, 120, 165, 253, 267, 279, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 523, 645, 651, 652, 684

Damisch, 13, 177, 185, 243, 483, 568, 569, 571, 601, 602, 605, 606, 625, 642, 643, 659, 663, 664

Davallon, 48, 92, 649

Debourdeau, 30, 202, 520, 601, 603, 663

Deleuze, 154, 377, 380, 449, 476, 657

Descartes, 481, 482, 487, 503, 505, 561, 601, 623, 624, 659, 663, 664

Descola, 13, 59, 103, 104, 105, 153, 154, 160, 161, 162, 170, 173, 176, 209, 210, 211, 310, 358, 392, 396, 443, 444, 445, 446, 450, 453, 456, 459, 465, 472, 473, 475, 479, 480, 618, 637, 641, 651, 654, 663

Duchamp, 50, 51, 53, 66, 81, 83, 227, 243, 244, 245, 309, 464, 476, 514, 522, 564, 583, 596, 612, 620, 653, 668

Durozoi, 197, 246, 254, 298, 464, 522

Eco, 12, 118, 207, 208, 287, 357, 682, 685

Focillon, 60, 627, 628, 666

Foucault, 46, 63, 85, 104, 131, 181, 573

Friedrich, 154, 290, 484, 485, 491, 492, 496, 503, 512, 607

Gablik, 149, 179, 214, 215, 360, 461, 560

Gessert, 59, 87, 88, 90, 200, 201

Gille, 211, 212, 479, 669, 686

Godelier, 154, 158, 161, 162, 163, 207, 209, 464, 466, 472, 477, 625, 626, 628, 629, 630, 634, 648

Goethe, 186, 487, 491, 492, 633, 688, 690

Gombrich, 59, 106, 148, 182, 494, 495

Goodman, 154, 163

Goya, 150, 151, 152, 496, 605, 649

Guattari, 25, 48, 64, 79, 81, 111, 154, 307, 308, 376, 377, 380, 381, 449, 450, 468, 476, 511, 657, 664

Hache, 27, 61, 66, 80, 116, 173, 354, 462, 642, 667

Haeckel, 9, 29, 30, 92, 106, 224, 225, 285, 293, 377, 379, 483, 495, 537, 593, 594, 601, 602, 682, 686, 708, 710

Hallé, 353, 354, 357, 365, 370, 436, 447, 450, 453, 455, 458, 463, 687

Hamblyn, 59, 486, 487, 488, 491, 492, 503, 659

Herran, 150, 151, 152, 205, 649, 663

Hirakawa, 38, 65, 66, 72, 194, 195, 196, 319, 371, 385, 386, 518, 519, 673, 675, 687

Howard, 59, 177, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 495, 499, 532, 550, 601, 632, 633, 659, 664, 688

Humboldt, 9, 28, 29, 61, 62, 63, 85, 506

Hyber, 64, 65, 79, 82, 190, 196, 250, 262, 267, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 374, 379, 380, 381, 450, 452, 511, 651, 683, 685, 686, 688

Impelluso, 87, 321, 468

Kagan, 36, 107, 108, 109, 110, 214, 215, 253, 642, 687

Krajcberg, 43, 52, 53, 76, 77, 112, 147, 193, 245, 249, 364, 365, 469, 690

Lageira, 37, 47, 104, 152, 162, 215, 236, 442, 677

Lamarche-Vadel, 580, 583, 588, 593, 621, 632, 668

Laneyrie-Dagen, 476, 501, 537, 573

Latour, 114, 115, 116, 117, 446, 479, 480

Leopold, 10, 63, 188

Lequeux, 43, 49, 368, 370, 688

Leroi-Gourhan, 46, 95, 154, 157, 158, 160, 164, 169, 172, 174, 626, 663

Lévi-Strauss, 48, 53, 104, 140, 142, 147, 156, 186, 366, 395, 396, 542, 635, 637, 690

Loisy, 25, 45, 97, 98, 165, 307, 365, 438, 475, 476, 580, 582, 583, 646, 656, 668, 672, 674, 678, 688

Machon, 5, 465, 669

Magritte, 50, 51, 110, 143, 149, 155, 179, 180, 181, 182, 187, 214, 215, 225, 226, 240, 360, 503, 554, 560, 561, 617

Mahieu, 39, 46, 72, 120, 121, 162, 174, 213, 250, 256, 279, 287, 288, 289, 290, 484, 485, 536, 611, 645

Maldonado, 107, 142, 143, 182, 224, 225, 226, 227, 228, 240, 627, 643, 646, 666

Maris, 112, 462, 669, 679

Markul, 40, 41, 49, 50, 55, 56, 71, 79, 122, 134, 197, 259, 261, 262, 279, 294, 295, 296, 297, 303, 371, 373, 448, 608, 619, 640, 645, 651, 652

Metzger, 53, 54, 73, 74, 75, 76, 98, 100, 112, 119, 121, 128, 147, 245, 263, 311, 355, 362, 363, 364, 375, 501, 502, 525, 678, 686

Michel, 10, 47, 94, 104, 299, 366, 396, 398, 399, 400, 401, 404, 407, 415, 438, 443, 450, 476, 487, 500, 520, 630, 680, 684

Monvoisin, 108, 109, 239, 246, 254, 513, 520

Morin, 109, 376, 607, 617, 629, 630, 635, 636, 640, 641, 642, 653, 663, 665, 689

Morizot, 99, 102, 465

Moutashar, 491, 551, 552, 554, 556, 561, 567, 568, 569, 570, 571, 601, 605, 607, 612, 627, 632, 656, 663

Nadal, 259, 485, 490, 532, 533, 537, 538, 539, 540, 568, 571, 572, 573, 574, 576, 579, 580, 584, 586, 590, 592, 604, 605, 611, 613, 614, 619, 622, 626, 633, 636, 637, 639, 658, 659, 660, 689

Nichols, 23, 24, 221, 222, 223, 224, 355, 649, 663, 689

Panofsky, 31, 626

Pastoureau, 187, 188, 190, 204, 681

Pergnier, 22, 182, 183, 187, 188

Petitot, 186, 627, 690

Picq, 156

Pistoletto, 54, 55, 69, 70, 77, 78, 116, 121, 271, 688

Praët, 691

Ramade, 17, 57, 110, 205, 236, 374, 656, 690

Rapetti, 154, 165, 180, 507

Restany, 70, 76, 101, 190, 191, 193, 271, 364, 365, 469, 507, 655, 685

Rey, 33, 172, 181, 496, 607

Ruskin, 110, 436, 491, 496, 499, 503, 532, 632, 641, 659, 690

Samakh, 37, 42, 43, 53, 55, 109, 133, 157, 203, 226, 255, 279, 282, 283, 324, 645

