

COQF D



Bruno Serralongue, « Notre terre sacrée ». Le champ des bâtons à proximité de la ferme de Bellevue, ZAD de Notre-Dame-des-Landes, samedi 8 octobre 2016, de la série « Notre-Dame-des-Landes » 2016. Impression jet d'encre sur papier contrecollé sur aluminium. 50×62 cm. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Bruno Serralongue - Air de Paris.

Le vent se lève

Le vent se lève

Exposition présentée à partir du 6 mars 2020

**Commissariat: Alexia Fabre, Anne-Laure Flacelière
et Ingrid Jurzak, assistées de Florence Gravereau**

Présentation de l'exposition	5
Les artistes de l'exposition	7
La Terre sans l'humain: temps géologiques	9
Nature? Une question de culture	27
Les bords du paysage	45
D'autres relations au monde	65
Métamorphoses: les temps mythiques	81
Encadré Des mesures	103
Encadré Coopération et délégation: travailler avec la matière, le vivant, la nature	109

Le vent se lève met l'accent sur les relations que l'humanité entretient avec la Terre, des relations complexes, ambivalentes, cruelles parfois ou porteuses d'espoir. Au fil des nouvelles acquisitions d'œuvres aujourd'hui particulièrement en prise avec le monde, et en écho à de plus anciennes qui traduisent cette pensée en marche de longue date, le public peut envisager les différents regards, émerveillés, inquiets, conscients toujours que les artistes portent sur le monde.

Pour envisager cette accélération du temps, du temps long de la géologie à celui d'aujourd'hui, chimique, où l'action de l'homme engendre la précipitation des réactions climatiques, nous suivons, tel un fil conducteur, la question de la marche.

Peintures, photographies, films et installations nous amènent à penser nos relations à la Terre, celle que nous arpentons comme celle que nous transformons.

Boris Achour, Dove Allouche, Pierre Ardouvin, Bianca Argimon, Hicham Berrada, Michel Blazy, Christian Boltanski, Véronique Boudier, Charlotte Charbonnel, Ali Cherri, Clément Cogitore, Émile Compard, Julien Discrit, David Douard, Jean Dubuffet, Anne-Charlotte Finel, Nicolas Floc'h, franckDavid, Charles Fréger, José Gamarra, Lola González, Dominique Gonzalez-Foster et Ange Leccia, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Benoît Maire, Pierre Malphettes, Didier Marcel,

Angelika Markul, Jean-Charles Massera, Philippe Mayaux, Bernard Moninot, Roman Moriceau, Jean-Luc Moulène, Tania Mouraud, Jean-Christophe Norman, Gina Pane, Laurent Pernot, Mirela Popa, Laure Prouvost, Enrique Ramirez, Évariste Richer, Loup Sarion, Bruno Serralongue, Tal Coat, Stéphane Thidet, Jean Tinguely, Thu Van Tran, Gérard Traquandi, Tatiana Trouvé, Morgane Tschiember, Agnès Varda, Marion Verboom, Virginie Yassef

La Terre sans l'humain : temps géologiques

Le gypse (Angelika Markul), la calcite (Charlotte Charbonnel), la boue (Virginie Yassef), l'amiante (franckDavid), le graphite et le mica (Évariste Richer), la glace (Mirela Popa et Dove Allouche), la verroterie (Véronique Boudier), l'hématite (Dove Allouche) apparaissent dans l'exposition *Le vent se lève*, pour eux-mêmes et comme matériaux sensibles. Ils ne sont pas en toile de fond de l'action humaine, au contraire : nul corps n'y a sa place, nulle signification anthropocentrique ne s'en dégage.

Dans ces œuvres et chez les auteurs et artistes cités en référence, la montagne, les pierres ou le sous-sol inspirent réflexions et descriptions par leur caractère inhumain, et d'abord par leur antériorité. Annonçant un temps très long (l'éternité ?), déjà présents à l'origine de l'univers, les minéraux sont mémoire en mouvement, présence muette, mais aussi préfiguration des ères posthumaines.

Ils sont constants sans être figés : « *Processus*. Sous l'action des forces géologiques, de l'érosion, de la chaleur et de l'eau, les processus géodynamiques lents malaxent les matières minérales, fabriquent des strates et des reliefs. Les minéraux sont instables. Après leur formation, ils se combinent dans un immense recyclage et suivent des phases évolutives presque comparables à celles du vivant » (Jessica Castex, catalogue d'exposition *Être pierre*, musée Zadkine, Paris Musées, 2017, p. 77).

Leurs dimensions aussi nous sont étrangères : micro ou macro, particules ou immensités, sans commune mesure avec nos corps. Chez

franckDavid (*Sursis*) et Angelika Markul (*Si les heures m'étaient comptées*) ils sont même dangereux, matières ou milieux hostiles. C'est pourtant au contact des minéraux – peut-être entre des feuilles de mica, si l'on suit l'hypothèse de la biophysicienne américaine Helen Hansma, point de départ de l'œuvre *Micachrome* d'Évariste Richer – que la vie est apparue il y a 3,8 milliards d'années.

Cette altérité radicale fait pencher les représentations vers l'abstraction, l'informe, le *all over* sans contours, les effets de zoom et de plongée dans la matière. Les images ne sont plus mises en ordre comme des paysages, fabriqués par et pour notre vision : « Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. [...] Leur dimension dépasse toute échelle ; une légère strie au flanc d'une pente, c'est une vallée ; ce qui paraît une plaque de mousse brune est une forêt de pins de deux cents pieds de haut ; ce léger flocon de brume s'étale en nuage immense. En outre, la verticalité des plans change toutes les notions de perspective dont l'œil a l'habitude. Au lieu de fuir à l'horizon, le paysage alpestre se redresse devant vous, accumulant ses hautes découpures les unes derrière les autres. Ses colorations ne sont pas moins insolites que ses lignes et déconcertent la palette. Elles sortent de la gamme terrestre et prennent des irisations prismatiques » (Théophile Gautier, « Vues de Savoie et de Suisse de MM. Bisson frères », in *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 52-53).

Les *Strati-photographies* forment un ensemble de sept images. Elles ont été réalisées dans le cadre d'une commande du Conseil départemental du Val-de-Marne pour le 1% artistique du collège Assia Djebar à Ivry-sur-Seine. En écho au programme scolaire de Sciences et Vie de la Terre, Dove Allouche travaille à partir de découpes de carottes sédimentaires forées dans le sous-sol du collège. De petites dimensions – 12×5 centimètres, pour une épaisseur de 30 micromètres – ces « lames minces » ont été numérisées en haute définition sous lumière polarisée-analysée, puis agrandies. Les tirages emmènent le regard jusqu'aux couches les plus profondes du sous-sol, qui ont « enregistré » le passé. De gauche à droite, nous pouvons observer l'enrobé qui forme le sol du collège, les alluvions de la Seine du Quaternaire (sur deux strates), les argiles lacustres de l'Éocène, les marnes du Paléocène (sur deux strates), et la craie du Crétacé supérieur, une ère géologique datée entre 100,5 et 66 millions d'années, qui se termine avec la disparition des dinosaures non aviens, des ammonites et de nombreuses autres formes de vie.

Pour Dove Allouche, l'Anthropocène nous place devant une inévitable « prise de conscience des traces de notre âge urbain, industriel, consumériste, chimique et nucléaire qui resteront quoi qu'il en soit pour des millions d'années dans les archives géologiques de la planète ».



Dove Allouche, *Strati-photographies_1_2_3_4_5_6_7*, 2015. Ensemble de sept tirages jet d'encre sur papier Hahnemühle contrecollés sur aluminium. 245×125 cm chaque. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Dove Allouche.

Peintre, sculpteur et théoricien de l'art brut, Jean Dubuffet s'intéresse à l'art des fous et des marginaux de toutes sortes, dont il devient collectionneur. Il expose dès 1945 ses œuvres à contre-courant de l'élitisme intellectuel et artistique, qu'il critique dans son ouvrage *Asphyxiante culture* (1968). En 1960, il vient d'achever les séries « Éléments botaniques », « Phénomènes » et « Texturologie », toutes de véritables célébrations de la matière. La peinture *Matière et poids* fait partie de la série « Matériologies ». Pour celle-ci, les éléments naturels bruts utilisés jusqu'alors se mélangent à des matières et pâtes à base d'ingrédients artificiels. Il étale sur un support une masse de papier mâché mastiqué avec du plastique, qui forme un léger relief, avant de peindre toute la surface.

Bien que non figurative, cette représentation de textures aux formes indéfinies, cette matière instable prise au piège semble, comme l'indique le titre, vouloir rendre visible une réalité tangible et familière, un fragment d'une pierre, d'un paysage ou du sol des villes que nous foulons.



Jean Dubuffet, *Matière et poids*, série « Matériologies », 1960. Papier mâché et pâte synthétique sur panneau de bois. 87×116×6,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Jacques Faujour.

L'Enfance de l'art est une série de sept dessins montrant les nervures et inclusions visibles, après agrandissement, dans des lames de calcite provenant du sol de la grotte Chauvet, en Ardèche. Les images sont colorées avec de l'hématite, matériau formé principalement d'oxyde de fer rougeâtre. C'est l'un des premiers pigments utilisés dans l'art pariétal : en l'absence de pinceau ou d'outil, on le soufflait sur les parois afin de l'appliquer. Chaque dessin est couvert d'une surface de verre soufflé, qui rappelle par sa texture les parois irrégulières et ruisselantes de la grotte à l'origine de l'œuvre. En reprenant un ensemble de gestes et de matériaux vieux de plus de 30 000 ans, l'artiste révèle la lente inscription du temps minéral, tout en poursuivant ses réflexions sur les origines de l'art. Inspirée de la lecture du préhistorien Émile Cartailhac, cette série de dessins emprunte son titre à une citation de Gabriel de Mortillet. En 1867, ce spécialiste de la préhistoire européenne, en réaction aux dernières découvertes d'art pariétal, a écrit : « Nous sommes en présence de l'enfance de l'art, mais un art vrai et réel. Cela est sans doute l'enfance de l'art, mais ce n'est en aucune manière l'art d'un enfant. »



Dove Allouche, *L'Enfance de l'art*, 2015. Hématite et encre sur papier, verre soufflé. 79×59 cm chaque. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Dove Allouche.

Les créations de Charlotte Charbonnel sont le fruit d'une élaboration en trois temps : l'exploration d'un lieu, puis le moment de la recherche sur le terrain, et enfin celui de l'exécution et la fabrication à travers la matière. Le son est au centre de sa pratique et révèle la relation entre les qualités plastiques et sonores des matériaux qu'elle emploie.

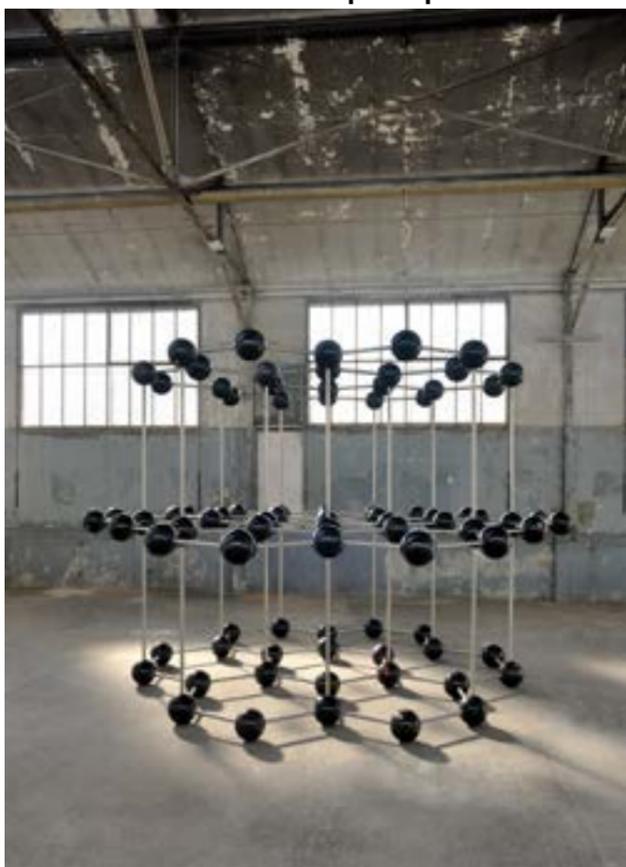
Acouskarstic présente la reconstitution subjective d'un environnement naturel, celui d'une grotte. Produite dans le cadre d'une résidence de création à Moly-Sabata, dans le massif du Vercors (Isère), *Acouskarstic* plonge les visiteurs dans une atmosphère sonore hors du temps et de l'espace. Les stalactites et stalagmites de verre ont été moulées dans la grotte de Choranche. Sur ces longues gouttes sont apposés des éléments de calcite, agglomérats prélevés dans les fontaines pétrifiantes de la Saône. Charlotte Charbonnel a enregistré le son naturel des profondeurs de la grotte, avec ses rivières souterraines, ses gouttes d'eau retombant inlassablement au sol et se solidifiant en concrétions. Ce bruitage, telle la respiration ou le souffle vital des entrailles de la Terre, est un des éléments constitutifs de l'installation.



Charlotte Charbonnel, *Acouskarstic*, 2018. Œuvre en trois dimensions, installation sonore, verre soufflé, calcite, laiton, haut-parleurs, câbles, dimensions variables. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. Vue d'exposition à la galerie Backslash, Paris, 2018. © Adagp, Paris, 2020.

Matière noire reprend la structure chimique d'une molécule de graphite au format XXL. Composée de quatre-vingt-cinq boules de bowling noires reliées entre elles grâce à des tiges de métal, l'œuvre évoque la matière même du dessin par un télescopage dont l'artiste est familier. Constitué de carbone, renvoyant ainsi aux techniques de datation et aux origines de la vie, le graphite est la composante principale des mines de crayon.

C'est aussi, avec le diamant, l'un des premiers matériaux connus dans l'univers. Éraflées, patinées, les boules arrivées en fin de course portent les traces des milliers de kilomètres parcourus sur les pistes. Elles apparaissent ici comme des planètes mémorisant sur leur surface la distance parcourue. Posée au sol, l'installation a l'apparence d'une mécanique céleste, d'un planétarium offrant aux visiteurs la forme et la structure d'un élément imperceptible à l'œil nu.



Évariste Richer, *Matière noire*, 2015. Installation, Inox, boules de bowling. 286×450×424 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Évariste Richer.

En 2000, lors d'une exploration à 300 mètres sous le sol du site d'exploitation de la mine de Naica (au nord du Mexique), deux mineurs ont fait une étonnante découverte. Ils ont accidentellement creusé un passage dans une grotte remplie d'eau et d'énormes cristaux de sélénite, dont la température s'élève à 50 degrés et l'humidité atteint 90%. Aucun être humain ne pourrait survivre dans cet environnement sans équipement technique. Touché par la fragilité du site et la nécessité de le documenter rapidement, un groupe de scientifiques internationaux a donné vie au projet Naica.