Schaeffer, 592, 593

Schoentjes, 206, 210, 355, 362, 463, 464, 467, 468, 636, 647, 668, 690

Société Réaliste, 218, 219, 220, 638, 654, 691

Spaid, 101, 130, 131, 132, 133, 642, 690

Thoreau, 62, 120, 222, 223, 256, 289, 484, 499, 500, 648, 682

Turner, 491, 492, 494, 495, 496, 499, 501, 503, 659, 689

Uexküll, 86, 152, 159, 175, 310, 352, 423, 425, 428, 432, 433, 435, 442, 447, 450, 456, 459, 465, 471, 615, 654, 658, 663, 665

Uriburu, 190, 191, 193, 194, 519, 655, 685

Van Praët, 5, 85, 610, 668, 672

Viola, 395, 439, 440, 442

Virilio, 514, 519, 523, 596, 638, 639, 644, 651, 683

Warburg, 104, 186, 463, 471, 472, 648, 687

Wulf, 9, 28, 29, 61, 62, 63, 85, 683

Table des illustrations

Figure I-1. *Adaptation of an Instrument (Fragment) accelerando,* 2016, Dora Budor, enquête muséographique exposition « *Le Rêve des formes* » Palais de Tokyo, Paris, 2017 ; *Prelude to the Collapse of the North Atlantic*, 2013, Brandon Ballengée, enquête muséographique exposition « *Milieux* » Château de Chamarande, 2013. 89

Figure I-2. *Anthropocène Monument,* enquête muséographique exposition Musée des *Abattoirs*, *La Novela*, Toulouse Métropole, 2014. 114

Figure I-3. Schéma d'Alfred Hamilton Barr, 1936 ; Schéma de Collins, système d'interactions… 141

Figure I-4. Coupole et fresque de San Antonio de Florida, Francisco de Goya, Madrid, 1798. Panthéon du peintre espagnol au presbytère de San Antonio de Florida (1746-1828)……150

Figure I-5. *« Goya et la nature avec les taureaux et les bidets à monter, sirènes et fantômes, paradoxes et mystères, nés des pinceaux et toiles vierges et des fresques et du frais de San Antonio de la Florida. Face et profil de la forme sacrée.»* De la Herrán, Agustín traduit par Liégey, Edith. *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya,* La Editorial Vizcaina, Bilbao, 1959……..151

Figure I-6. Schéma *Signifiant, signifiés*, nuages ; *La corde sensible*, 1960, René Magritte, Kunsthalle Hambourg, Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais, Elke Walford, ADAGP ; *4 pas dans les nua*ges, 1966, Martial Raysse, exposition Centre d'art contemporain Pompidou, Paris, enquête muséographique 2014 ; *Atome Burst* 1965, Roy Lichtentein ; *L'Espoir rapide*, 1928, René Magritte, Kunsthalle Hambourg. Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford ADAGP ; Table des symboles de la classification de Luke Howard, 1803 ; *Performance, Paysage Ciel, Scribe, Formes Mouvantes Nuages, Vent*, 2012, Bernard Moninot, Texte, *Récit du Ciel, A la poursuite des nuages*. 178

Figure I-7. Manifeste, Pierre Restany et Nicolas Uriburu, 1973 ; Gaillard, Françoise. *Paradis Artificiels,* Miguel Chevalier, Catalogue d'exposition Galerie Municipale de Vitry-sur-Seine, 2004 ; Exposition *Poursuivre l'eau, Shigeko Hirakawa,* enquête muséographique 2014, Domaine de Trévarez ; *Eija-Liisa Ahtila, Ecologies of Drama,* catalogue d'exposition, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 2015-16..... 198

Figure I-8. *Radioactive cats*, 1980, Sandy Skoglund ; *L'art biotech'*, 2003, exposition Nantes ; *Light, only light,* 2004, Jun Takita. 199

Figure I-9. *H3*, 2008, Société Réaliste, exposition « *Hypothèses Vérification* », Laboratoria Art & Science Space, Moscou, 2010. 218

Planche-Figure II-10. Classification Jean Arp artistes ascendant pionniers transcourant(s) ; Catalogue l'*Exposition surréaliste d'objets,* 1936, galerie Charles Ratton, Paris. 237

Figure II-11. *Le silence à travers les âges*, 1968, Max Enrst. 241

Planche-Figure II-12. Classification Marcel Duchamp, pionnier transcourant(s) ; Extrait généalogie art et écologie, mouvements satellites d'influence historique, 2013-2014. 242

Planche II-13. Exemple de classification de travaux d'artiste, Bill Viola. 247

Figure II-14. Légendes du tableau de classification et planches de travaux d'artistes. 248

Figure II-15. Synthèse de la généalogie écologie et art contemporain des mouvements et artistes ascendants pionniers en cinq branches. 252
Figure II-16. Coupe de la branche biomorphisme écologique de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers. 258
Planches II-17. Classification de Iain Baxter et Gloria Friedmann branche biomorphisme écologique. 260
Planches II-18. Classification de Julien Salaud et Chloé Tallot branche biomorphisme écologique, descendants. 261
Figure II-19. Coupe de la branche art environnemental de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers. 264
Planches II-20. Classification d'artistes ascendants pionniers de *l'art environnemental,* Joseph Beuys et Gustav Metzger. 265
Planches II-21. Classification d'artistes descendants du biomorphisme écologique, Isaac Cordal, Caroline Léger, Philippe Domergue. 266
Figure II-22. Coupe de la branche art écosystème technologique de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers. 268
Planches II-23. Classification d'artistes ascendants pionniers de l'art écosystème technologique, John Cage, et Fujiko Nakaya. 269
Planches II-24. Classification d'artistes descendants de l'art écosystème technologique, Philippe Parreno, Bertrand Gadenne, Pierre Huygues. 270
Figure II-25. Coupe de la branche *arte pover/art de rebut* de la généalogie, lignées, mouvements et artistes ascendants pionniers. 272
Planches II-26. Classification d'artistes ascendants pionniers de l'*arte povera* et *art rebut*, Michelangelo Pistoletto, Pierre Fernandez Arman. 273
Planches II-27. Classification d'artistes descendants de l'*arte povera* et *art rebut*, Sarah Sze, Christophe Büchel, Pascale Marthine-Tayou, Guillaume Leblon. 274
Figure-Planches II-28. Coupe de la branche *bio art* de la généalogie ; Classification d'artistes ascendant, Eduardo Kac et descendant Jun Takita. 275
Figure II-29. Caractéristiques principales de la population des artistes et du premier corpus d'œuvres. 277
Planches II-30. Classification de travaux des artistes Erik Samakh et Victoria Klotz……..281
Planche II-31. Classification de travaux d'artiste Miguel Chevalier. 283
Planche II-32. Classification de travaux d'artiste Didier Mahieu, branche biomorphisme écologique. 287
Planche II-33. Classification de travaux d'artiste Brandon Ballengée 291
Planche II-34. Classification de travaux d'artiste Angelika Markul 294
Planche II-35. Classification de travaux d'artiste Elena Costelian. 298
Planches II-36. Profil type d'artiste, classification de travaux de Fabrice Hyber et Michel Blazy. 306
Figure II-37. *Prototype de paradis,* 2013*,* Fabrice Hyber, La Sucrière, 12e Biennale Lyon, enquête muséographique. 309