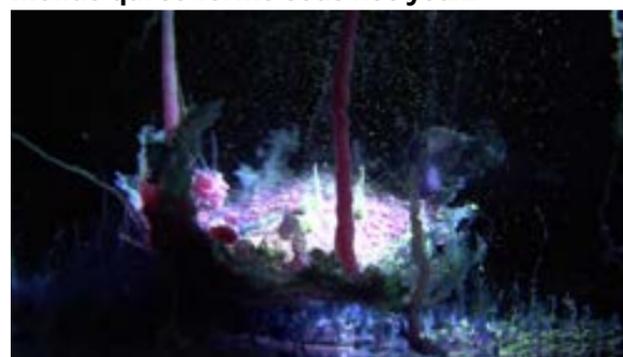
Dans sa pratique artistique, Angelika Markul s'intéresse aux lieux disparus, méconnus ou dangereux. Elle a travaillé un an sur ce projet, dont cinq jours sur le site mexicain. Associant réalité et science-fiction, à partir d'archives d'expéditions scientifiques filmées, l'artiste nous plonge dans cet antre monumental. Entre beauté fantastique et conditions cauchemardesques, Angelika Markul attire l'attention sur l'exploitation minière qui a modifié irrémédiablement son environnement et son évolution naturelle. Depuis 2017, le pompage de l'eau aurait été arrêté, inondant à nouveau la grotte des cristaux.



Angelika Markul, *Si les heures m'étaient comptées*, 2016. Installation vidéo, noir et blanc, son, durée 11'47". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Marc Damage.

La vidéo *Présage 23.02.2013, 23h38* d'Hicham Berrada a été réalisée à l'occasion d'une performance au Palais de Tokyo en 2013. Une caméra filme en gros plan un bocal dans lequel s'agence un microcosme, un paysage informe, mouvant, coloré. Le terme « présage » indique une situation dans le temps: assistons-nous à l'apparition de la vie? L'artiste recrée-t-il les conditions de l'océan des origines? Le gros plan et le noir environnant nous font perdre mesure et repères: sommes-nous sous la mer ou dans les étoiles? Ces excroissances appartiennent-elles au règne animal, minéral, végétal?

Par la connaissance des réactions chimiques, des concentrations et de la physique des fluides, l'artiste crée un monde mais fait aussi œuvre de peintre: le cobalt, le fer ou le zinc, utilisés ici, sont des constituants de base de la peinture à l'huile. Passionné de philosophie et de sciences physiques, assumant une part d'aléatoire, Hicham Berrada assiste avec nous à la découverte d'un monde qui se forme sous nos yeux.

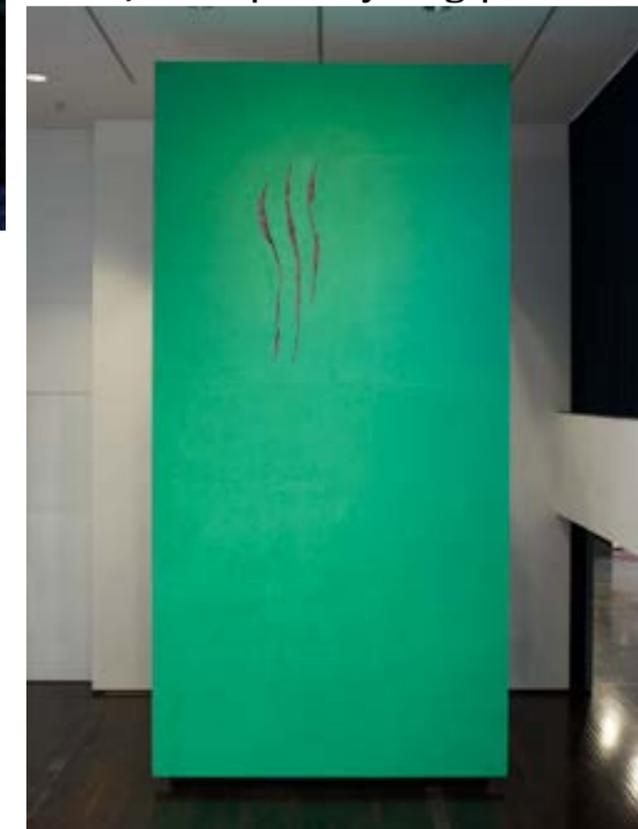


Hicham Berrada, *Présage 23.02.2013, 23h38*, 2013. Vidéo HD, couleur, durée 7'24". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020.

Il y a 140 millions d'années, sur le site de l'actuel village de Crayssac, des centaines de reptiles préhistoriques volants, des ptérosaures, ont marqué le sol de leurs griffes. Les recherches scientifiques ont convenu qu'ils n'étaient pas habiles de leurs ailes et se déplaçaient en s'agrippant à leur environnement naturel entre deux courants d'air.

À partir d'informations restreintes, d'une photographie noir et blanc et d'un titre affiché par le journal *Le Monde*, l'artiste a reproduit une empreinte de ptérosaure sur une dalle monumentale dressée à la verticale et soutenue par un échafaudage métallique. Elle imagine la chute burlesque d'un animal qu'elle se représente gigantesque.

Avec humour et dérision, usant des techniques déployées dans les décors de cinéma ou des structures narratives de la science-fiction, Virginie Yassef traduit la réalité que nous adressent les journalistes, experts ou historiens. L'important finalement n'est pas que la griffure initiale ne mesurait que quatre centimètres, mais la manière dont se manifeste ce point de bascule, quand l'ordinaire se transforme en merveilleux, l'historique en mythologique.



Virginie Yassef, *Il y a 140 millions d'années, un animal glisse sur une plage fangeuse du Massif central*, 2009. Panneaux de polystyrène résiné, crépi, peinture acrylique. 800×400×24 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Marc Damage.

Théophile Gautier est l'un des premiers auteurs à avoir pris fait et cause pour la photographie, dès son invention. Publié en 1862, le premier de ses *Tableaux de montagnes* (principalement des récits de ses propres voyages) est d'ailleurs une réflexion passionnée sur des vues photographiques.

L'introduction évoque la planète Terre comme un objet à la forme instable, animé de mouvements grandioses et soumis à des influences extérieures incontrôlables. Le texte est ensuite un commentaire de photographies réalisées par les frères Bisson dans le massif du Mont-Blanc (voir la section « Références images »). Pour l'auteur, les qualités du paysage sont notamment déterminées par leur ressemblance avec des reliefs primitifs, des géologies originelles.

Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse. L'épiderme de l'astre a disparu sous l'encombrement des bâtisses et la culture humaine, et il faut un effort d'imagination pour croire que cette terre vue de Mars ou de Vénus prenne sur l'azur noir du ciel l'aspect d'un globe d'or ou d'argent, au reflet du phare central de notre monde. [...] Les grandes montagnes aident à faire comprendre que la terre est bien réellement un corps céleste suspendu dans l'éther, ayant pris sa figure actuelle après mille révolutions cosmogoniques, une énorme boule de feu qu'enveloppe une mince pellicule solidifiée où peut-être la vie animée n'est qu'un accident temporaire, et l'homme qu'un parasite menacé de disparaître au moindre cataclysme neptunien ou plutonien. Une mutation d'axe, et les océans déplacés submergent la création; une dilatation des gaz, et le ballon crève, répandant ses laves, avec leurs soulèvements et leurs abîmes. Les montagnes, qui ne sont cependant à la peau de la terre que ce que sont les rugosités à l'écorce d'une orange, ont fidèlement conservé l'image du chaos primitif; elles représentent les convulsions figées du globe cherchant sa forme au milieu de son immense atmosphère d'acide carbonique sillonnée d'orages terribles auprès desquels nos typhons et nos cyclones sont des brises printanières. [...]

Un peu plus haut, la rencontre des glaciers des Bossons et du Taconay produit un épouvantable chaos. Figurez-vous des courants d'une débâcle polaire, arrêtés par quelque obstacle invincible; les glaces s'amoncellent, rejaillissent les unes par-dessus les autres en blocs, en prismes, en polyèdres, en cristaux de toutes les formes imaginables; les érosions, les fissures, les fontes partielles écornent, divisent, déforment le tumultueux entassement dont les déhiscences semblent découvrir l'ossuaire des créations primitives. [...] Cela donne tout à fait l'impression qu'on éprouve en observant la lune au télescope,

lorsque l'ombre tombant de ses montagnes en dessine les anfractuosités sur le fond d'argent de son disque ébauché à demi. L'ébullition cosmique refroidie depuis longtemps s'y lit en caractères irrécusables. Les formes brusques, déchiquetées, violentes, y portent la trace des révolutions antérieures; ce ne sont que cratères, soulèvements, abîmes, ruines, déchirures; c'est la peau rugueuse de l'astre, l'épiderme même de la planète.

Théophile Gautier, « Vues de Savoie et de Suisse de MM. Bisson frères », in *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 49-56. L'ensemble de l'ouvrage numérisé est accessible sur la base Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630610b/f15.image>

Publié en 1864, augmenté en 1867, *Voyage au centre de la terre* est le troisième des soixante-quatre « Voyages extraordinaires », romans d'aventures très populaires écrits par Jules Verne. Il est appuyé sur la théorie de la « terre creuse », puisque les explorateurs (un professeur de minéralogie et son neveu, qui est le narrateur) plongent dans les profondeurs de la Terre et y découvriront un monde entier, un océan, des champignons géants, des animaux apparentés aux dinosaures marins...

« Si le roman de Jules Verne est resté comme un des monuments culturels du XIX^e siècle, c'est parce que le romancier a su y condenser l'esprit de l'époque en un récit populaire qui articule ses deux tendances majeures : l'*hubris* positiviste de la conquête scientifique de la nature, incarnée par le savant allemand, et le sublime naturel comme réaction antimoderne au projet positiviste » (Cyril Neyrat, « Histoires de nature et de techniques », in *Pauline Julier, Naturalis Historia*, catalogue d'exposition, Centre culturel suisse, Paris, 2018, p. 500).

Lorsque la terre se refroidit peu à peu aux premiers jours du monde, la diminution de son volume produisit dans l'écorce des dislocations, des ruptures, des retraits, des fendilles. Le couloir actuel était une fissure de ce genre, par laquelle s'épanchait autrefois le granit éruptif. Ses mille détours formaient un inextricable labyrinthe à travers le sol primordial. À mesure que nous descendions, la succession des couches composant le terrain primitif apparaissait avec plus de netteté. La science géologique considère ce terrain primitif comme la base de l'écorce minérale, et elle a reconnu qu'il se compose de trois couches différentes, les schistes, les gneiss, les micaschistes, reposant sur cette roche inébranlable qu'on appelle le granit.

Or jamais minéralogistes ne s'étaient rencontrés dans des circonstances aussi merveilleuses pour étudier la nature sur place. Ce que la sonde, machine intelligente et brutale, ne pouvait rapporter à la surface du globe de sa texture interne, nous allions l'étudier de nos yeux, le toucher de nos mains.

À travers l'étage des schistes, colorés de belles nuances vertes, serpentaient des filons métalliques de cuivre, de manganèse avec quelques traces de platine et d'or. Je songeais à ces richesses enfouies dans les entrailles du globe et dont l'avidité humaine n'aura jamais la jouissance ! Ces trésors, les bouleversements des premiers jours les ont enterrés à de telles profondeurs, que ni la pioche, ni le pic ne sauront les arracher à leur tombeau.

Aux schistes succédèrent les gneiss, d'une structure stratiforme, remarquables par la régularité et le parallélisme de leurs feuillets, puis les micaschistes disposés en grandes lamelles rehaussées à l'œil par les scintillations du mica blanc.

La lumière des appareils, répercutée par les petites facettes de la masse rocheuse, croisait ses jets de feu sous tous les angles, et je m'imaginai voyager à travers un diamant creux, dans lequel les rayons se brisaient en mille éblouissements.

Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, éditions Jules Hetzel, Paris, 1867, p. 108.
© Bibliothèque nationale de France. L'ensemble de l'ouvrage est numérisé et accessible sur la base Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600259v/f123.image>

À partir de 1963, et jusqu'à la fin de sa vie, Italo Calvino écrit des *Cosmicomics*: des récits spéculant sur d'autres époques de l'univers, d'autres lieux que notre planète, et d'autres « existences ». Le personnage, d'une nouvelle à l'autre, s'appelle Qfwfq, il est lui-même indéfini mais raconte comme une conscience des âges anciens: avant le Big Bang quand tout le monde était serré comme des sardines, ou au moment où des animaux se hissèrent des océans sur les terres émergées... Dans « Avant les couleurs », l'atmosphère n'existe pas encore, l'eau non plus: tout est minéral.

Les rencontres, en ces temps-là, étaient rares: nous étions si peu nombreux! Avec l'ultraviolet, pour tenir bon, il fallait savoir se contenter de peu. Surtout, le manque d'atmosphère se faisait sentir de bien des façons; voyez par exemple les météores: ils tombaient en grêle de tous les points de l'espace, parce qu'il manquait la stratosphère sur laquelle maintenant ils tapent comme sur une verrière, avant de se désintégrer. Puis, le silence: vous pouviez bien crier! Sans l'air pour les vibrations, nous étions tous sourds et muets. Et la température? Il n'y avait rien, nulle part, pour conserver la chaleur du Soleil: avec la nuit venait un froid à durcir à jamais. Par chance, la croûte terrestre se réchauffait de l'intérieur, avec tous ces minéraux en fusion qui se comprimaient dans les viscères des planètes; les nuits étaient courtes (comme les jours: la Terre tournait sur elle-même beaucoup plus vite); moi je dormais enlacé à une roche très chaude; le froid sec tout autour était un plaisir. En somme, quant au climat, pour être sincère, moi, personnellement, je ne me trouvais pas trop mal. [...]

Ce jour-là, je courais à travers un amphithéâtre de roches poreuses comme de l'éponge, tout percé d'arcs derrière lesquels s'ouvraient d'autres arcs: en somme, un lieu accidenté où l'absence de couleurs se nuancait des teintes d'ombres concaves. Et entre les piliers de ces arcs incolores, je vis comme un éclair incolore qui courait très vite et qui disparaissait et reparaisait plus loin: deux lueurs vives accouplées qui apparaissaient et disparaissaient d'un coup; je ne m'étais pas encore rendu compte de ce que c'était que, déjà amoureux, je courais à la poursuite des yeux de Ayl.

Je m'engageai dans un désert de sable: j'avancai en m'enfonçant entre les dunes toujours de quelque façon différentes et pourtant quasiment pareilles. Selon le point d'où on les regardait, les crêtes des dunes semblaient être les saillies de corps étendus. [...]

Elle avait vraiment disparu. Je la cherchai pendant une longue alternance de jours et de nuits. C'était l'époque où le monde essayait les formes qu'il prendrait par la suite: il les essayait avec la matière disponible; même s'il elle n'était pas tout à fait indiquée, et il était bien entendu qu'il n'y avait là rien de définitif. Des arbres de lave couleur de fumée étendaient leurs ramifications compliquées d'où pendaient de

minces feuilles d'ardoise. Des papillons de cendre, survolant les prés d'argile, se balançaient au-dessus de marguerites de cristal opaque. Ayl pouvait être aussi bien l'ombre incolore, qui se balançait d'une branche de la forêt incolore, ou qui se penchait pour cueillir sous un buisson gris des champignons gris. Cent fois je crus l'avoir découverte, cent fois l'avoir perdue. Je passai des landes désertiques aux régions habitées. En ce temps, en prévision des mutations à venir, d'obscurs constructeurs modelaient les images prématurées d'un futur éventuel très lointain. Je traversai une métropole de nuages; je passai une montagne percée de galeries comme une thébaïde; j'arrivai à un port qui s'ouvrait sur un océan de boue; j'entrai dans un jardin où sur des plates-bandes de sable s'élevaient très haut dans le ciel, des menhirs.

Italo Calvino, « Sans les couleurs » in *Cosmicomics*, Paris, Seuil, 2001 (paru en 1963), p. 64; 65; 70.

L'écrivain et sociologue Roger Caillois, un temps associé au groupe surréaliste, auteur d'écrits théoriques sur les fêtes et les mythes, était aussi un grand observateur et collectionneur de minéraux. Une grande partie de sa collection a intégré en 1988 les collections de la Galerie de Minéralogie du Jardin des Plantes. Dans *Pierres*, puis *L'Écriture des pierres*, il consacre à des roches des descriptions physiques et visuelles très détaillées, enrichies par une approche culturelle, mythologique, métaphysique. Dans cette introduction il dit son goût des pierres « sans l'humain ».

Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors et qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. Elles n'intéressent ni l'archéologue ni l'artiste ni le diamantaire. Personne n'en fit des palais, des statues, des bijoux; ou des digues, des remparts, des tombeaux. Elles ne sont ni utiles ni renommées. Leurs facettes ne brillent sur aucun anneau, sur aucun diadème. Elles ne publient pas, gravées en caractères ineffaçables, des listes de victoires, des lois d'Empire. Ni bornes ni stèles, pourtant exposées aux intempéries, mais sans honneur ni révérence, elles n'attestent qu'elles.

L'architecture, la sculpture, la glyptique, la mosaïque, la joaillerie n'en ont rien fait. Elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme; et l'homme, quand il est venu, ne les a pas marquées de l'empreinte de son art ou de son industrie. Il ne les a pas manufacturées, les destinant à quel usage trivial, luxueux ou historique. Elles ne perpétuent que leur propre mémoire. [...]

Je parle des pierres que rien n'altéra jamais que la violence des sévices tectoniques et la lente usure qui commença avec le temps, avec elles. Je parle des gemmes avant la taille, des pépites avant la fonte, du gel profond des cristaux avant l'intervention du lapidaire. [...]

Je parle des pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes refroidies, quand elle a eu la fortune d'y éclore. Je parle des pierres qui n'ont même pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse ou le ressac, la tempête, le temps.

L'homme leur envie la durée, la dureté, l'intransigeance et l'éclat, d'être lisses et impénétrables, et entières même brisées. Elles sont le feu et l'eau dans la même transparence immortelle, visitée parfois de l'iris et parfois d'une buée. Elles lui apportent, qui tiennent dans sa paume, la pureté, le froid et la distance des astres, plusieurs sérénités.

Roger Caillois, « Dédicace », in *Pierres*, Paris, Gallimard, 2005 (paru en 1966), pp. 7-9.

Pionniers de la photographie, s'aventurant dans différents genres (portrait, photographie d'architecture), les frères Bisson ont réalisé un tour de force en exécutant à plusieurs reprises dans les années 1860 des vues du massif du Mont-Blanc. Les conditions étaient extrêmes, les plaques de verre servant de négatifs devant être préparées, exposées et développées en quelques minutes. Ces premières photos d'alpinisme, où apparaît parfois l'expédition encordée, donnent à voir des formations chaotiques, des contrastes marqués entre la roche et les surfaces enneigées, des plissements et des failles immenses. Ces images, semblant antérieures à la civilisation ou au contraire postapocalyptiques, inspireront à Théophile Gautier des textes fascinés (voir la section « Références textes »). L'enregistrement photographique du réel suscite de toutes autres réflexions que les vues sublimes composées par les peintres romantiques un demi-siècle plus tôt.



Louis-Auguste Bisson et Auguste-Rosalie Bisson, *Séracs du géant. Chemin du jardin*, 1860. Tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide. 23,2×39,8 cm. Collection de la Société française de photographie.

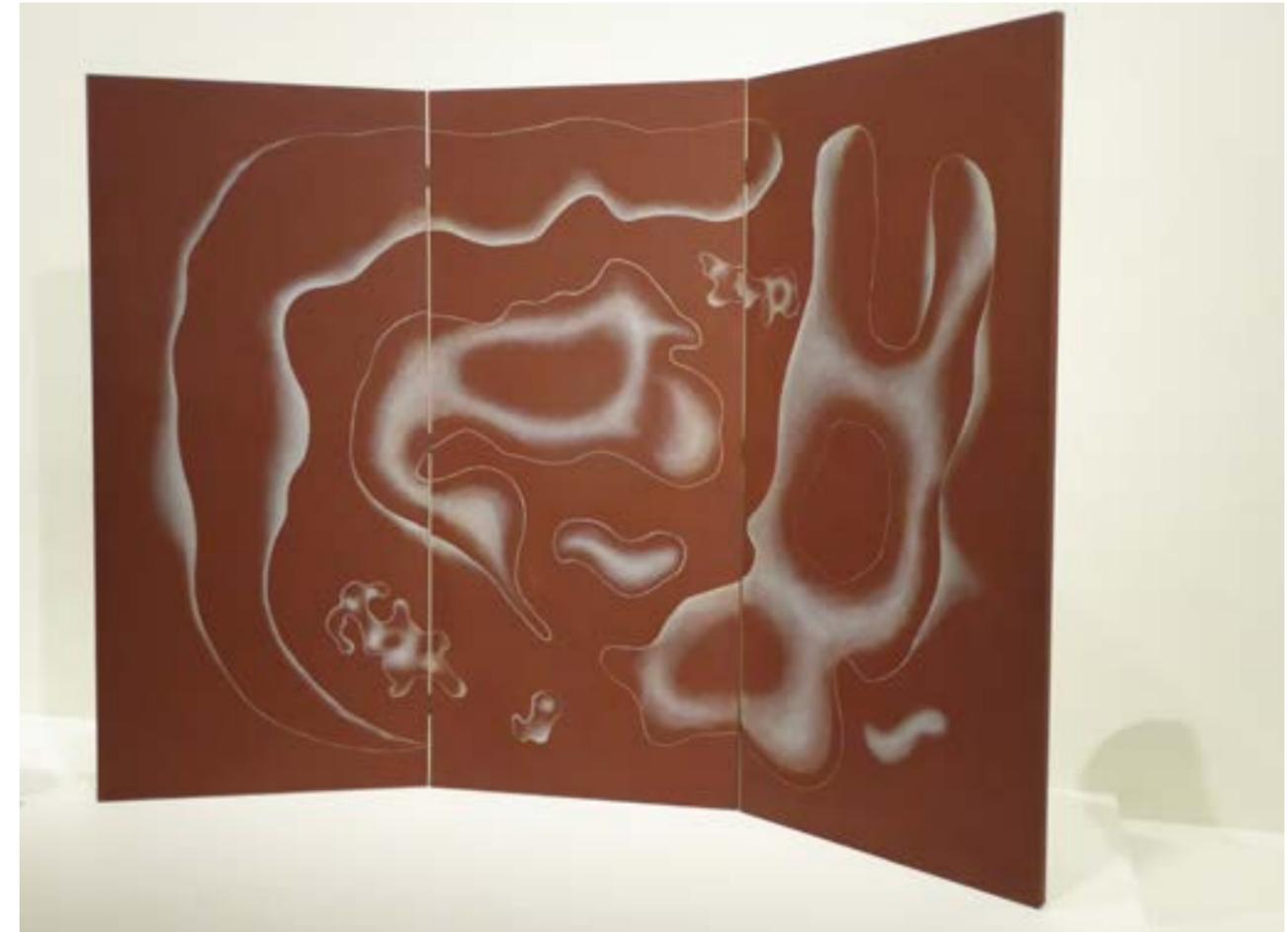
Publié en 1864, augmenté en 1867, *Voyage au centre de la Terre* est le troisième des soixante-quatre « Voyages extraordinaires », romans d'aventures très populaires écrits par Jules Verne. Il est appuyé sur la théorie de la « terre creuse », puisque les explorateurs (un professeur de minéralogie et son neveu, qui est le narrateur) plongent dans les profondeurs de la Terre où ils découvriront un monde entier, un océan, des champignons géants, des animaux apparentés aux dinosaures marins... Les espaces minéraux naturels et inviolés font l'objet de descriptions spectaculaires. Cette gravure d'Édouard Riou semble anticiper la découverte de la grotte des cristaux, au Mexique, en 1999.



Édouard Riou, « Je m'imaginai voyager à travers un diamant », planche n° 30, illustration du *Voyage au centre de la Terre*, Jules Verne, édité par Jules Hetzel, Paris, 1867, p. 109. Collection de la BNF. © Bibliothèque nationale de France. Image disponible sur la base Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600259v/f123.image>

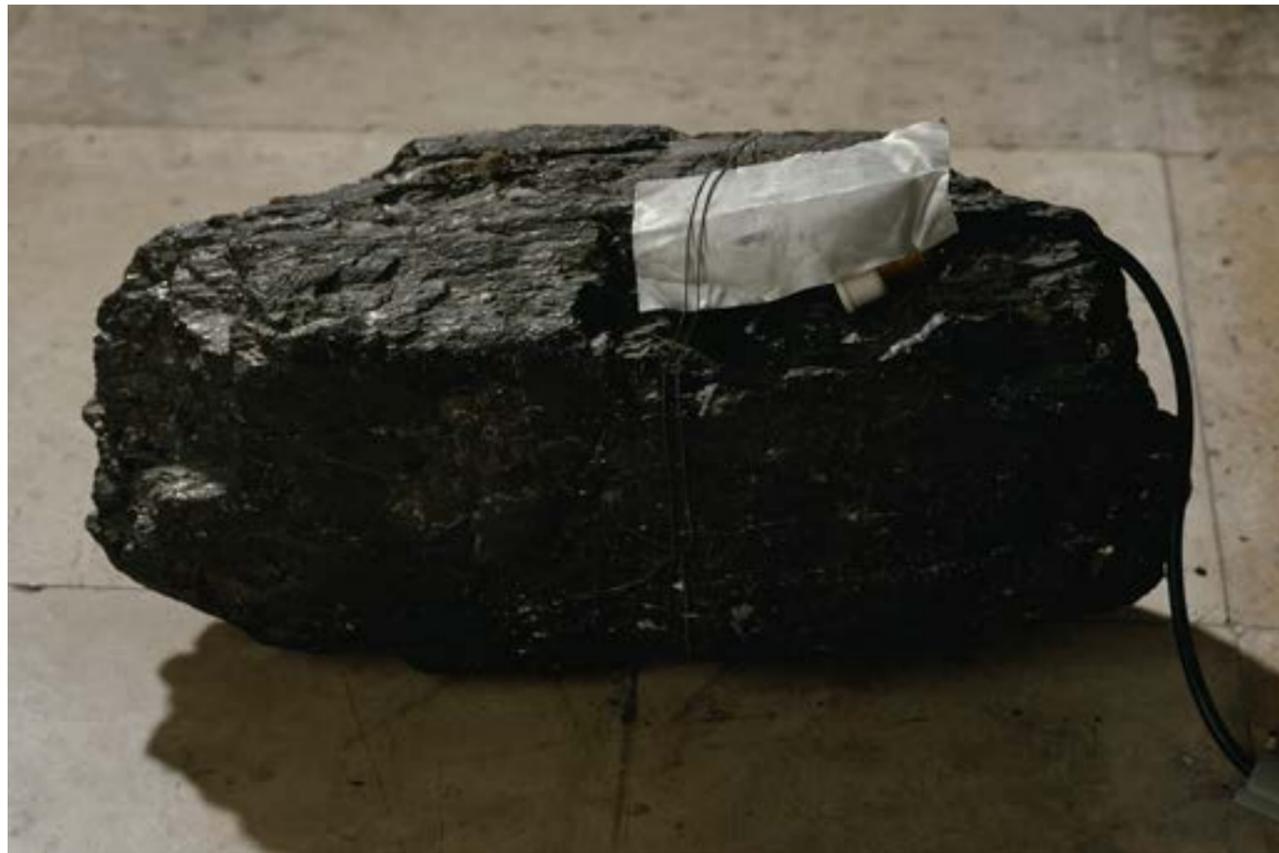
Plus connu pour ses compositions dynamiques, avec de forts contrastes colorés et ses sujets urbains, mécaniques, modernes, Fernand Léger s'intéresse à la fin des années 1920 aux formes naturelles, en particulier minérales. Pour ce paravent, conçu pour son ami Gerald Murphy, peintre et homme d'affaires américain, il s'inspire d'illustrations d'un ouvrage d'astronomie. Les formes sont molles, souples, semblent mobiles et luminescentes. Sans échelle, elles peuvent évoquer aussi bien des galaxies immenses que des micro-organismes fossilisés dans la pierre.

Le paravent était peint sur une face en fond marron, sur l'autre face en fond noir. Par la suite, le paravent a été divisé en deux, le musée national Fernand Léger de Biot, dans les Alpes-Maritimes, possède le revers restauré récemment.



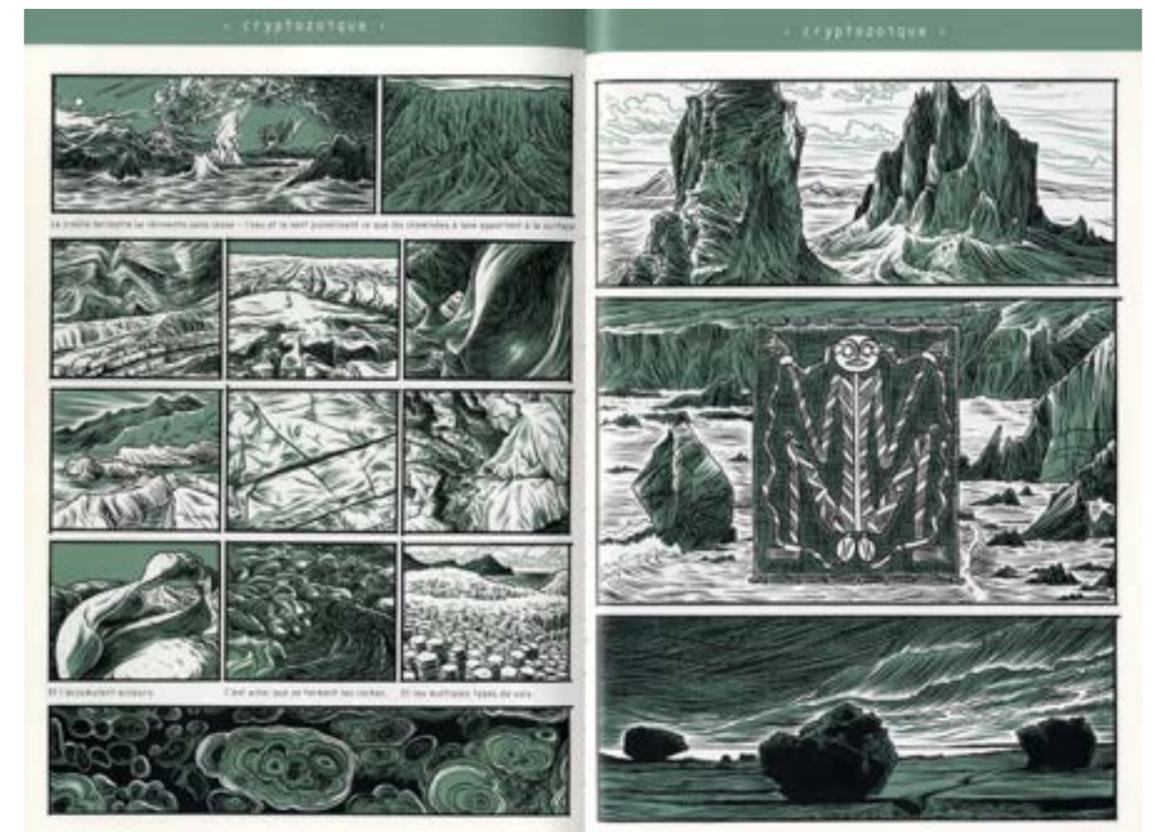
Fernand Léger, *Paravent. Composition sur fond marron ou Queues de comète*, vers 1930. Paravent composé de trois feuilles. Huile sur toile. 197,5×89,5 cm. Musée national Fernand Léger, Biot. © Adagp, Paris 2020. Photo © IB.