Table II-38. Extrait du parcours d'exposition 2012-2016. 312
Figure II-39. Expositions répertoriées et expérimentées en France sur des thèmes de l'écologie (2012-2014) 314
Figure II-40. Synthèse des thèmes - sens écologique - des expositions répertoriées et expérimentées en France sur des thèmes de l'écologie (2012-2014) 314
Figure II-41. Thèmes principaux - sens écologique - des expositions répertoriées et expérimentées en France (2012-2014). 315
Figure II-42. Douze thèmes de l'écologie fréquemment abordés dans les travaux des artistes par branche généalogique. 316
Figure II-43. Synthèse de fréquence des thèmes des travaux d'artistes par branche généalogique et exemples. 318
Table II-44. Symboles classiques par mondes (en noir) et symboles émergents au 21e siècle (en gris). 322
Figure II-45. Synthèse des formes symboliques écologiques émergentes au 21e siècle 322
Figure II-46. Synthèse des formes symboliques écologiques émergentes par génération d'artistes 324
Table II-47. Classement des mondes symboliques et sens écologiques les plus fréquents par génération d'artistes 327
Figure II-48. Profil radar 2.5 Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes. 329
Figure II-49. Profil radar 2.5 a. Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes de plus de 55 ans 331
Figure II-50. Profil radar 2.5 b. Sens écologiques par mondes symboliques composés par les artistes de moins de 55 ans 332
Figure II-51. Graphique 2.6 a. Sens écologiques des formes frequentes composées par les artistes de plus de 55 ans. 334
Figure II-52. Graphique 2.6 b. Sens écologiques des formes frequentes composées par les artistes de moins de 55 ans. 335
Figure II-53. Graphique 2.8 a. Sens écologiques des formes du monde humain composées par les artistes de plus de 55 ans. 341
Figure 54. Graphique 2.8 b. Sens écologiques des formes du monde humain composées par les artistes de moins de 55 ans. 342
Figure II-55. Graphique 2.9 a Formes du monde des elements et sens écologique des travaux des artistes de plus de 55 ans. 345
Figure II-56. Graphique 2.9 b Formes du monde des elements et sens écologique des travaux des artistes de moins de 55 ans. 346
Figure II-57. Profil radar 2.10 Forme des nuages et sens écologiques des travaux des artistes de plus et moins 55 ans. 347
Figure II-58. Graphique 2.7 a. Sens écologiques des formes du monde de la nature composées par les artistes de plus de 55 ans 349

Figure II-59. Graphique 2.7 b. Sens écologiques des formes du monde de la nature composées par les artistes de moins de 55 ans 350
Figure III-60. *Il était une forêt,* dessin de Francis Hallé. Ficus sp, Moraceae. Le tronc d'un Figuier étrangleur. Sous-bois de la vallée du Rio Manu, Amazonie péruvienne. 353
Figure III-61. La *Forêt, Eva Jospin, enquêtes muséographiques, exposition* Gobelins par nature, éloge de la verdure, XVIe-XXIe, 2013-2014, «carte blanche à Eva Jospin » *et Musée de la chasse et de la nature, 2012, Collection 2010 ;* Exposition *Réhab, L'art de re-faire*, *Fondation EDF, Paris,* 2010 ; *Lancement du projet* 7000 chênes, 1982-1987, Kassel, Joseph Beuys. *Bas droite. Beuys' Acorns : trees on tour* 2015, Ackroyd et Harvey. 361
Figure III-62. *Flailing Trees* (2009) Gustav Metzger. À droite, exposition Musée de l'Homme, « Frans Krajcberg, un artiste en résistance » ; *Baitogogo* (2012), Henrique Oliveira, Palais de Tokyo ; *1 Heart 1 Tree, 2015,* Naziha Mestaoui, COP 21 Paris. 363
Figure III-63. *Dead Tree*, 1969, Robert Smithson, exposition Prospect » 1969, Kunsthalle, Dusseldorl ; *Dying Tree,* 2013, Brandon Ballengée, enquête muséographique 2013 exposition « *Milieux* » Château de Chamarande ; *Jardin égaré,* 2006, Jean-Claude Ruggirello, vidéo, enquête muséographique exposition « *L'arbre de vie* », Collège des Bernardins, Paris, 2013. 367
Figure III-64. *L'Arbre,* 2005, Guillaume Leblon, CAC Bretigny sur Orge, *2008*. *Forêt de POF*, 1999, POF 122, Réunissez tous les POF végétaux, Fabrice Hyber, exposition enquête muséographique 2012 *POF Prototypes d'Objets en Fonctionnement*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. *Arboriculture, une pépinière d'espèces greffées,* 2008, Gabriela Albergaria, exposition Acclimatation *Centre national d'art contemporain,* Villa Arson, *Nice, 2009-2008.* Un arbre en bois sous un soleil électrique 2005, *Pierre Malphettes, exposition* Le péril vert, *Zoo Galerie, Nantes 2013.*..... 372
Figure III-65. *Generelle Morphologie der Organismen*, Ernst Haeckel, 1866, Reimer. *Ces milieux*, 2013, Émilie Benoist, enquête muséographique 2013 exposition *L'arbre de vie*, Collège des Bernardins, Paris. Représentation schématique d'arbre phylogénétique des organismes vivants, Muséum de Genève, « De l'arbre du vivant à la classification des espèces. Collections permanentes » Illustration infographiste Florence Marteau, 2012, Ville de Genève. *Milieu. Prototype de paradis*, 2013, Fabrice Hyber, enquête muséographique La Sucrière 12e Biennale Lyon, 2013. *Labyrinthe,* enquête muséographique exposition *Matières premières*, Fabrice Hyber, Palais Tokyo, Paris, 2013 ; *Unrooted Trees* ou *La machine à faire parler les arbres,* 2009, Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet, Art Orient Objet, Chaumont-sur-Loire, 2010. 378
Figure III-66. *L'arbre des voyelles*, 1999, Guiseppe Penone, Jardin des Tuileries, Paris ; *Réflexion,* 2011, Bob Verschueren, *enquête muséographique 2012,* Collection Chaumont-sur-Loire ; *Forêt déracinée,* 2006, Delphine Gigoux-Martin, Château de Taurines, Les Abattoirs, Toulouse ; *White Rabbit*, *2009,* Cécile Beau et Bertrand Rigaud, Château de Kerpaul, Loctudy, Finistère ; *L'envers, 2010, Cécile Beau,* exposition « *Subfaciem »* 2012, Palais de Tokyo, Paris. 383
Figure III-67. *Arbres aux fruits célestes - Arbre à photosynthèse, Air en péril*, 2006 - Shigeko Hirakawa, Prés du Goualoup, enquête muséographique 2012, Domaine de Chaumont sur Loire Centre d'arts et de nature ; *Rémanence chlorophyllienne,* 2011-2013, Philippe Rahm, enquête muséographique 2013, FIAC Hors les murs, Berges de Seine, Paris. 384