Membre du mouvement de l'*arte povera*, le sculpteur Giovanni Anselmo procède souvent par mise en relations d'objets ou de matériaux. À la manière d'un alchimiste, il donne ainsi à réfléchir sur le temps, l'énergie, les transformations et dégradations de la matière. *Trecento milioni di anni* [Trois cents millions d'années] est composé d'un bloc d'antracite et d'une lumière électrique placée juste dessous (actuellement hors d'état de marche). L'antracite, une variété de charbon, sert de source d'énergie aux humains et peut, entre autres, être convertie en électricité. Elle est pourtant d'origine organique, sédimentation de végétaux ou d'animaux marins primitifs qui ont mis des millions d'années, dans le sous-sol, étant privés de lumière et d'oxygène, à se fossiliser. Remontée à l'air libre, éclairée à nouveau, la roche redeviendra-t-elle un être vivant ?



Giovanni Anselmo, *Trecento milioni di anni*, 1969. Anthracite, lampe, tôle ondulée, fil de fer. 30×56×25 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Giovanni Anselmo – Courtesy Archivio Anselmo. Photo © Jean-Yves Trocaz/Musée d'Art moderne/Roger-Viollet

Premier volet d'une trilogie annoncée, *Alpha... directions* est une saga dessinée extrêmement documentée sur les origines de l'univers et de la vie à partir du Big Bang. L'auteur revendique sa subjectivité et a puisé à des théories scientifiques et des sources visuelles très diverses pour raconter ces processus. « Il me tenait à cœur de réfléchir sur le temps, ce modèle intangible de la quatrième dimension, dont on ne saurait mieux se rapprocher qu'avec un médium basé sur une succession d'images comme la bande dessinée, même si représenter plus de 14 milliards d'années en à peine 350 pages relève de la plaisanterie (avec à peu près 2 000 dessins, cela nous fait en moyenne une image tous les 7 millions d'années) » (Jens Harder, *Alpha... directions*, p. 344).



Jens Harder, *Alpha... directions*, 2009. Arles, Actes Sud, pp. 104-105. © Jens Harder et Actes Sud.

Nature? Une question de culture

Longtemps la notion de « nature » était liée à un « tout », imbriquée dans des cosmologies indissociables des visions religieuses du monde et de sa création. L'Europe du xvii^e siècle, sortant de la Renaissance, verra des érudits la regarder avec curiosité et la présenter sous ses apparences les plus rares, nouvelles ou singulières dans des cabinets de curiosités où des animaux, des éléments végétaux et minéraux côtoient des artefacts, des machines, des objets et êtres légendaires. Dans ces cabinets protoscientifiques, mythes, légende et authenticité se côtoient sans distinction.

Il faudra attendre le xviii^e siècle pour lui voir acquérir un « N » majuscule. La « Nature » des Lumières dorénavant objectivée par l'entreprise encyclopédique, libérée des superstitions et des croyances religieuses, va devenir

un objet d'étude autonome, donnant naissance aux sciences naturelles. Maintenant séparée du monde des humains, elle peut être collectée, classifiée, répertoriée, analysée, hiérarchisée... Accompagnant les expansions coloniales, sous couvert d'entreprise naturaliste et de grandes explorations, cette vision d'une même Nature, devenue alors universelle, va exposer celle-ci à être exploitée, conquise, spoliée, modifiée...

Nombre d'artistes de l'exposition *Le vent se lève* reprennent et détournent des codes de monstration et des postures scientifiques étroitement liés à la cosmogonie naturaliste, pour mieux questionner les conventions héritées des Lumières qui informent aujourd'hui encore notre relation au monde, telles les distinctions entre nature et culture ou encore naturel et artificiel.

Plasticien, philosophe de formation, Benoît Maire met en doute les discours et la logique, creusant la question du savoir.

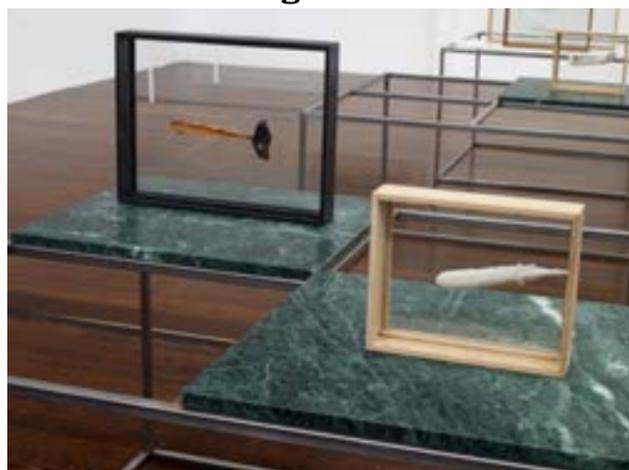
Dans la sérigraphie sur toile *Deux outils (J)*, l'artiste juxtapose un silex taillé, outil primitif, à un dé à jouer, instrument de jeu et de mesure du hasard. La confrontation de ces deux éléments est inattendue et, pourtant, chacune de ces créations très anciennes (l'invention du dé datant de 2400 avant notre ère et le silex de plus d'un million d'années) peut avoir des usages ludiques ou utiles.

L'installation *Unstable Weapons* est composée de plateaux en marbre sur lesquels sont présentés d'étranges objets dotés d'un manche, supposant un usage potentiel. Ils semblent être en lévitation, comme arrêtés dans leur chute. Le dispositif évoque les vitrines de musées et les paillasses de laboratoire, lieux privilégiés de l'analyse et de la vision. Pour l'artiste, ces outils sont apparentés à des armes, car ils orientent notre perception et nous détournent d'autres modes de relation à l'environnement.

Cet assemblage hétéroclite est pensé telle une allégorie de la mesure et de son impossibilité, thème favori de Benoît Maire. L'artiste questionne les mécanismes technologiques qui déterminent des échelles de valeurs et norment notre rapport au réel.



Benoît Maire, *Deux outils (J)*, 2013. Sérigraphie à l'huile sur toile. 270×335 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020. Photo © Marc Damage.



Benoît Maire, *Unstable Weapons*, 2013. Bois, métal, verre, marbre, pierre, résine, plâtre, coquillages. Dimensions globales variables. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020. Photo © Marc Damage.

Dans l'œuvre de Laurent Pernot, le thème du temps est central, ainsi que toutes les formes liées à la notion de disparition : la nature morte, les anciens sites miniers, les vieilles photographies de famille.

Retour sauvage propose une réflexion mélancolique sur le rapport entre nature et culture. Provenant de la bibliothèque de l'artiste, des livres ont été brûlés, et leurs cendres recouvrent les tiges et les feuilles en Tergal de la sculpture-plante. Ce retour du livre à son origine végétale opère comme un double signal de destruction : celle des ressources naturelles des forêts, mais aussi celle de la culture liée à la diffusion du livre. Ce geste s'oppose au temps cyclique selon lequel les feuilles tombées forment l'humus régénérateur des arbres.



Laurent Pernot, *Retour sauvage*, 2016. Fer, cuivre, adhésif, Tergal, polyester, cendres de livres brûlés, vernis-colle satiné. 280×250×500 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020.

L'œuvre d'Ali Cherri, *Petrified/Fragments* (2016) se compose d'une vidéo tournée dans un parc animalier et un musée archéologique aux Émirats arabes unis, et d'une installation d'objets rassemblés sur une table lumineuse. Elle propose un point de vue critique sur le processus de patrimonialisation des objets archéologiques, des chantiers de fouille à la mise en exposition muséale des artefacts collectés. Les objets filmés dans la vidéo, émergeant alternativement de l'obscurité, sont les mêmes qui nous font face, en procession sur la table lumineuse. Ils sont originaires de diverses époques et civilisations, hétérogènes dans leurs matériaux, mais tous figurent des visages ou des corps. Ali Cherri les a acquis lors de ventes aux enchères. Loin des civilisations qui les ont vus apparaître et leur donnent du sens, ils alimentent le marché de l'art – que leur authenticité soit avérée ou non. Ces reliques sont ici dépourvues de nom, de titre ou de datation, d'étiquette ou de cartel : elles nous apparaissent comme flottantes, déconnectées de tout langage. Ce mutisme est une conséquence de leur statut de « fragment », et un moyen pour l'artiste de faire comprendre le principe du travail de fouille qui représente, concrètement et symboliquement, un véritable arrachement.



Ali Cherri, *Petrified/Fragments I*, 2016. Vidéo, couleur, son, objets archéologiques fragmentaires, objets ethnographiques, moulage de crâne et oiseau naturalisé, table lumineuse. 70×400×90 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © droits réservés. Photo © Aurélien Mole.

La sérigraphie *Flowers* réunit les corolles de huit plantes, originaires d'Europe, d'Australie, d'Asie ou d'Amérique. Elles ont la particularité d'être toutes menacées d'extinction dans leur milieu: les activités humaines sont en train de causer leur perte.

Ces fleurs sont imprimées non pas avec de l'encre mais avec de l'huile de vidange récupérée dans un garage, sous-produit de nos modes de vie toxiques et destructeurs. La teinte sépia peut rappeler les photographies d'une époque où l'automobile, le plastique, la mécanisation alimentaient l'espoir d'une vie meilleure. Dans quelques années, peut-être, le motif (ces fleurs) et le matériau (le pétrole) auront l'un et l'autre disparu.

Délicates, séduisantes, en apparence inoffensives, les œuvres de Roman Moriceau sont en réalité des pièges. Ses bouquets élégants ou ses vues de serres exotiques se laissent contempler comme quand on admire la beauté de la nature. Mais leurs matériaux constitutifs révèlent l'envers du décor: les conditions historiques et les modèles économiques à cause desquels les espèces végétales et, plus largement, les environnements, sont actuellement déstabilisés, appauvris et menacés.



Roman Moriceau, *Flowers (Aquilegia chrysantha, Cyrtopodium calceolus, Gordonia axillaris, Georgia aster, Arctomecon californica, Byblis gigantea, Begonia aequatorialis, Aerides lawrenciae)*, 2011. Sérigraphie à l'huile de vidange sur papier. 100×70 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Roman Moriceau.

La série «*Botanische Garten (Neu)*» résulte d'une succession d'opérations. Roman Moriceau photographie d'abord les serres de Meise, en Belgique. Dans cet immense jardin botanique, héritier de l'Europe coloniale, des dizaines de milliers d'espèces sont présentées par variété et non par origine géographique. Elles fabriquent une idée de nature sauvage et d'exotisme plus qu'elles ne montrent des environnements cohérents.

Roman Moriceau réalise ensuite des photomontages à partir de ses vues pour densifier les paysages, encore plus artificiels. Les images sont imprimées à la colle, et de la poussière de cuivre est dispersée à la surface, fixant occasionnant des effets de miroitement et de clair-obscur. À long terme, le métal s'oxydera, deviendra vert-de-gris, signant la finitude inévitable d'un monde basé sur l'exploitation aveugle des ressources. C'est entre autres pour ses ressources en minerai de cuivre que le Congo a été colonisé par le roi Léopold II puis par l'État belge. D'immenses richesses dégagées au prix du sang des habitants ont permis la construction en Belgique de nombreux palais, jardins et notamment des serres de Meise.



Roman Moriceau, *Botanische Garten Neu (IV)*, de la série «*Botanische Garten (Neu)*», 2018. Sérigraphie à la colle et poussière de cuivre sur papier. 127×92 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Roman Moriceau. © Gregory Copitet.

En tant que sculpteur, Didier Marcel s'intéresse aux techniques et aux gestes par lesquels l'être humain travaille et transforme son environnement: le labour des sols, la culture des arbres, l'exploitation des forêts. Ici, le moulage d'un tronc de peuplier est une manière de remettre en scène cette fabrication du paysage: seul le fût de l'arbre est extrait et présenté comme un échantillon, un trophée végétal.

L'artiste moule un spécimen vivant et le reproduit en résine polyester. Il le recouvre ensuite de fibres de viscose en empruntant à l'industrie la technique du flochage. De courts poils textiles collés à la surface produisent un effet peau de pêche et laissent voir le relief de l'écorce. Les sections du rondin sont obturées par des miroirs fumés. À l'horizontale comme les troncs fraîchement coupés par les forestiers, mais surélevé par un socle d'exposition, l'arbre devient un luxueux objet d'art, inodore, silencieux et figé.

Le peuplier, par son fût rectiligne, est très cultivé et rentable car il pousse vite. Il est davantage transformé par déroulage (on l'épluche pour obtenir des feuilles de placage) qu'en bois de charpente ou de chauffage. Il a été le premier arbre OGM. La sculpture de Didier Marcel ne fait en somme qu'accentuer son artificialisation.



Didier Marcel, *Sans titre (Peuplier)*, 2006. Résine polyester floquée, viscose, acier inoxydable. Cylindre: longueur, 182 cm de long / diamètre, 37,5 cm. Pieds: hauteur, 107 cm / largeur, 40,2 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Donation Agnès Rein. © Didier Marcel. Photo © André Morin.

Ces douze *Chants d'oiseaux* font se rencontrer deux inventions scientifiques. Le sonagramme consiste en la description graphique d'un son réel par son spectre (fréquence, amplitude, durée), réalisée à l'aide d'un sonographe. Le cyanotype, l'un des premiers procédés photographiques, datant de 1842, joue des propriétés photosensibles d'une émulsion chimique révélées par l'eau. Il garantit une excellente stabilité de l'image dans le temps, et peut même se régénérer dans l'obscurité.

L'histoire de ces techniques, ainsi que les imaginaires qu'elles convoquent nourrissent cette œuvre de Julien Discrit. Ces chants silencieux ne nous renvoient-ils pas aux spectres d'animaux déjà disparus ou voués à disparaître? On pense ici aux travaux de la biologiste Rachel Carson (*Printemps silencieux*, 1962), du bioacousticien Bernie Krause, mais également aux études menées sur les oiseaux communs par le Muséum national d'Histoire naturelle et le CNRS en 2018, quantifiant leur disparition massive ces quinze dernières années en France.



Julien Discrit, *Chants d'oiseaux*, 2017. Cyanotype sur papier. 59×40 cm chaque. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Julien Discrit.

Telles des natures mortes, les œuvres de Philippe Mayaux sont faites d'objets hyperréalistes et portent un regard hallucinatoire et ironique sur l'actualité. L'artiste offre un corpus d'images ludiques, grotesques et paradoxales aux titres subtils et décalés. *Sinusoïdons* est une table tournante dotée d'un bras articulé. À son extrémité, un auriculaire en résine trace une sinusoïde continue dans le sable. Pourtant, ce dessin éphémère ne peut se refermer sur lui-même puisqu'il est effacé au fur et à mesure de son inscription par une barre métallique. Dans cette machine absurde, l'histoire ne peut pas s'écrire, tout se répète en vain.

Comme dans l'œuvre *Lignes du Masozoïque*, également présente dans l'exposition, le lien au corps humain est évoqué par la présence du moulage du doigt de l'artiste. Choissant l'auriculaire, Philippe Mayaux détourne le symbole d'autorité de l'index, le doigt qui sert à montrer, à désigner ou bien qu'on lève pour demander la parole ou pour ordonner une volonté. Un symbole d'autorité d'autant plus discrédité car ce que le doigt est censé montrer avec évidence et certitude va être aussitôt effacé.



Philippe Mayaux, *Sinusoïdons*, 2013. Acier patiné, sable, résine, moteur, câbles électriques. 90×120×120 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Fabrice Gousset.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, 2005

Peut-on penser le monde sans distinguer nature et culture? Dans son ouvrage *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola propose une approche nouvelle des manières de continuités et discontinuités entre l'homme et son environnement. Remontant aux racines occidentales de l'objectivation de la nature en sujet d'étude et par la même occasion à la naissance des « sciences humaines » – l'étude de la diversité culturelle sur fond d'universalité naturelle –, l'anthropologue en appelle à une recomposition radicale de sciences aussi bien dites « humaines » que « naturelles ». En s'appuyant sur de nombreuses cosmologies à travers le monde et le temps, il révèle que le sens du mot « nature » qui s'est imposé dans notre monde contemporain est un véritable parti pris, un point de vue, une construction qui n'a rien d'universel ou de « naturel ».

Le temps n'est pas si loin où l'on pouvait se délecter des curiosités du monde sans dissocier l'enseignement tiré de l'observation des animaux de celui des mœurs de l'Antiquité ou les coutumes de contrées lointaines proposées. Une « même nature » régnait sans partage, distribuant avec équité entre les humains et les non-humains le foisonnement des habilités techniques, des habitudes de vie et des manières de raisonner. Chez les lettrés du moins, cette époque prit fin quelques décennies après la mort de Montaigne, lorsque la nature cessa d'être une disposition unifiant les choses les plus disparates pour devenir un domaine d'objets, régi par des lois autonomes, sur le fond duquel l'arbitraire des activités humaines pouvait déployer son séduisant chatoiement. Une cosmologie nouvelle venait de naître, prodigieuse invention collective qui offrit un cadre sans précédent au développement de la pensée scientifique et dont nous continuons d'être, en ce début de XXI^e siècle, les gardiens un peu désinvoltes. Parmi les prix à payer pour cette simplification, il en est un qui fut ignoré d'autant plus aisément que son débit n'était pas porté à notre compte: en même temps que les Modernes découvraient la paresseuse propension des peuples barbares et sauvages à tout juger selon leurs propres normes, ils escamotaient leur propre ethnocentrisme derrière une démarche rationnelle de connaissance dont les errements devenaient dès lors imperceptibles. Partout et en tout temps, prétendait-on, une même nature muette et impersonnelle avait étendu son emprise, que les humains s'attachaient à interpréter de façon plus ou moins plausible et dont ils s'efforçaient avec plus ou moins de bonheur de tirer parti; la pluralité des conventions et des usages n'était désormais à même

d'acquérir un sens que rapportée à des régularités naturelles plus ou moins bien appréhendées par ceux qui y étaient soumis. Par un coup de force d'une discrétion exemplaire, notre répartition des êtres et des choses était devenue la norme dont nul ne pouvait s'exempter.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, Paris, 2005, pp. 9-10.

Pierre Lagrange, *Pour une analyse symétrique des illustrations de science et de science-fiction*, 2019

Les artistes de l'exposition empruntent aux sciences des dispositifs qui rappellent le laboratoire, des lieux d'analyse et de vision, mais surtout des « lieux de fabrication » d'images scientifiques, coupés d'une appréhension directe des phénomènes.

À partir de la célèbre scène de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, dans laquelle un calmar géant surgit face à la baie vitrée du *Nautilus* au moment même où les héros sont en train de débattre de son existence, cet article de Pierre Lagrange, sociologue des sciences à l'EHESS, propose de s'interroger sur les contradictions du discours sur les images en science.

Avant d'aborder la manière dont les scientifiques observent réellement la nature, pourquoi est-il si important d'insister sur la façon dont les auteurs de romans populaires et de pulps mettent en scène l'observation des phénomènes ? Parce que cette façon de représenter l'observation directe des phénomènes se retrouve dans la vulgarisation scientifique. De nombreux documentaires suivent des scientifiques en observation directe de leurs sujets d'étude. On voit ainsi, dans les documentaires sur la disparition des dinosaures, paléontologues et géologues pointant du doigt la fameuse limite K-T, la couche géologique qui marque la frontière entre le Crétacé et le Tertiaire, remplie d'iridium, indice du ou des phénomènes (volcans, météorite) qui auraient causé la fin des dinosaures. À quoi peuvent donc bien servir les innombrables carottages réalisés par des générations de chercheurs, stockés, échantillonnés, analysés à l'aide d'appareils sophistiqués et publiés sous forme de données, de tableaux, de diagrammes, d'images, etc. dans de non moins innombrables articles et livres de géologie ou de paléontologie, s'il suffit de regarder directement un bout de terrain en Inde ou dans l'Utah pour dire de quoi se constituait le réel il y a 65 millions d'années ?

[...] Revenons à notre question de départ. Les scientifiques observent-ils le réel comme cela est décrit dans les romans de SF ou dans les magazines et documentaires de vulgarisation ? Les sociologues des sciences comme Trevor Pinch ou Bruno Latour ont remis en question ce « mythe ». Non seulement les scientifiques n'observent pas directement les phénomènes, non seulement ils ne peuvent rien voir sans accumuler images, représentations et inscriptions de toutes sortes, mais encore ce sont précisément ces images et inscriptions qu'ils passent leur temps à observer, se comportant plus comme le lecteur de Jules Verne devant les illustrations d'Édouard Riou et d'Alphonse de Neuville que comme le professeur Aronnax face au calmar. En réalité, les scientifiques portent leur regard ailleurs : ils se penchent sur des instruments et déchiffrent des inscriptions que ces instruments produisent. Ils ne sont pas dans la nature mais au fin fond

de laboratoires, très loin de ce contact intime et privilégié avec les faits décrits dans les articles de vulgarisation et les romans populaires. C'est même uniquement en mettant en place des séries d'instruments, d'inscriptions, que les scientifiques peuvent dire quelque chose sur cette « lointaine nature » qui apparaît surtout sous la forme de multiples traces aux quatre coins du laboratoire (Latour, 2005). Ils doivent constamment lâcher la proie pour l'ombre pour reprendre l'expression de Michel Callon (1989). Le discours consistant à blâmer l'accumulation d'images, d'illusions, de fantasmes, de couches de cultures, pose donc problème car c'est en construisant leur savoir à l'aide de ces images que les scientifiques peuvent parler de la réalité. Être scientifique ne dépend pas de la capacité à se détacher de la société pour entamer un dialogue intime, quasi extatique, avec les faits naturels qui se situeraient hors de cette société; cela dépend au contraire de la capacité à toujours plus traduire des êtres naturels, des non-humains, en images et inscriptions pour les faire circuler au sein de notre société ou plus exactement pour composer ainsi des collectifs associant humains et non-humains par le biais de ces représentations, collectifs au sein desquels il est impossible de dissocier nature et culture. [...]

Comme le remarquait Franco Panese en résumant les travaux de sociologie des sciences sur les images, la question à soulever à leur propos est: servent-elles à illustrer les faits ou à les produire? La réalité se réduit-elle à une nature qui demeure, une fois qu'on a éliminé les images, la culture, l'influence de la société, ou bien est-elle précisément le résultat de ce qui est construit par ces accumulations d'images et d'inscriptions qui sont non pas des illustrations mais autant de manières de traduire et de faire circuler le réel au sein de nos réseaux sociotechniques.

Pierre Lagrange, *Pour une analyse symétrique des illustrations de science et de science-fiction*, *Socio*, 13, 2019, 103-133.

Timothy Morton, *La Pensée écologique*, 2019

Dans son ouvrage *La Pensée écologique*, Timothy Morton rend compte d'une nature *désessentialisée*. Pour lui, il ne peut y avoir de « Nature » avec un N majuscule, car cette « idée de Nature est une barrière idéologique qui empêche de prendre conscience que tout est interconnecté ». Cette relation à double sens concerne l'ensemble de la biosphère, c'est-à-dire les humains aussi bien que le plastique, le plutonium, les rochers, les virus, les fleurs, l'ADN... Sa vision va dans le sens d'un décloisonnement total, où même les frontières théoriques entre le naturel et l'artificiel s'estompent et s'entremêlent. Chez Roman Moriceau les fleurs sont reproduites en pétrole quand Didier Marcel moule un spécimen de peuplier, premier arbre OGM, en polyester. Laurent Pernet expose une sculpture-plante à base de papier (cellulose végétale) et de Tergal. Ces œuvres ne semblent en somme qu'accentuer une « artificialisation » de la nature présente dès les « origines ».

Au nom de l'écologie, il nous faut examiner la Nature avec toute la méfiance dont une personne moderne est capable. Que l'acheteur prenne garde. La Nature est devenue une contrefaçon en plastique de la chose réelle. [...] Notre concept d'une nature mère généreuse sans visage est fondé sur les sociétés agricoles « sédentaires » et leur idée de « possession ». Le mythe de la mère sans visage est à la source même de notre exploitation de la Terre vue comme « matière inépuisable des choses ». Les étendues sauvages sont des versions gigantesques et abstraites des produits exposés dans les vitrines des centres commerciaux. Pouvons-nous surmonter notre addiction à la possession et le mythe de la mère sans visage? Qu'est-ce que la chose réelle? Il nous est possible d'avoir une notion, certainement, même si cela nous conduit à actualiser nos idées du « réel » et de la « chose » à initialiser. L'écologie nous montre que tous les êtres sont connectés. La pensée écologique, c'est penser l'interconnectivité. [...] La pensée écologique consiste effectivement dans les ramifications du « fait véritablement stupéfiant » du maillage. Toutes les formes du vivant constituent le maillage, ainsi que les formes mortes, tout comme leur milieu, composé lui aussi d'êtres vivants et non vivants. Nous en savons davantage aujourd'hui sur le premier grand cataclysme climatique – la façon dont les formes du vivant ont modelé la terre (prenez l'exemple du pétrole, de l'oxygène). Nos voitures roulent à l'extrait de dinosaure écrasé. Le fer est essentiellement un produit dérivé du métabolisme bactérien. Tout comme l'oxygène. Certaines montagnes ne sont rien d'autre que des coquillages et des bactéries fossilisées.

Timothy Morton, *La Pensée écologique*, traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot, Éditions Zulma essais, 2019, p. 20.

L'archéologie est l'étude des traces du passé, souvent arrachées à leur contexte de manière violente, aussi bien physique que symbolique, comme l'expose Ali Cherri avec *Petrified/Fragments I*. Dans cette œuvre, les échantillons du passé ne sont lisibles que dans la mesure où l'on spéculé sur les « blancs » de la table lumineuse qui les relie. Leur analyse, bien que « scientifique », ne serait pour certains que pure interprétation et spéculation. Les anthropologues américains Norman Yoffee et Severin Fowles renouvellent la lecture longtemps admise des relations des hommes du néolithique à leur environnement, grâce à l'étude de l'art pariétal, également évoquée par Dove Allouche avec son œuvre *L'Enfance de l'art*.

L'archéologie fournit les moyens fondamentaux d'étudier l'ensemble du passé de l'homme, depuis les pratiques quotidiennes des individus jusqu'à l'évolution sur une longue durée des institutions sociales. Si les textes écrits couvrent à peu près cinq millénaires de l'histoire du Proche-Orient (sans parler des documents chinois, indiens, gréco-romains et mayas), on ne peut étudier la plus grande partie du monde à travers du matériel textuel que pour les cinq siècles qui ont suivi les débuts de la colonisation. Récemment, certains archéologues ont commencé à prendre au sérieux les revendications de peuples indigènes d'Amérique, d'Afrique et d'Australie qui insistent sur le fait que leurs récits oraux documentent un passé bien antérieur à la colonisation. En l'absence de témoignages archéologiques qui les confirment, les relations indigènes de temps anciens sont encore typiquement considérées comme plutôt mythiques qu'historiques, plutôt cosmologie que récit d'une suite d'événements. Évidemment, même les textes écrits, surtout ceux de l'Antiquité, ne peuvent guère prétendre à une réalité factuelle.

Dans son ensemble, l'archéologie du xx^e siècle était dominée par une orientation profondément matérialiste: on supposait que le moteur essentiel de l'évolution sociale était l'adaptation au milieu naturel, d'abord par la cueillette et la chasse, et plus tard par le développement de techniques de plus en plus sophistiquées. L'explication adoptait une démarche réductionniste, les superstructures découlant des infrastructures. Ainsi des changements de pratiques religieuses étaient-ils censés être motivés par une dynamique politique sous-jacente qui à son tour était déterminée par une concurrence économique pour l'accès aux ressources. Cette tradition de réductionnisme matérialiste avait été établie au xix^e siècle par des évolutionnistes comme Lewis Henry Morgan. [...]

Les travaux de Lewis-Williams ont eu tout autant d'influence. Ils combinent l'étude neuropsychologique d'états modifiés de la conscience et l'étude iconographique de l'art rupestre pour élaborer

une connaissance nouvelle du chamanisme et du rituel dans des sociétés de cueilleurs-chasseurs. Ces travaux ont eu un impact certain, étant donné que l'archéologie des cueilleurs-chasseurs a toujours privilégié l'étude de l'adaptation biologique et la mise en œuvre de stratégies d'approvisionnement optimales. L'idée naïve selon laquelle les peuples pré-agricoles, constamment menacés par la famine, ne pensaient qu'à se procurer de la nourriture a été abandonnée depuis longtemps (Sahlins, 1972). Cependant, c'est seulement dans les quinze dernières années que ces appels ont été entendus [...].

Dans le récit archéologique classique du développement humain, c'était la domestication des plantes et des animaux – une transformation économique – qui, en rendant possible la production de surplus, donnait naissance à de gros villages sédentaires et amenait au développement de sociétés complexes. Célébré largement comme « le premier temple du monde », Göbekli Tepe [Turquie] était un centre rituel monumental construit il y a 11 000 ans par des chasseurs-cueilleurs qui avaient dressé d'énormes piliers monolithiques décorés de sculptures d'animaux fantastiques. Ces fouilles suggèrent que ce qui a déterminé le passage à l'agriculture et la transformation radicale de l'économie, cela pourrait bien être l'exigence religieuse d'accueillir un grand nombre de bâtisseurs et de fidèles, et non l'inverse. En effet, elles viennent confirmer les travaux de Jacques Cauvin (1997) et Ian Hodder (1990), qui affirmaient que seule une interaction complexe de systèmes économiques et symboliques avait pu engendrer cette réorganisation radicale des sociétés humaines que recouvre le terme « néolithique ». Pour gérer plantes et animaux dans un rapport de domination, il faut pouvoir s'appuyer sur une idéologie qui rend compréhensibles, légitimes et désirables ces nouvelles relations. La domestication apparaît donc comme un processus par lequel la compréhension qu'a d'elle-même une société humaine est modifiée en accord avec la transformation biologique d'espèces non humaines, végétales et animales.

Norman Yoffee et Severin Fowles, *L'Archéologie dans les sciences humaines*, traduit de l'anglais par Christine Pagnouille, Diogenes 2010/1-2 (n° 229-230), pp. 51-77.