Figure III-68. *L'arbre et son ombre,* 2008, Samuel Rousseau, Château du domaine de Chaumont sur Loire, 2012. 390
Figure III-69. Généalogie art et écologie, branche art écosystème technologique, mouvements et artistes ascendants pionniers. 393
Figure III-70. Généalogie art et écologie - formes et artistes - branche art écosystème technologique, lignée *art vidéo.* 394
Planche III-71. Classification de travaux d'artiste Ariane Michel. 398
Figure III-72. *La ligne du dessus,* 2010, Ariane Michel. Capture écran site de l'artiste. 401
Figure III-73. *Les Yeux ronds,* 2006, Ariane Michel, Installation vidéo In Situ, Vidéo, 6 min 30, son 403
Figure III-74. *Elle*, 2011, Gloria Friedmann, exposition *Bêtes off,* Conciergerie, Paris, 2011-2012. Crédit photo : © Didier Plowy CMN Paris. *Droite.* 409
Figure III-75. Exposition *Bêtes off,* Conciergerie de Paris, *Here is the end of all things*, 2012, Claire Morgan ; *Les Yeux ronds,* 2006, Ariane Michel, Installation vidéo Conciergerie de Paris, 2012. . 411
Figure III-76. *Les oiseaux de Céleste*, 2008, vidéo Ariane Michel enquêtes muséographiques *Bêtes off* à la Conciergerie, Paris, 2012 et *From Ear to Hear,* 1996, Céleste Boursier-Mougenot, enquêtes muséographique exposition *Par nature* CAC104, Paris, 2013. 414
Figure III-77. Couverture du catalogue d'exposition, d'Anthenaise, Claude. "*Bêtes off"* Paris, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011. 415
Planche III-78. Classification de travaux d'artiste, Eija-Liisa Ahtila. 420
Figure III-79. *Horizontal,* 2011, écrit et réalisé par Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles,* Carré d'art, Nîmes, 2013. Installation, six écrans de projection, 6 min, format, 1/1, 78 (16/9). Son numérique dolby 5 1. Photographie Antti Ruusuvuori. Montage Heikki Kotsado, son Peter Nordström. Production Ilppo Pohjola pour Crystal Eye. Photo: John Berens. https://vimeo.com/111723915 423
Figure III-80. *La Maison,* 2002. Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles,* Carré d'art, Nîmes, 2013. 427
Figure III-81. Couverture catalogue d'exposition, *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles.* Paris: Steidl. Moderna Museet Stokholm, Carré d'art MAC Nîmes, MCA Kiasma Helsinki, 2012 429
Figure III-82. *The Screening*, 2007, Ariane Michel, performance & installation. Video DVCPro HD, stereo, 24'. 435
Figure III-83. *The Sleep of Reason* (1988), Bill Viola, enquête muséographique exposition Grand Palais, «*Sculpter le temps* », Grand Palais, Paris, 2014. 437
Figure III-84. *The Reflecting Pool* (1979), Bill Viola, enquête muséographique exposition « *Sculpter le temps* » Grand Palais, Paris, 2014 ; *Au bord du reflet,* 2014, Agnès Liégey-Charles, exposition EMA Ecoles municipales artistiques, Vitry-sur-Seine. 439
Figure III-85. *Rêvolutions,* Céleste Boursier-Mougenot, pavillon Francia, 56e Biennale internationale de Venise, 2015. 449

Figure III-86. Conférence *« Les arbres et nous »* de Francis Hallé avec (de gauche à droite) Dominique Schemla, Henri Got et Guy Jacques, membres du Conseil de développement durable citoyen de Perpignan Méditerranée Métropole, Hôtel de Communauté Urbaine. 455
Figure III-87. *Tree Sitter, Collectif Natural Movement,* Joanne Clavel et Anaïs Fleurent, Journée d'étude transdisciplinaire *« Le végétal dans son milieu urbain »,* atelier de recherche écocritique et écopoétique, CRESEM, UPVD, Perpignan, 24 mai 2017. 476
Figure IV-88. *Cloudscapes,* Tetsuo Kondo, enquête exposition *Climats artificiels,* 2015, Fondation EDF © Testuo Kondo et Transsolar. 479
Figure IV-89. *Cloud Study : Stormy Sunset/ Etude de nuage : coucher de soleil orageux,* 1821-1822, John Constable, National Gallery of Art ; *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*, 1818, Caspar David Friedrich, Kunsthalle Hambourg ; *De l'autre côté du paysage,* 2014-15, Didier Mahieu, exposition *"L'Arpenteur*", Le grand Palais de Nice, 2015 ; *Le dernier voyage du téméraire*, 1839*,* William Turner, National Gallery Londres ; *Panorama*, 2009-2013, Julian Charrière, enquête muséographique 2015, Fondation EDF. *Climats artificiels,* Paris 2015 ; Scène du film de Mike Leight, *Mr. Turner,* 2014. 491
Figure IV-90. Millet, Jean-François, manuscrit autographe et croquis du Puy de Dôme (mont), Date d'édition : 1866, texte et dessin : plume, encre brune sur papier vergé bleu ; 21 x 27,5 cm. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 2014. 495
Figure IV-91. Relevé de gravure pariétale par Alec Campbell (2005), *nuage déversant la pluie* ; *Aurore,* 2014, Chan Aye, *Interventions bâtiments* Palais de Tokyo, enquête muséographique 2014 ; Dessin de Formation nuageuse, René Descartes, *Météores*, 1637 ; *Grotte stellaire*, 2012, Julien Salaud Palais de Tokyo, Paris, enquête muséographique 2013 ; *Point Cloud*, 2013, James Leng ; Nuage de points, exposition collective HEAR Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg, 2015. ..... .502
Figure IV-92. *Digital clouds,* 2011, Miguel Chevalier exposition *De la nature symbolique aux jardins virtuels*, plafond de la chapelle du prieuré, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye. 506
Figure IV-93. *Nuage accroché,* 2012, Fabrice Hyber, exposition *Matières premières*, Fabrice Hyber, *Imaginer l'imaginaire*, Palais de Tokyo, Paris, enquête muséographique 2012 ; *Nuage de verre,* 2009, Pierre Malphettes, exposition *La tête dans les nuages*, L'Adresse Musée de la Poste, Paris, 2014 ; *Condensation Cube*, 1963-1965, Hans Haacke, enquête muséographique 2015, exposition *Climats artificiels,* Paris ; Cloud Installation #07240, Standing Cloud, 1970-2013, Fujiko Nakaya, Chaumont sur Loire et enquête muséographique Les nymphes dans la brume, 1970-2013, exposition Dynamo, Grand Palais, Paris ; *Nimbus Green Room*, 2013, Berndnaut Smilde © exposition *La Tête dans les nuages*, L'Adresse, Musée de la Poste, Paris, 2014 ; *Orage A et Orage B,* 2000, Ange Leccia, enquête muséographique 2015 exposition *Ange Leccia, La Mer*, écuries forteresse Salses-le-château, photo © Antoine Prodhomme 2015 508
Figure IV-94*. Air de Paris,* 1919, Marcel Duchamp*,* enquête muséographique *Airs de Paris* FIAC 2012, *Champs d'ozone,* 2007 ; *Mouche sur pluie d'air...* 2001, Michel Blazy, exposition *Air de Paris*, Centre Pompidou 2007 ; HeHe, *Nuage vert,* 2010, Ivry-sur-Seine, HeHe, *Green Cloud,* 2008 Helsinky & 2009 Saint-Ouen. 513

Figure IV-95. *Quasimodo II,* 1951, Enrico Baj ; *Manifeste BUM de la peinture nucléaire* 1952, Arte nucleare, Enrico Baj et Sergio Dangelo, Galerie Apollo, Bruxelles ; *Vedeteci quel Che vi pare*, Enrico Baj, 1951 ; Affichette d'exposition *Prima Esposizione del Movimento Nucleare*, 1952 ; *Atomic Bom/Bombe atomique*, Andy Warhol, 1965 ; *Anti-Nuclear Rally* (poster), 1982, enquête muséographique exposition *Keith Haring, The Political line*, MAM Paris, 2013 ; *Double syndrome d'Hiroshima*, 2004, Gilles Barbier, exposition personnelle, Carré d'Art Nîmes, 2006 ; Enquête muséographique, *The Great Art History/La Grande Histoire de l'Art,* 12ème Biennale Lyon 2013, Gustavo Speridião, MAC Lyon. 519

Figure IV-96. *Autant en emporte le vent*, 2007, Peter Keene, exposition *Vous avez dit Radioprotection ?* Pavillon des sciences, Montbéliard ; Dame de plomb, 2007, Piet.So, exposition *La Robe et le nuage*, 2011, Hangar à bananes, Ile de Nantes ; *Fluffy Clouds,* 2004 © Jürgen Nefzger Goesgen, Suisse - *Fluffy Clouds,* 2003, Nogent-sur-Seine, France - exposition Prix Galerie Nationale Jeu de Paume 2006, Paris, 2007 ; *Fleur de Lys,* 2012, HeHe, enquête muséographique *Climats artificiels* Fondation EDF, 2015 ; *Fukushima,* 2011-2013, Natacha Nisic, Jeu de Paume, 2013, Paris. 524

Figure IV-97. Généalogie art et écologie. Branche *biomorphisme écologique*, mouvements et artistes ascendants pionniers ; Branche *biomophisme,* lignée a*rt expérimental scientifique.* 532

Planche IV-98. Classification de travaux d'artiste Charlotte Charbonnel. 539

Figure IV-99. *Halo* (2015), Charlotte Charbonnel, enquête muséographique exposition *Climats artificiels,* 2015, Fondation EDF, Paris. 542

Figure IV-100. *ADN, Aperçu de Nuage*, 2006, verre, eau distillée, alcool, lait, encre de chine - dimensions variables, enquête muséographique 2013, Musée Réattu d'Arles © Charlotte Charbonnel. 546

Figure IV-101. *L'Assomption de la Vierge*, 1526 et 1530, Le Corrège, Dôme de la cathédrale de Parme, Italie ; Pierre de lettré, Province du Guangdong, Chine, S.D. Coll. Musée Départemental des Arts Asiatiques, Nice. Photo. D.R. Calcaire de Ying, socle en bois de Hongmu. 551

Figure IV-102. *Água fria - dream or real*, 2011, Nathalie Joiris, extrait vidéo, 00'51', Série *Pensées utopiques.* 554

Figure IV-103. *Entre feuille et oiseau,* 1958-1959, Jean Arp ; *Le Promenoir à nuages* (2003) et *Petite colère* (2003), Françoise Coutant. 556

Figure IV-104. *Nuage en cage,* 2013, Chema Madoz ; *Carte des vents,* 2013, Jacqueline Salmon, enquête muséographique exposition *Nuage,* Musée Réattu, Arles, 2013. 557

Figure IV-105. *Cumulus,* 2013, Michael Sailstorfer ; *Cloud catcher*, 2000, Robert & Shana ParkeHarrison, enquête muséographique exposition *Nuage,* Musée Réattu, Arles, 2013. 560

Figure IV-106. *Projection,* 2003-2005, Laurent Grasso ; *Nuage,* 2013, *C*ompagnie Furinkaï, Satchie Noro et Fred Costa enquête muséographique exposition *Nuage,* Musée Réattu, Arles, 2013. ... 563

Figure IV-107. Couverture de *Nuage*, catalogue et album, Actes Sud, Musée Réattu, 2013. 570

Planche IV-108. Classification de travaux d'artiste Marie-Luce Nadal. 565

Figure IV-109. *Eolorium,* 2013, exposition « *Boite noire* » Planétarium Vaulx-en-Velin et Palais de Tokyo, Paris 2015 ; *La vie dans les nuages,* 2017 *« La vie à l'œuvre* », Paris, Marie-Luce Nadal. 573
Figure IV-110. *Extraits de nuages du Monde*, enquête muséographique exposition « *Fabrique de nuages* », Marie-Luce Nadal, Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent - Palais de Tokyo, 2015. 575
Figure IV-111. Cartel de l'œuvre *Extraits de nuages du Monde*, 2014 ; *La fabrique du vaporeux,* enquête muséographique exposition « *Fabrique de nuages* », Marie-Luce Nadal, Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent - Palais de Tokyo, 2015. 576
Figure IV-112. *Entre Terre et centres,* 2012, Clément Richem *Modules* ; *La croissance des végétaux,* 1929, Jean Comandon & Pierre de Fonbrune, 1929, France, 21 mn, enquête muséographique Palais Tokyo, 2015. 583
Figure IV-113. *Sans titre,* 2012, Tatiana Wolska ; *Atrapanieblas*/*Attrapes-nuages* ou « pièges à brumes, 1963 Carlos Espinosa enquête muséographique Palais Tokyo, 2015. 585
Figure IV-114*. Strandbeests,* 2009, Théo Jansen ; *Omega centauri 1 nephila kenianensis 4 cyrtophora citricola,* 2014 ; Tomás Saraceno enquête muséographique Palais Tokyo, 2015. 587
Figure IV-115. *Palais Le bord des mondes,* Le Magazine du Palais de Tokyo, numéro 21, Paris, 2015 ; *Palais de Tokyo Guide* Février - Mai 2015. 589
Figure IV-116. *Planche II, étude pour / Actinologia Britannica*, 1858-60, Philip Henry Gosse ; *Planche de Formes artistiques de la nature*, 1899-1904, Ernst Haeckel, exposition *Le Bord des mondes*, Palais de Tokyo, enquête muséographique 2015. Illustrations *PALAIS* # 21, p. 55 et 63. 592
Figure IV-117. *Palais Le bord des mondes,* Le Magazine du Palais de Tokyo, numéro 21, Paris, 2015 p. 102. 595

Annexes. Article, conférences

1. Résumé d'article Liégey (Edith). *« Ecomorphisme, vers une culture du vivant. Vu(e) des arbres au musée, « perchoirs » symboliques »,* 22 pages 89-110, Revue Ecozon@ European Journal of Literature, Culture and Environment Volume 10, n° 2, *« In(ter)ventions écologiques dans le monde francophone / Ecological In(ter)ventions in the Francophone World*. *Ecocriticism and the Francophone World* », *Universidad de Alcalá de Henares* (Madrid), EASLCE *European Association for the Study of Literature, Culture, and Environment* - & GIECO - Groupe Interdisciplinaire et Intergouvernemental pour l'Évolution du Comportement - *Instituto Franklin-UAH,* Université d'Angers, *McGill University* (Canada) & *University of Washington* (USA), Automne 2018/ Automne 2019 ©Ecozon@ 2019 ISSN 2171-9594.