Si le XVIII^e siècle en Europe donne naissance à l'objectivation de la nature et les choses du monde permettant de les classer, les répertorier et les collectionner, le XIX^e siècle les expose. Entre science et spectacle, partout fleurissent, comme un double des expansions coloniales, des parcs zoologiques, des zoos humains, des serres et des jardins botaniques, institutions exposant sur le même niveau et avec le même « décorum scientifique » des « espèces animales, humaines et végétales » des quatre coins des empires. Jardin des Plantes de Paris, Crystal Palace de Londres ou Jardin botanique de Bruxelles, on reconstitue dans ces espaces architecturés des environnements factices, organisant un voisinage de spécimens improbable, fabriquant de toutes pièces, sous couvert de science naturelle, une image de l'exotisme et d'une nature « sauvage ».

Autant d'usages étranges, morbides et prédateurs, appartenant à notre modèle de civilisation, que Roman Moriceau interroge dans les séries « Flowers, Fungi Flowers » et « Botanische Garten (Neu) ». Ses prises de vue représentent les serres de Meise en Belgique. Elles ont succédé au Jardin botanique de Bruxelles créé en 1826, et sont l'un des plus grands jardins de plantes dans le monde.



Léon Gois, *Jardin botanique de Bruxelles: Jardin d'hiver – fougères #1696, 1909.*
Plaqué de verre négatif. © Archief Collectie glasplaten Agentschap
Plantentuin van Meise, Bruxelles.

Jouant des représentations liées à la naissance de l'humanité et à son évolution, *Deux outils (J)* de Benoît Maire nous confronte à des objets autant qu'à des concepts. L'artiste réunit deux instruments, pouvant illustrer le « mythe » du passage de l'homme de « l'état de nature » à « l'état de culture » : le silex taillé et le dé. Dans son ouvrage *Fragilité de la puissance (2003)* Alain Gras, sociologue des macro-systèmes techniques, reprend une illustration de l'histoire tendancielle du couteau du célèbre préhistorien André Leroi-Gourhan en en modifiant un élément. Il expose ainsi la dimension toujours arbitraire contenue dans la présentation de données dans un but d'étude scientifique. Alain Gras critique cette présentation, soulignant que l'arrivée inexplicite du manche rompt l'unité de l'évolution. Il propose un autre enchaînement formel: la pierre taillée pourrait conduire à des productions de plus en plus grandes comme des mégalithes de type obélisques ou des menhirs dont les fonctions restent plus ouvertes.

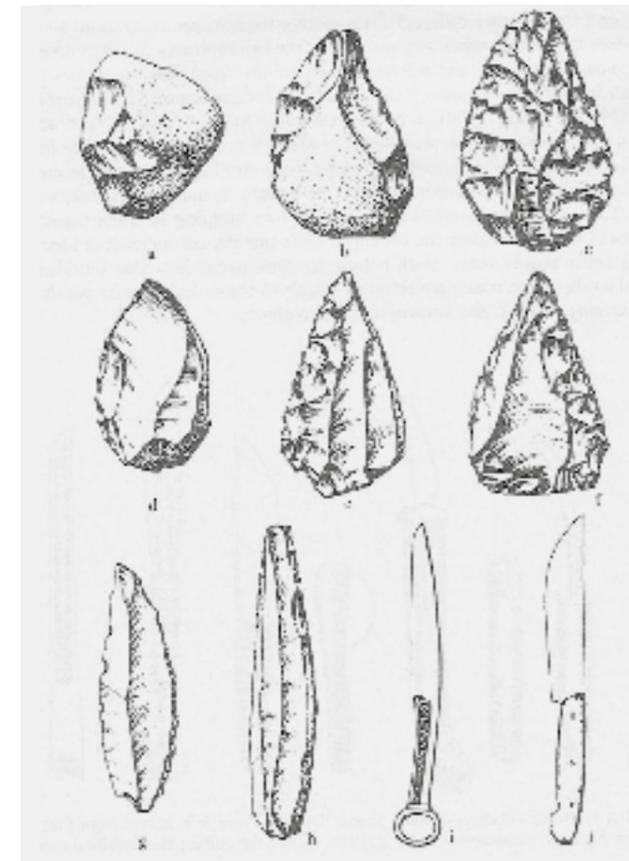
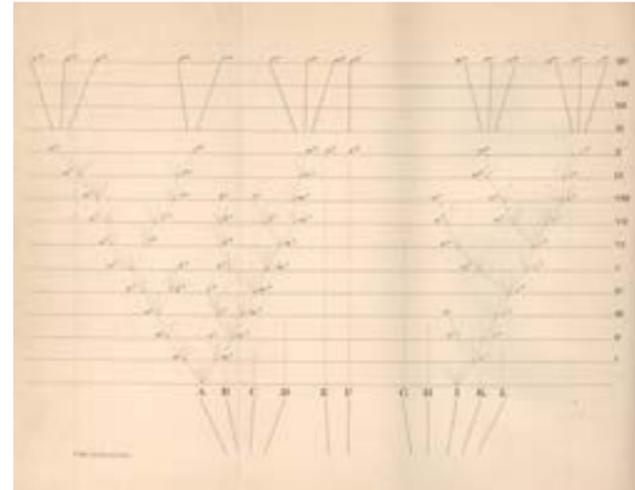
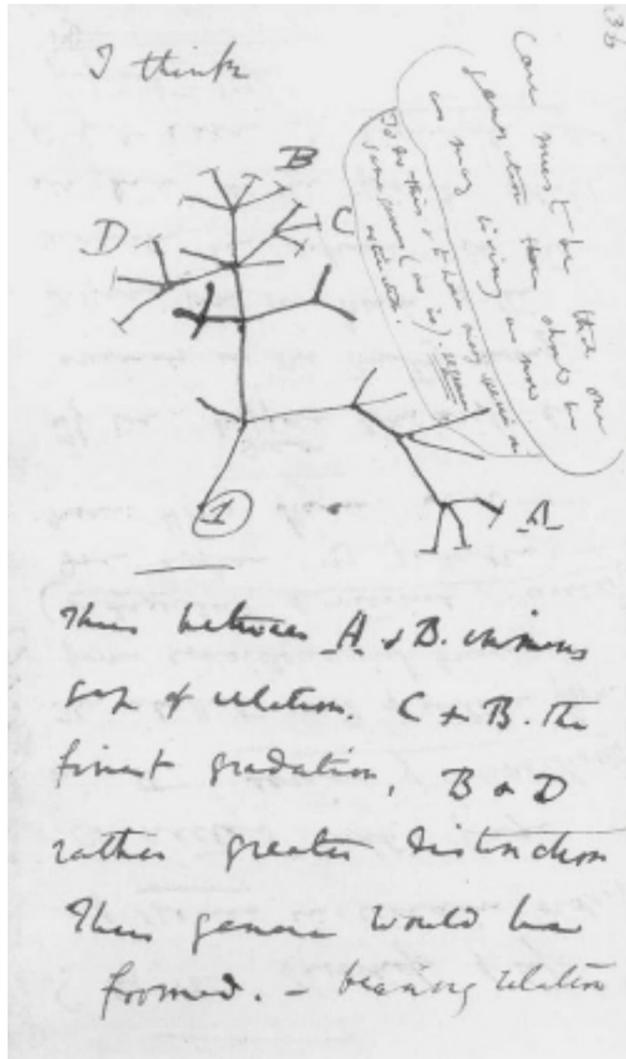


Figure 17. Une autre évolution ?

De la pierre au couteau. Source: André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 28.

Une autre évolution? Source: Alain Gras, *Fragilité de la puissance*, Paris, Fayard, 2003, p. 183.

Fin 1831, Charles Darwin embarque à bord du *Beagle* dont la mission est de cartographier les eaux d'Amérique du Sud. Dans un carnet, désormais appelé le *Notebook B*, il dessine en 1837 une forme ramifiée, connue pour être le troisième diagramme de l'évolution. L'historien de l'art et philosophe Horst Bredekamp s'est intéressé dans *Les Coraux de Darwin* (2003) à une part négligée de l'œuvre du naturaliste: les dessins et esquisses contenus dans ses manuscrits. L'auteur entreprend d'inscrire le diagramme généalogique de Darwin dans l'histoire générale des représentations de la nature. Depuis Darwin, s'est imposée dans les sciences de la nature l'image de « l'arbre de vie » (*tree of life*). On en donne comme représentation le « diagramme », l'unique illustration de *L'Origine des espèces*, l'ouvrage majeur de Darwin (1859). Dans cet interstice entre le diagramme et l'arbre, Bredekamp introduit la thèse que « l'arbre » de Darwin ne serait pas un arbre, mais un corail. Le corail libère le concept d'évolution de la connotation ascendante et de la vision hiérarchisée très fortement associées à l'arbre. De plus, l'arbre ne permet pas de rendre compte des fossiles et de la profondeur des temps. Le corail, lui, présente un contraste entre des parties mortes et des parties vives.



Charles Darwin, « "Je pense", Transmutation of Species », in *Notebook B* (1837-1838), p. 36.
© *The Complete Work of Charles Darwin Online*, avec la permission de Cambridge University Library

Charles Darwin, illustration de l'arbre de la vie in *L'Origine des espèces*, 1859, C. Reinwald Librairies-Éditeurs, Paris, traduction Ed. Barbier 1876, p.122.

En 1851, Jean Bernard Léon Foucault réalise la première expérience démontrant de manière directe la rotation de la Terre sur elle-même par l'observation des oscillations d'un pendule. L'année suivante, il réitère son expérience au Panthéon: une sphère en bronze de 28 kilogrammes est suspendue par un filin au sommet de la coupole; sous la boule se trouve une pointe en acier. À chaque oscillation, la pointe traverse un petit tas de sable. Si la Terre ne tourne pas, le stylet repassera à chaque oscillation au même endroit; si, au contraire, le stylet trace un nouveau sillon à côté du précédent, cela prouve qu'il y a un déplacement relatif du sable et du pendule. Or, le pendule oscille dans un plan invariable grâce au mouvement de la Terre. Philippe Mayaux, se jouant de l'idée de la démonstration créatrice de vérité, invente une machine absurde, *Sinusoïdons*, qui dessine une sinusoïde continue dans le sable. Dessin éphémère, cette courbe ne peut se refermer sur elle-même puisqu'elle est effacée au fur et à mesure, en une véritable « démonstration ».



Le Petit Parisien, 2 novembre 1902.
Source: Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Les bords du paysage

Apparu en Italie pendant la Renaissance (xv^e siècle en Italie, puis xvi^e siècle pour l'ensemble l'Europe), le mot *paesaggio* (paysage) désigne ce que l'on voit du pays, ce que l'œil embrasse d'un seul coup de regard, d'un monde dont l'humain devient le centre. À cette époque, la notion de paysage se développe et s'émancipe, devenant un genre autonome. En effet, le concept moderne de paysage n'existait pas dans l'Antiquité et les artistes se contentaient de représenter la nature sur des poteries (les Grecs) ou bien sur les peintures murales des maisons ou des tombeaux (Romains et Égyptiens). Au Moyen Âge, le genre religieux l'emporte et les éléments de paysage ou naturels ne sont qu'un décor qui symbolise l'œuvre divine ou allude au créateur. Or, la nature étant l'œuvre de Dieu, il était inconcevable et prétentieux pour les artistes de la recréer à l'image du réel.

Quand les peintres italiens (comme Giotto, 1267-1337) commencent à représenter la nature avec réalisme, les critiques d'art de l'époque, tels Giorgio Vasari, parleront de véritable révolution artistique. Le paysage, confiné à l'arrière-plan de portraits, de scènes religieuses, de chasse ou de guerre, devient ainsi le sujet principal de la composition (notamment avec les Flamands, à partir

du xvi^e siècle). Idéaliste, naturaliste (xvii^e siècle) ou romantique (xviii^e siècle), le paysage ne cessera d'évoluer.

Dès le milieu du xix^e siècle et dans la première moitié du xx^e siècle, libéré des contraintes figuratives, le paysage devient le lieu d'expérimentations pour les artistes avant-gardistes comme Turner, Hugo, Cézanne ou Mondrian. En parallèle, des avancées techniques et scientifiques permettent l'exploration et la documentation de nouveaux environnements – montagnards, sous-marins – jusqu'alors méconnus ou fantasmés à travers les stéréotypes issus de la littérature et des croyances populaires.

Aujourd'hui, les représentations du paysage reflètent et questionnent l'appropriation progressive mais brutale du monde par l'humain. Les artistes contemporains témoignent d'une nature façonnée, ordonnée, voire défigurée et endommagée. De nouvelles représentations, parfois apocalyptiques (Bianca Argimon), artificielles (Boris Achour), méditatives (Émile Compard, Agnès Varda), invitant l'humain à considérer ce qu'il ne connaît pas ou très peu (Nicolas Floc'h), sont autant d'exemples de la nouvelle iconographie contemporaine du paysage.

Cette photographie de Tania Mouraud est issue de la série « Borderland ». Jouant de la polysémie, ce titre étire la notion de frontière. Saisissant les reflets de paysages sur le plastique noir et brillant entourant les balles de foin dans les champs à la fin de l'été, Tania Mouraud semble nous parler de peinture. Les plis du plastique et les griffures, provoquées par la poussée des tiges de foin enserrées, dessinent comme au couteau ou à la brosse des pans de couleur tirant vers l'abstraction. Écran et miroir, ni tout à fait figuratif, ni tout à fait abstrait, un bord et une frontière à la fois. Tania Mouraud nous met en face d'un détail, une vue détachée du paysage environnant afin d'éviter ainsi la narration et la reconnaissance immédiate du motif. La vision rapprochée et la notion d'accumulation sont récurrentes dans le travail de l'artiste, plus connue pour son travail lié au langage, écrit ou sonore, aux mots qui se déploient dans l'espace public, où la succession de lignes étirées, la superposition des sons rendent difficiles les processus d'identification.



Tania Mouraud, série « Borderland », 2008. Tirage jet d'encre sur papier Fine Art. 65×153,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020.

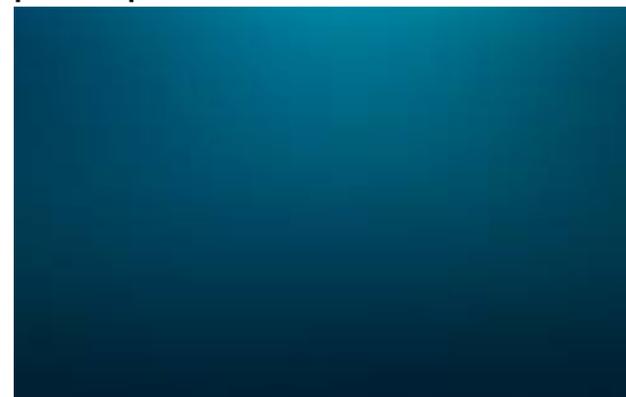
Les paysages de Bretagne, une terre érodée par les eaux et les vents, sont au cœur de la production picturale d'Émile Compard. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le peintre se rapproche de l'abstraction gestuelle en pratiquant un art informel traduisant l'harmonie entre l'humain et la nature. Il cherche à percevoir le « flux universel qui, invisible et présent, baigne et meut secrètement le monde ». En disciple du Tao, Compard se rend disponible à l'émerveillement, dans une posture de modestie face aux forces telluriques comme aux beautés de la nature. Les grandes toiles blanches apparaissent en lien avec cette sensibilité spirituelle, à la fin des années 1950. Extrêmement dépouillées, elles offrent, à l'image d'*Aquatiques 1*, une matière fluide et blanchâtre qui module les effets de lumière. À la surface, notre regard pourrait ne lire qu'une étendue de désolation, une mer d'Aral désertique, asséchée, privée de toute vie. Méditative, elle nous permet néanmoins de visualiser l'immatérialité et l'invisibilité du monde par-delà les variations atmosphériques.