2. Résumé d'intervention Liégey (Edith). *« Vue de l'arbre. Expériences singulières à l'Horizontal d'E-L. Ahtila et dans Les Yeux ronds d'A. Michel »* Conférence-débat CRESEM Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée, dans le cadre de l'Atelier de recherche en écocritique et écopoétique, Ecopoetics, UPVD Perpignan, jeudi 19 janvier 2017.

3. Résumé d'intervention Liégey (Edith). « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique »,* conférence, colloque international *Des Formes pour vivre l'environnement*. Théorie, expérience, esthétique et critique politique, Colloque international, LADYSS Laboratoire des Dynamiques Sociales et Recomposition des Espaces, CRAL Centre de recherches sur les arts et le langage, LabexCAP Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines, CNRS, EHESS École des Hautes Études en Sciences Sociales et ministère de l'Ecologie, Paris, 1 et 2 octobre 2015.

Ecomorphisme, vers une culture du vivant.

Vu(e) des arbres au musée, « perchoirs » symboliques »

Résumé d'article, 22 pages 89-110

Automne 2018 / Automne 2019 ©Ecozon@ 2019 ISSN 2171-9594.

Revue Ecozon@ European Journal of Literature, Culture and Environment Volume 10, n° 2, *« In(ter)ventions écologiques dans le monde francophone / Ecological In(ter)ventions in the Francophone World*. *Ecocriticism and the Francophone World* », *Universidad de Alcalá de Henares* (Madrid), EASLCE *European Association for the Study of Literature, Culture, and Environment* - & GIECO - Groupe Interdisciplinaire et Intergouvernemental pour l'Évolution du Comportement - *Instituto Franklin-UAH,* Université d'Angers, *McGill University* (Canada) & *University of Washington* (USA).

Résumé

Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, des artistes ouvrent des brèches entres les mondes végétal, animal et humain aux enjeux d'acculturation. L'écomorphisme — *oikos*/habitat et *morphé*/forme — est le résultat d'une adaptation d'une espèce vivante suivant son environnement. Au *bord des mondes,* le musée n'est pas un lieu clos, il est un « *perchoir* », un observatoire essentiel d'évolution de nos sociétés. Avatar contemporain du monde humain de la ville, le musée cultive des forêts symboliques pour nous dés-orienter et composer des liens entre les mondes. Par-delà une nature en crise, une double écopoétique des objets d'art et de la littérature manifeste au musée. Perchés sur un arbre, en lévitation au milieu d'une forêt, ou tel un épicéa géant à l'horizontal, des artistes fabriquent des points de vue et des liens singuliers en symbiose avec le vivant exemplaires d'un transcourant. Appliqué à l'art, récurrence d'œuvres, scénographies et récits d'expositions, l'écomorphisme est ce processus d'adaptation qui change nos perceptions et notre conscience écologique vers une culture du vivant. Suivons la piste de l'*écomorphisme,* (r)évolution silencieuse ou envahissement artistique de formes de la nature sauvage, comme autant de possibilités de rencontres du vivant capables de nous trans-former.

Mots clés : art contemporain et écologie, écomorphisme, musée, arbres, symbolique, écopoétique

Abstract

From trees' point of view — symbolic observation spot — artists open breach and mingle plant, animal and human worlds with issues of acculturation process. Ecomorphism — *oikos*/housing environment and *morphé*/form — is the result of species adapting their environment. On the edge of the worlds, Museums are not closed places, they are "perch", an essential observatory of our societies' evolution. A contemporary avatar of the City's human world, Museums embody symbolic forests for us to de-orient and build links between the worlds. Beyond a nature in crisis, a double ecopoetic of works of art and literature keep demonstrating in Museums. Perched on a tree, levitating in the middle of a forest, or like a giant spruce on the horizon, artists make singular points of view and with singularity lie ties in symbiosis with the living examples of a transcoding. Applied to art, recurrence of works, scenographies and exhibition narratives, ecomorphism is the very process of adaptation that changes our perceptions and our ecological consciousness towards a culture of living. Let's follow the path of ecomorphism, a silent

(r)evolution or an artistic invasion of wild nature forms and as many opportunities to encounter the living, able to trans-form us.

Keyswords: contemporay art and ecology, ecomorphism, museum, trees, symbolic, ecopoetics

Resumen

Visto de árboles, puesto de observación simbólico, artistas abren brechas entre mundo vegetal, animal y humano, retos de aculturación. El ecomorfismo — *oikos* / hábitat y *morphé* / forma — es el resultado de una adaptación de una especie según su medio ambiante. Al borde de los mundos, el museo no es un lugar cerrado, es un «puesto elevado», un observatorio esencial de la evolución de nuestras sociedades. Avatar contemporáneo del mundo humano de la ciudad, el museo cultiva bosques simbólicos para darnos puntos de vista y componer vínculos entre los mundos. Más allá de una naturaleza en crisis, una doble ecopoética de los objetos de arte y de la literatura manifiesta en el museo. Posado en un árbol, levitando en medio de un bosque, o como un picea gigante en horizontal, los artistas fabrican puntos de vista y vínculos singulares en simbiosis con el viviente ejemplares de un transcurriente. Aplicado al arte, recurrencia de obras, escenografías y relatos de exposiciones, el ecomorfismo es este proceso de adaptación que cambia nuestras percepciones y nuestra conciencia ecológica hacia una cultura del vivo. Sigamos la pista del ecomorfismo, (r)evolución silenciosa o invasión artística de formas de la naturaleza salvaje, como posibilidades de encuentro del viviente capaz de trans-formarnos.

Palabras clave: arte contemporáneo y ecología, ecomorfismo, museo, árboles, simbología, ecopoética

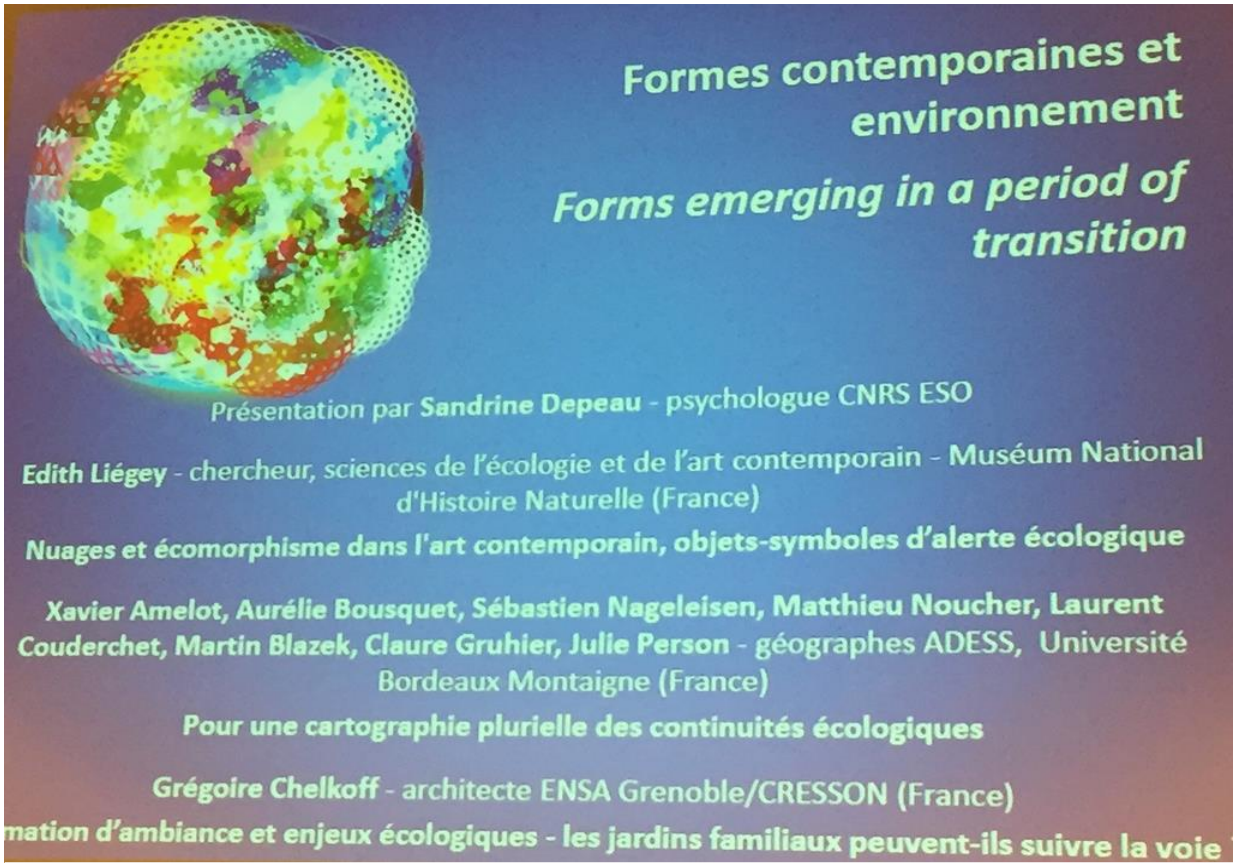
Atelier de recherche transversal « Ecocritique et écopoétique »
Séance du jeudi 19 janvier à 17h
Salle du VECT, RDC Bât Y, Université de Perpignan

Conférence-débat : « Vue de l'arbre. Expériences singulières à l'Horizontal *d'E-L.Ahtila et dans* Les Yeux ronds *d'A.Michel »*

Edith Liégey, Chercheuse Doctorante HNS : Hommes, Natures, Sociétés
ED 227 Sciences de la Nature et de l'Homme : évolution et écologie
Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris

Quels liens existent-ils entre une chouette, perchée au cœur de Paris et un épicéa couché vivant, filmé en pleine nature ? A l'issue d'un parcours de recherche muséographique intense, persistent *Les Yeux ronds* d'Ariane Michel à *Bêtes off*, exposition à la Conciergerie de Paris (2012) et *Horizontal* pour l'exposition monographique d'Eija-Liisa Ahtila, *Mondes Parallèles* au Carré d'art à Nîmes (2013). Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, leurs travaux questionnent efficacement les ruptures profondes entre les mondes de l'Homme et de la nature. Vu de l'arbre, poste d'observation symbolique de notre environnement, les deux artistes ouvrent des brèches entres les mondes végétal, animal et humain. Mais comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière au vivant qui perdure dans le temps ? En découle une écopoétique cultivée dans la littérature des musées, via les catalogues d'exposition et des enjeux d'acculturation. Vu de l'arbre, nous chercherons à analyser les relations complexes entre création artistique, effets esthétiques expérimentés *in situ*, scénographies d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique.

UNIVERSITÉ PERPIGNAN VIA DOMITIA



Forms to experience the environment

Theory, experience, aesthetics and political criticism

Résumés / Abstracts

Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objets-symboles d'alerte écologique

De même qu'il existe une symbolique classique de la nature dans l'art [1290], l'hypothèse d'un glissement vers une symbolique de l'écologie dans la production artistique contemporaine se confirme. De la nature morte à la nature vive, un écomorphisme [1291] – du grec *oikos,* milieu et *morphé*, forme – se propage dans l'art avec une phénoménologie [1292] d'écosystèmes. Car l'écologie, au sens d'Ernst Haeckel (1866), est la science qui étudie les relations entre tous les êtres vivants – humains, animaux, végétaux – et le milieu dans lequel ils vivent. Inspirés par la colonisation du monde urbain et les débats scientifiques de l'Anthropocène, les artistes représentent particulièrement les dangers des activités de l'homme sur la Terre et le dérèglement climatique, l'artificialisation, les pollutions ou les contaminations. Ils se réapproprient des symboles de la nature, des éléments et du monde humain, qu'ils scénarisent dans des environnements et vont jusqu'à créer une climatologie [1293] des musées. Par leur fréquence de diffusion récente et leur rupture d'interprétation, des figures émergent. Elles signalent l'évolution d'une symbolique écologique dans l'art au 21e siècle, où les nuages désignent l'alerte et forment des utopies. À la fois signes, représentations et symboles, cumulus et nimbus spatialisés dans les musées, lieux de mémoire collective contemporaine, révèlent une vision du monde.

[1290] Impelluso, *La nature et ses symboles*. Guide des arts, Paris, 2003, Milan, Hazan. Repères iconographiques, 2004.

[1291] Le concept d'écomophisme est issu d'une démarche structuraliste, de classifications, profils radars et tables de fréquences statistiques des symboles de 800 œuvres, pour 174 artistes référencés en cinq branches (*Biomorphisme, Art environnemental, Art écosystème Technologique, Arte Povera Art Rebut, Bio Art*) avec une évolution de groupes générationnels (pionniers 20e, descendants 21e) et des travaux expérimentés lors de 80 enquêtes muséographiques en France (terrain d'étude métropolitain de 2012 à 2014). L'écomorphisme est une forme évolutive du *biomorphisme*, *transcourant* artistique du 20e centré sur les formes de la nature. G. Maldonado, *Le cercle et l'amibe : Le biomorphisme dans l'art des années 1930,* L'art et l'essai, CTHS, INHA, 2006, p. 13 et 50. Voir aussi N. Blanc et J. Ramos, *Ecoplasties Art et environnement*, Manuella, Paris, 2010.

[1292] Brown, *op. cit.,* p. 72-73.