Émile Compard, *Aquatiques 1*, 1958. Huile sur toile. 144×232×2,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Jacques Faujour.

Avec la série « Colonne d'eau, paysages productifs », Nicolas Floc'h lie son intérêt pour les monochromes, présent dès ses premières œuvres, à son travail autour des océans. La couleur de l'eau est depuis toujours utilisée par les oiseaux et les mammifères marins pour détecter les eaux dans lesquelles se trouve le phytoplancton. Les êtres humains ont également été sensibles aux variations de teinte des surfaces océaniques, tant d'un point de vue artistique qu'à des fins pratiques, identifiant par sa couleur une eau potentiellement poissonneuse.

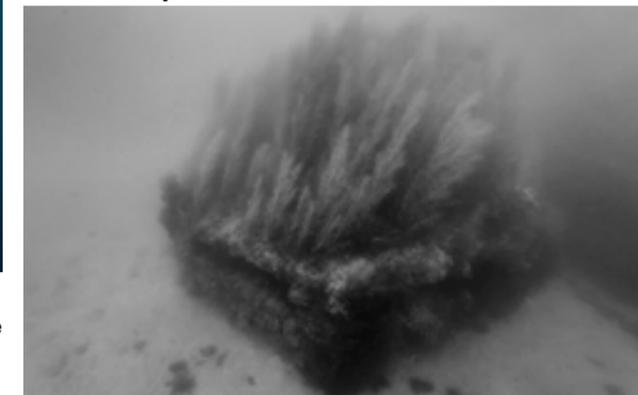
Ces images constituent de nouvelles représentations du milieu sous-marin, méconnu par les humains et pourtant très impacté par leurs activités. Pour l'artiste, rendre ces espaces visibles leur permet d'exister de manière sensible et tangible à nos yeux, de les sortir de leur invisibilité pour les porter à notre conscience.



Nicolas Floc'h, *Colonne d'eau, paysages productifs*, – 30 m, Shimoda, Japon, de la série « Colonne d'eau, paysages productifs », 2019. Tirage pigmentaire noir et blanc. 110×155 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020.

Les œuvres de la série « Structures productives, récifs artificiels » émanent d'un projet lancé en 2010. Pour cette recherche menée en collaboration avec des scientifiques et des chercheurs, Nicolas Floc'h a photographié des structures sous-marines installées au large des côtes françaises et japonaises. Ces récifs artificiels, qui peuvent atteindre jusqu'à 35 mètres de haut, constituent de véritables cités immergées sur des fonds naturellement pauvres. Déposées là pour favoriser une (re)colonisation par la faune et la flore, ces « ruines inversées » évoquent des architectures modernistes ou des sculptures d'art minimal contaminées par le vivant.

Qu'il s'agisse de restaurer des habitats naturels dégradés par l'humain, ou d'augmenter les ressources en vue d'une exploitation par la pêche, ces récifs témoignent d'une approche alternative. En participant de l'amélioration des biotopes, ils agissent en complémentarité de la nature plutôt qu'en opposition. Ces paysages photographiés par Nicolas Floc'h deviennent les symboles d'une transition possible.



Nicolas Floc'h, *Structures productives, récifs artificiels, mer de Seto, Japon*, de la série « Structures productives, récifs artificiels », 2019. Tirage pigmentaire noir et blanc. 110×137,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020.

À la tombée du jour, munie d'un petit appareil photo, Agnès Varda a attrapé cette image sur une impulsion, un paysage marin tel qu'elle l'a vu en marchant sur une plage de l'île de Noirmoutier, en Vendée, où elle possédait une maison familiale. « Je passais sur la plage et j'ai vu cette lueur qui tombait droit du ciel sur une petite partie lointaine de l'océan. J'ai déclenché une prise de vues, une seule. » La plage est un motif important dans le travail d'Agnès Varda (voir son film *Les Plages d'Agnès*, 2008). Mais l'œuvre présentée ici n'est pas seulement une photographie, c'est une installation photographique et sonore, qui s'organise sur des jeux d'échelle et de modes de présentation. « C'est vrai, la mer est immense. Plus ou moins selon les instants », disait-elle. On se souvient l'avoir vue, dans un de ses films, jouant à saisir entre ses doigts les camions qui roulent devant elle sur l'autoroute (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000). Ces jeux qui interrogent le « réel » suscitent une attitude d'émerveillement perpétuel.



Agnès Varda, *La Mer immense et la Petite Mer immense*, 2003. Impression numérique couleur sur toile polyester et tirage argentique, son. *La Mer immense*: 280×500 cm sans marge; *La Petite Mer immense*: 34×60 cm hors cadre. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Agnès Varda, libellé. Photo © Marc Damage.

Jean-Christophe Norman a longtemps consacré sa vie à l'escalade avant de devenir artiste. Dans *Ojos*, il recouvre au crayon à papier des pages de *La Dernière Expédition au mont Everest* (Edward Felix Norton, 1927). Le livre relate la disparition d'Andrew Irvine et George Mallory lors de leur ascension en juin 1924. Aperçus pour la dernière fois à 8 600 mètres d'altitude, ces alpinistes sont peut-être les premiers à avoir atteint « le toit du monde ». Cet épisode mythique est ici vu comme par effraction, le mot *ojo* signifiant en espagnol à la fois l'œil, le trou et la vision à travers une serrure. Le paysage de montagne est lié en Europe à la naissance du romantisme. L'un de ses emblèmes picturaux est *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich. Ce tableau d'un homme seul dans la montagne exprime ce que le philosophe anglais Edmund Burke (1729-1797) a qualifié de « sublime »: l'impression produite par la grandeur, l'infini et la crainte de la mort.



Jean-Christophe Norman, *Ojos*, 2014. Graphite sur papier. 29,7×21 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020. Photo © Marc Damage.

Boris Achour s'est fait connaître par ses « actions-peu » dans l'espace urbain, réalisées entre 1993 et 1997 avec des matériaux sans qualité trouvés sur place. *Le Lac* associe les attributs d'un miroir de loge à ceux d'une table en Formica. Boris Achour a produit cette œuvre pour son exposition *Non-Stop Paysage*, à Fribourg (Suisse) en 2003, qu'il avait conçue comme un clip musical ou « un paysage animé par intermittence [...], à la fois spectacle animatronique *cheap*, environnement sur-coloré, clip déviant et mini-jardin de sculpture ». Tous les quarts d'heure, l'exposition se mettait en marche le temps d'une chanson, soit quatre minutes. *Le Lac* était accompagné de deux autres sculptures, intitulées *La Fontaine* et *Le Rocher*.

Boris Achour qualifie ses œuvres de paysages ou d'environnements, dont l'artificialité est ouvertement affirmée, sans métaphore ni sens caché. Sa démarche est marquée par le « conatus », un concept que le philosophe Baruch Spinoza développa au milieu du XVII^e siècle, selon lequel le désir pensé comme une force vitale est un élan, un moteur qui permet à l'être humain d'organiser le chaos.



Boris Achour, *Le Lac*, 2003. Bois stratifié, ampoules, boîtiers électriques. 21,7×200,1×120,6 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Donation Agnès Rein. © Boris Achour.

Bianca Argimon plonge le public dans un univers fait de formes aux couleurs pastel, tant naïves et innocentes qu'absurdes. Ses scènes fourmilloantes, aux détails minutieux, rappellent le style de Pieter Bruegel (1525-1569) qui, en son temps, porta un regard critique sur sa société. Tel un inquiétant jardin du XXI^e siècle, *Weltschmerz* évoque la détresse affectant notre société. Le titre renvoie au mot allemand *Weltschmerz*, sentiment de mélancolie éprouvé face à un monde qui ne satisfait pas les besoins de l'esprit.

Comme souvent chez Bianca Argimon, *Weltschmerz* est chargé de paradoxes. Ainsi, le choix du paysage et les couleurs candides contrastent avec la vision apocalyptique qu'offre une analyse attentive du dessin. Dans cette nature anéantie, le bleu artificiel des néons et des générateurs électriques a remplacé la lumière naturelle; des rivières mutent en données numériques codées. Le virtuel prend le pas sur le réel et se substitue à la vie. Présage funeste, la petite fenêtre grise « Error 404 » nous révèle que ce paysage-écran est infecté par un virus, voué à disparaître comme la nature à laquelle il fait allusion.



Bianca Argimon, *Weltschmerz*, 2019. Crayons de couleur sur papier. 97×130 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © droits réservés.

En 1931, Virginia Woolf publie son roman *Les Vagues (The Waves)*. Très expérimental, dans un style qui mélange et dépasse la prose et la poésie, Virginia Woolf y explore les notions d'individualité et de moi. Si l'expérience humaine, les réflexions sur la vie où tout évolue sans vraiment changer, la souffrance et la désillusion sont souvent abordées par l'auteurice, dans *Les Vagues*, le paysage et la nature font particulièrement écho à ces problématiques. Parfois, les six personnages du roman s'estompent pour se fondre avec le paysage et les descriptions de ce dernier succèdent aux monologues, scandant ainsi le passage du temps. Le langage de Virginia Woolf, florissant et subtil, s'enrichit davantage avec les multiples descriptions du paysage qui ponctuent son roman. Elles sont comme autant d'équivalents de ses questionnements existentiels. Cet extrait, traduit par Marguerite Yourcenar et tiré du troisième interlude des *Vagues*, en est un exemple.

Le soleil continuait à monter. Des raies jaunes et vertes tombaient sur le rivage, dorant les flancs du canot mangé de vers, mettaient une lueur bleu acier sur le chardon marin aux feuilles cuirassées. La lumière perçait presque de part en part les minces vagues rapides en forme d'éventail qui se poursuivaient sur la berge. La divine jeune fille qui, d'une secousse de sa tête, avait fait entrer en danse la topaze, l'aigue-marine, tous les bijoux couleur de mer et traversés d'étincelles, écartait maintenant ses cheveux de son front, et, les yeux grands ouverts, traçait un droit chemin sur les vagues.

Leur frémissement étincelant et tacheté s'obscurcissait; elles ne formaient plus qu'une seule masse; leurs gouffres verts devinrent plus profonds et plus sombres, traversés peut-être par des troupes de poissons errants. En se brisant, en reculant, elles laissaient derrière elles un cerne noir de brindilles et de morceaux de bouchon sur la plage, avec des brins de paille et des bouts de bois, comme si une légère barque pontée avait sombré, s'était brisée, et que le matelot, nageant vers le rivage et gravissant la falaise, avait abandonné au flot sa cargaison fragile. Dans le jardin, les oiseaux qui, à l'aube, avaient chanté au hasard, spasmodiquement, sur tel arbre, sur tel buisson, pépiaient maintenant en chœur d'une voix claire, aiguë, tantôt tous ensemble, comme conscients de la présence de leurs compagnons, tantôt seuls, comme s'ils s'adressaient au pâle ciel bleu. Tous s'envolaient d'un seul coup d'aile, lorsque le chat noir rampait à travers les buissons, ou lorsque la cuisinière les effrayait en jetant des cendres sur le tas d'escarbilles. Leur chant était plein de crainte, et d'appréhension de la douleur, et du sentiment d'une joie qu'on doit en toute hâte arracher à l'instant. Puis, tous chantaient à qui mieux mieux dans l'air limpide du matin, volant très haut au-dessus des ormes, se

poursuivant, fuyant, se pourchassant, se becquetant tout en tournoyant en plein espace.

Ensuite, las de se poursuivre, las de voler, ils descendaient avec grâce, s'inclinaient doucement vers le sol, se posaient, et demeuraient silencieux sur un arbre, sur un mur, et leurs yeux brillants jetaient de vifs coups d'œil, et leurs têtes se tournaient çà et là, prodigieusement attentives, conscientes à l'excès de la présence d'un objet en particulier.

Peut-être s'agissait-il d'une coquille d'escargot, s'élevant au milieu de l'herbe comme une cathédrale grise, comme un large bâtiment incendié marqué de cercles sombres, dans l'ombre verte des brins d'herbe, ou peut-être remarquaient-ils la splendeur des fleurs répandant sur les parterres leur fluide lumière rouge, tandis que l'espace situé entre les tiges formait une série de voûtes rougeâtres et sombres. Ou bien, leur regard se fixait sur les petites feuilles brillantes du pommier, dansantes, mais réservées, raides et reluisantes parmi leurs fleurs teintées de rose. Ou bien, ils voyaient une goutte de pluie tomber sur la haie, et y rester suspendue sans s'en détacher, avec en elle l'image arrondie de la maison tout entière, et des ormes hauts comme des tours. Ou bien, ils contemplaient en face le soleil, et leurs yeux devenaient des grains d'or.

Leurs yeux tournés de-ci, de-là, descendaient enfin plus bas, sous les branches, dans les sombres allées du ténébreux univers où les feuilles pourrissent et où les pétales tombent. Alors, l'un d'eux, plein d'un superbe élan, se posait avec soin sur le sol, embrochait du bec le corps monstrueux et mou d'un ver sans défense, le picorait par-ci par-là, et l'abandonnait à la pourriture. Là-bas, sous les racines, parmi les fleurs corrompues, des bouffées d'odeurs mortes s'exhalaient; des gouttes se formaient sur le flanc gonflé et pustuleux des choses. La peau des fruits pourris crevait, et du pus trop épais pour couler suintait de la fissure. Les limaces laissaient derrière elles des sécrétions jaunes, et parfois, çà et là, un corps informe rampait avec une tête à chaque bout. Les oiseaux aux yeux d'or s'élançaient sous les feuilles et contemplaient ironiquement cette purulence, cette moiteur. De temps à autre, ils plongeaient sauvagement la pointe de leur bec dans ce gluant mélange. Enfin, le soleil arriva à la hauteur de la fenêtre, toucha le rideau bordé de rouge, et mit au jour des cercles et des lignes. La blancheur de la lumière naissante siégea au fond de l'assiette, son éclat se concentra dans le tranchant du couteau. Les fauteuils et les buffets se dessinèrent à l'arrière-plan, et, bien que séparés les uns des autres, ils semblaient inextricablement entrelacés. Contre le mur, l'étang du miroir se couvrit de blancheur. La fleur vivante sur le rebord de la fenêtre était escortée par un fantôme de fleur. Et pourtant, le fantôme faisait partie de la fleur véritable, car

lorsqu'un bouton venait à éclore, un autre bouton tout pareil s'épanouissait aussi sur la fleur plus pâle du miroir. Le vent se leva. Les vagues résonnèrent sur le rivage comme des tambours, semblables à des guerriers enturbannés, à des hommes enturbannés, qui brandissent leurs sagaies empoisonnées au-dessus de leur tête et se précipitent à la rencontre des moutons blancs.

Virginia Woolf, *Les Vagues (The Waves)*, 1931. Édition Hogarth Press, Londres. Traduction de Marguerite Yourcenar, première parution française 1937, Stock édition, Paris.

Francesco Pétrarque, « Mon ascension sur le mont Ventoux. Lettre à Dionigio da Borgo San Sepolcro, moine augustin. Malaucène, 26 avril 1335 », in *Lettres familières, IV (Epistolae familiares)*, 1335

Dans son recueil de lettres *Epistolae familiares*, le poète et humaniste italien Francesco Pétrarque (1304-1374) exprime les sensations et impressions ressenties lors de son ascension du mont Ventoux (Vaucluse). Accompagné par son jeune frère et deux serviteurs, motivé par l'envie de faire l'expérience de ce lieu qu'il a sous les yeux depuis l'enfance, il en gravit le sommet. Pétrarque admire le paysage qui l'entoure, parfois ému, il y prend plaisir, épaté par les sensations que lui procure ce qu'il voit.