[1293] Bonnet et Bousteau (dir.), «*La nature recomposée», Qu'est-ce que l'art aujourd'hui*, Beaux-Arts, Paris, 2009, p. 66.

Nuages, artifices et climatologie des musées

Symbole artistique atmosphérique, l'élément nuage évoque l'écosystème naturel en mouvement dans un monde humain artificiel. Au Palais de Tokyo à Paris, la *Fabrique de nuages* (2014) de Marie-Luce Nadal simule l'utopie d'une capture par la production industrielle. De même, le *Nuage accroché* (2012) matérialise l'entrée de l'univers imaginaire de Fabrice Hyber, représentation d'un écosystème composé de *Prototypes d'Objets en Fonctionnement*. Ou anthropisé dans une salle de musée *Nimbus Green Room* (2013), de Berndnaut Smilde, interpelle sur la volonté de l'homme de maîtriser son environnement climatique, à l'aube du nouveau siècle des nuages.

Nuages, icônes artistiques de pollutions des villes

Phénomène météorologique en évolution, le nuage devient l'icône ultime d'alerte de pollutions urbaines. Du signal de danger fluorescent, investi d'une valeur anxiogène de l'air des métropoles (*Champs d'Ozone,* 2007, HeHe) [1294] des fumées d'incinération des déchets (*Pollstream,* 2010, HeHe), aux amas plastiques rejetés dans l'océan (*Ascension Cloud,* 2011, Orta), la symbolique artistique des nuages se charge des dérives de l'activité humaine.

Nuages atomiques et centrales nucléaires : objets-symboles réactivés dans l'art

Post Fukushima, l'iconographie du nuage atomique est réactivée dans les musées. Cette figure symbolique de la catastrophe participe à l'expérimentation artistique d'une visibilité du danger de la radioactivité. De sorte que l'artiste Gustavo Speridião propose une nouvelle *Grande Histoire de l'Art* (2013), au musée d'Art contemporain de Lyon, où le champignon atomique photographique est réédité avec un ironique « *vigor* ». Figure associée, la centrale nucléaire apparaît comme un nouvel objet-symbole, dans la série *Fluffy Clouds* de Jürgen Nefzger (2007-2003), à travers un nuage dénonciateur et visionnaire.

[1294] *Airs de Paris,* catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Macel, Guillaume (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2007, Paris, p 253.

Clouds and ecomorphism in contemporary art, objects-symbols of ecological alert

Just as there is a symbolic nature in classical art [1295], the assumption of a shift towards a symbolic ecology in contemporary artistic production is confirmed. From still life to bright nature, an ecomorphism [1296] -the Greek oikos, middle and morphe, form- spreads in the art with a phenomenology [1297] of ecosystems. As per its founder, Ernst Haeckel (1866), ecology is the science that studies the relationships between all living beings - human beings, animals, plants- and the environment in which they live. Inspired by the colonization of the urban world and the scientific debates of the Anthropocene [1298], artists mostly represent the dangers of human activities on Earth and climate change, of artificial urban environments, pollution or contamination. They are reclaiming the symbols of nature, of the elements and the human world, they show them in different environments and even create climatology museums [1299]. Due to the frequency of their recent diffusion and disruption of interpretation, figures emerge. They report the development of an ecological symbol in art in the 21st century, where the clouds form and designate the alert utopias. Both signs, representations and symbols, cumulus and nimbus spatialised in museums, contemporary collective memory of places, reveal a world view.

[1295] L. Impelluso, *Nature and its symbols.* Arts Guide, Paris, 2003, Milan, Hazan. Iconograhic benchmarks, 2004.

[1296] The concept of ecomophism comes from a structuralist approach, classifications, radar profiles and statistical tables of frequencies of the symbols of 800 works, from 174 artists referenced in five branches (*Biomorphism, Environmental Art, Art Technology ecosystem, Arte Povera Art Scrap, Bio Art*) with an evolution of generational groups (20th pioneers 21st descendants), experienced work and surveys conducted at 80 museums in France (Metropolitan Field Study 2012-2014). The ecomorphism is a progressive form of biomorphic, artistic movement '*transcourant*' of the 20th century, centered on the forms of nature. G. Maldonado, Circles and the amoeba: *The biomorphism in the art of the 1930s*, Art and essay CTHS, INHA, 2006, p. 13 and 50. See also N. White and J. Ramos, Ecoplasties Art and Environment, Manuella, Paris, 2010.

[1297] Brown, *op.cit.,* p. 72-73.

[1298]New geological era that demonstrates the impact of human activities on the growth of geological and ecological phenomena. PJ. Crutzen (Germany) and EF. Stoermer (USA), "*The Anthropocene"* Global Change, Newsletter, No. 41, International Geosphere-Biosphere The IGBP Programme, International Council for Science (ICSU), Stockholm, 2000, p. 17.See C. Rioux, "*An Anthropocene art*" L. +. J. Orta, Food / Water / Life, Arles: Actes Sud / Parc de la Villette, Paris 2014, p. 70-82.

[1299] Bonnet and F. Bousteau (dir.) "*The blended nature,"What is art today",* Beaux-Arts, Paris, 2009, p. 66.

Clouds, fireworks and climatology museums

Atmospheric artistic symbol, the cloud element evokes the natural ecosystem by human movement in an artificial world. At the Palais de Tokyo in Paris, "*The Clouds' factory"* (2014) by Marie-Luce Nadal simulates the utopia of a capture by industrial production. Likewise the "*Hung Cloud"* (2012) which materializes the entry of the imaginary universe of Fabrice Hyber, representation of an ecosystem made up of "*Prototypes of Functioning Objects"*. Or anthropized in a museum room "*Nimbus Green Room"* (2013), by Berndnaut Smilde, questions man's will to control its climatic environment, at the down of the new century of clouds.

Clouds, artistic icons of pollution in cities

Changing weather phenomenon, the cloud becomes the ultimate icon of urban pollution alert. As the fluorescent signal of danger, invested with an anxiety-value from air metropolis (Champs Ozone, 2007, HeHe) [1300], incineration of waste fumes (PollStream, 2010, HeHe), plastics landmarks released into the Ocean (Ascension Cloud, 2011 Orta), the artistic symbolism of clouds is responsible for the abuses of human activities.

Atomic clouds and nuclear power plants : objects-symbols reactivated in art

Post Fukushima, the iconography of the atomic cloud is reactivated in museums. As symbolic figure of the disaster, it contributes to artistic experimentation visibility of the danger of radioactivity. Hence the artist Gustavo Speridião offers another "*Great Art History"* (2013), in the Museum of Contemporary Art of Lyons, in France, where the photo nuclear mushroom is re-edited with an ironic "*vigor"*. Being an associated figure, the nuclear power plant appears as a new object-symbol, in the "*Fluffy Clouds*" series of Jürgen Nefzger (2007-2003), through a visionary and whistleblower cloud.

[1300] *Airs de Paris*, Exhibition Catalogue, Centre Pompidou, C. Macel, William V. (dir.), Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 253.