Il appréhende le paysage tel un objet à contempler, son regard émerveillé évoque les sentiments d'Agnès Varda éprise par son souvenir de la mer. En littérature, Francesco Pétrarque sera donc parmi les premiers écrivains à manifester le désir d'oublier, dans la paix d'une excursion en nature « le tumulte des villes », émotion dont l'existence même du paysage dépend.

J'ai fait aujourd'hui une ascension sur la plus haute montagne de cette contrée que l'on nomme avec raison le Ventoux, guidé uniquement par le désir de voir la hauteur extraordinaire du lieu. Depuis plusieurs années je nourrissais ce projet, car, dès mon enfance, comme vous le savez, j'ai été mené dans ces lieux par le destin qui mène les choses humaines. Cette montagne, que l'on découvre au loin de toutes parts, est presque toujours devant les yeux. Je résolus de faire enfin ce que je faisais journellement, d'autant plus que la veille, en relisant l'histoire romaine de Tite-Live, j'étais tombé par hasard sur le passage où Philippe, roi de Macédoine, celui qui fit la guerre au peuple romain, gravit le mont Hémus en Thessalie, du sommet duquel il avait cru, par ouï-dire, que l'on apercevait deux mers : l'Adriatique et l'Euxin. Est-ce vrai ou faux ? Je ne puis rien affirmer, parce que cette montagne est trop éloignée de notre région, et que le dissentiment des écrivains rend le fait douteux [...].

Au jour fixé, nous quittâmes la maison, et nous arrivâmes le soir à Malaucène, lieu situé au pied de la montagne, du côté du nord. Nous y restâmes une journée, et aujourd'hui enfin nous fîmes l'ascension avec nos deux domestiques, non sans de grandes difficultés, car cette montagne est une masse de terre rocheuse taillée à pic et presque inaccessible. Mais le poète a dit avec raison : Un labeur opiniâtre vient à bout de tout. Un long jour, un air doux, des âmes vigoureuses, des corps robustes droits, tout favorisait notre projet. Seule la nature des lieux nous faisait obstacle.

Nous trouvâmes dans les gorges de la montagne un pâtre d'un âge avancé qui s'efforça par beaucoup de paroles de nous détourner de notre ascension. Il nous dit que cinquante ans auparavant, animé de la même ardeur juvénile, il avait grimpé jusqu'au sommet mais qu'il n'en avait rapporté que repentir et fatigue, le corps et les vêtements

déchirés par les pierres et les ronces. Il ajoutait que jamais, ni avant ni depuis cette époque on avait ouï dire que personne n'eût osé en faire autant. Pendant qu'il disait cela à haute voix, comme les jeunes gens sont sourds aux conseils qu'on leur donne, sa défense redoublait notre envie. Voyant donc que ses efforts étaient vains, le vieillard fit quelques pas à travers les rochers et nous montra du doigt un sentier ardu, en nous faisant mille recommandations qu'il répéta encore derrière nous quand nous nous éloignâmes.

Francesco Pétrarque, « Mon ascension sur le mont Ventoux. Lettre à Dionigio da Borgo San Sepolcro, moine augustin. Malaucène, 26 avril 1335 », in *Lettres familières*, IV (*Epistolae familiares*).

Tiphaine Deheul et Yves Petit-Berghem, « Le paysage sous-marin existe-t-il ? De la connaissance à la reconnaissance d'un concept émergent », 2018

La notion de paysage sous-marin est jeune et les explorations pour en restituer une image réaliste sont très récentes. Son inaccessibilité, des outils et des techniques inadéquats jusqu'à il y a quelques décennies ont retardé la découverte et la mise en valeur du paysage sous-marin. Les représentations de ce milieu, relayées par l'art et la littérature, ont donc longtemps été imaginaires, voire fantastiques. Des représentations stéréotypées de la mer se sont ainsi ancrées dans l'imaginaire collectif pendant les siècles, renvoyant souvent à l'esthétique du sublime. À partir de la fin du XIX^e siècle, l'innovation technique et les premières explorations sous-marines, puis les clichés sous-marins du biologiste et photographe Louis Boutan (1854-1939) ou encore la sortie du film *Paysage du silence* de Jacques-Yves Cousteau en 1947 ont permis l'évolution de cette représentation. L'extrait du texte de Tiphaine Deheul et Yves Petit-Berghem résume les étapes de cette transformation qui a favorisé une compréhension des paysages sous-marins plus conforme à la réalité.

À travers toutes les époques, on retrouve des pétroglyphes, gravures, estampes, peintures illustrant des hommes sur leurs bateaux, embarcations permettant de pêcher mais également de conquérir de nouveaux territoires plus rapidement. Au British Museum, un bas-relief, datant du VII^e siècle avant Jésus-Christ et provenant de Ninive en Mésopotamie, représente une birème, un navire de guerre sur une mer houleuse et poissonneuse. Plus tard, à Madrid, dans un manuscrit enluminé de la fin du II^e siècle, la Chronique de Skylitzès, un enlumineur a peint une technique de pêche appelée « pêche au lamparo ». Katsushika Hokusai au Japon est également très connu pour sa représentation de la force des éléments avec *La Grande Vague de Kanagawa* (1831). La mer inspire d'un côté la crainte devant l'inconnu, par le risque d'invasion et les forces naturelles destructrices, de l'autre la sécurité par ses pêches parfois miraculeuses. Les mythologies et les écrits religieux témoignent de la fascination qu'elle suscite et vont propager une certaine méfiance vis-à-vis de ce milieu méconnu. On peut citer notamment *Thalassa* (la mer féconde), Céto (la bête marine) et Eurybie (la vaste violence) dans la mythologie grecque, le kraken (créature fantastique) dans la mythologie nordique, Isonade (monstre marin) dans la mythologie japonaise, le Léviathan dans la Bible dont la « double mâchoire » est garnie de « dents effrayantes » et fait « bouillonner les profondeurs comme une marmite ». Les monstres fabuleux vont progressivement laisser place aux représentations plus adoucies ; la montée du romantisme dans la littérature transforme la mer en un conte féerique où la contemplation de la nature va de pair, chez les romantiques, avec la constitution d'un paysage. À partir du XIX^e siècle, les œuvres littéraires et artistiques contribuent à faire évoluer la représentation

en la connectant aux progrès techniques sans pour autant la détacher d'un imaginaire véhiculé par les arts et les légendes. Frédéric Zurcher et Élie-Philippe Margollé dans une série d'ouvrage de vulgarisation publient en 1868 *Le Monde sous-marin* où il est question de paysage dès les premières lignes. Dans la continuité, l'océan, monde inconnu et rempli de légendes et de mystères, est livré à l'imaginaire de Jules Verne qui propose à travers *Vingt mille lieues sous les mers* et *Les Aventures du capitaine Nemo* une « promenade » sous-marine avec une description des paysages engloutis mêlant à la fois détails scientifiques et émotions. Avec Alphonse de Neuville, son illustrateur, Jules Verne participe grandement à diffuser une image fabuleuse du monde sous-marin et à réorienter les regards vers l'océan. Cette fascination sera également véhiculée plus tard par d'autres formes de récit, plus imagées, notamment par la bande dessinée comme *Le Trésor de Rackham le Rouge*, le douzième album de bande dessinée des « Aventures de Tintin » publié en 1944.

Aujourd'hui, avec l'arrivée de l'imagerie haute résolution utilisée pour les films d'animation, les auteurs sont devenus plus réalistes dans leur description et leur représentation du paysage sous-marin. On peut notamment citer *Le Monde de Dory* d'Andrew Stanton (2016), qui crée un paysage sous-marin extrêmement fidèle à la réalité, en prenant en compte la profondeur de vision, basée sur la turbidité de l'eau, le facteur humain avec l'apparition d'éléments de pollution, les courants océaniques, les variétés de couleurs, les variétés d'écosystèmes comme les récifs coralliens, les forêts sous-marines... Ces médias contribuent déjà à sensibiliser le public en général aux paysages sous-marins et à construire l'image qu'il en a. La notion de paysage sous-marin est revisitée quand de nouvelles avancées techniques apparaissent. Grâce aux submersibles, les recherches récentes ont permis de mettre à jour des trésors miniers, énergétiques et biologiques insoupçonnés. Elles ont mis en évidence des formes de vie spectaculaires et inattendues, à l'image des vers et mollusques bivalves géants découverts autour des sources hydrothermales sous-marines, ou encore des bactéries « chimiosynthétiques » vivant en symbiose avec des animaux, leur apportant tout ou partie de leur nutrition et leur permettant d'atteindre localement des biomasses très importantes. On peut aujourd'hui cartographier les fonds marins, analyser la colonne d'eau depuis la surface à l'aide d'engins autonomes, de forages ou de prélèvements recueillis sur des échantillons d'eau, de roches, ou d'organismes vivants. L'exploration des abysses se révèle mais, en dépit de ces avancées scientifiques, les paysages ne sont pas analysés dans le cadre d'une construction sociale car les scientifiques en font un objet ressource étudié par l'expert et déconnecté de la société. La lecture des paysages sous-marins dépend de la position de l'observateur et de la profondeur de champ dont il bénéficie. Cet

observateur se déplace au sein d'une masse d'eau ou à sa surface, avec des conditions aléatoires de visibilité et de lisibilité pouvant être modifiées par la topographie. À grande profondeur, l'exploration et l'étude *de visu* ne peuvent se faire qu'à l'aide de véhicules autonomes, des submersibles habités ou des robots télé-opérés.

Tiphaine Deheul et Yves Petit-Berghem, « Le paysage sous-marin existe-t-il ? De la connaissance à la reconnaissance d'un concept émergent », in *Géoconfluences*, novembre 2018, pp. 2-3.

Sylvia Plath, « Deux campeurs à Cloud Country (Rock Lake, Canada) », 1971

Winter Trees (Arbres d'hiver) est un recueil de poèmes écrits par la poétesse américaine Sylvia Plath (1932-1963) et publié à titre posthume en 1971. Sa poésie est particulièrement attachée à des sujets tels que la solitude, le rapport entre féminité et maternité, l'abandon, la naissance et la mort. Malgré l'intensité et le désespoir exprimés ici, *Arbres d'hiver* est une véritable ode à la nature. Ces poèmes, écrits peu de temps avant son suicide, regorgent d'allusions et de descriptions aux couleurs, au paysage naturel et à la lumière. Dans « Deux campeurs à Cloud Country », Sylvia Plath exprime la beauté presque menaçante d'un paysage vierge, sauvage, où la nature règne souveraine. La poétesse regrette la nature apprivoisée par l'humain et salue ce paysage où la végétation suit et impose ses règles. En 1982, Sylvia Plath a été la première poétesse de l'histoire à se voir accorder le prix Pulitzer en poésie, à titre posthume.

Deux campeurs à Cloud Country (Rock Lake, Canada)

Dans cette contrée, il n'y a ni mesure ni équilibre
Pour compenser la prédominance des rochers, des forêts,
Le passage, disons, de ces nuages humiliants pour l'homme.

Pas un geste, ni de toi, ni de moi, ne pourrait attirer leur attention,
Pas un mot leur faire porter de l'eau ou allumer le petit bois
Comme des trolls du pays, envoûtés par un être supérieur.

C'est qu'on se fatigue de ces Jardins Publics: on veut des vacances
Là où les arbres, les nuages, les animaux vous ignorent;
Loin des ormes étiquetés, des roses thé apprivoisées.

Il a fallu rouler trois jours vers le nord pour trouver un nuage
Que les cieus polis de Boston seraient bien incapables d'accueillir.
Ici, à l'ultime frontière de l'esprit ambitieux, arrogant,

Les horizons sont trop lointains pour être aussi familiers
que des oncles;
Les couleurs s'affirment avec une espèce de vengeance.
Chaque jour s'achève dans une énorme débauche de vermillons

Et la nuit arrive d'un seul pas de géant.
C'est rassurant, pour changer, d'avoir si peu d'importance.
Ces rochers n'offrent aucune prise ni aux herbages ni aux gens:

Ils sont en train de concevoir une dynastie de froid idéal.
Dans un mois nous ne saurons plus à quoi servent assiettes
et fourchettes.

Je m'appuie sur toi, aussi engourdie qu'un fossile.
Dis-moi que je suis là.

Pèlerins et Indiens pourraient n'avoir jamais eu lieu.
Des planètes palpitent dans le lac comme des amibes radieuses;
Là-haut, les plus légers soupirs des pins étouffent nos voix.

Les vieilles routines autour de notre tente essaient d'entrer:
Elles bruissent comme le Léthé, dans un murmure endormi.
Nous nous éveillerons à l'aurore la tête vidée comme l'eau bue.

Sylvia Plath, « Deux campeurs à Cloud Country (Rock Lake, Canada) », in *Arbres d'hiver (Winter Trees)*, première édition Faber and Faber, Londres, 1971. Traduction Valérie Rouzeau et François Morvan, Éditions Gallimard, Paris, pp. 130-133.

La deuxième moitié du XIX^e siècle est marquée par la naissance de la photographie, les découvertes scientifiques sur la lumière et la diffraction des couleurs. Ces innovations révolutionnent l'approche du paysage. En parallèle, l'invention de la peinture en tube motive les artistes à sortir de l'atelier pour peindre *en plein air*, pour saisir l'instant et la lumière en présence d'un modèle à représenter. De 1874 à 1886, de jeunes peintres, notamment parisiens, donnent vie à l'Impressionnisme, un mouvement pictural caractérisé par le désir de capter la brièveté de l'instant lumineux, de fixer sur la toile le fugace, le transitoire. Les reflets de paysages de Tania Mouraud, ni figuratifs ni abstraits, s'inscrivent dans cette histoire. Comme pour les peintres impressionnistes, son paysage cesse d'être un fond, un décor à l'arrière-plan, en devenant le sujet du tableau traité pour lui-même. *Borderland* rappelle *Les Meules* de Claude Monet, une série de vingt-cinq tableaux impressionnistes peints entre 1890 et 1891. L'artiste y représente les gerbiers de blé montés en meules qui se trouvaient dans un champ situé à proximité de sa maison à Giverny.



Claude Monet, *Les Meules; fin de l'été, Giverny, 1891*. Huile sur toile. 60×100 cm. Musée d'Orsay, Paris. Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

L'océanographe Sylvia Earle (1935) est célèbre pour son engagement dans la protection des océans et de la biodiversité sous-marine. Nommée en 1998 « Héroïne pour la planète » par *Times magazine*, cette autrice, exploratrice et biologiste marine américaine est également exploratrice en résidence pour le *National Geographic*. Si ses plongées sous-marines ont offert au monde des paysages jusqu'alors jamais explorés ou immortalisés (Les fonds marins des îles Galápagos), Sylvia Earle a été l'une des premières à se servir ses recherches pour alerter sur la dégradation des espaces sous-marins liée à la pollution. Lors de la Première guerre du Golfe, elle a par exemple mené plusieurs expéditions scientifiques dans le golfe Persique afin d'évaluer l'impact écologique de la destruction des puits pétroliers au Koweït. En parallèle, elle a conduit des recherches pour la création d'outils d'exploration des océans de plus en plus performants.

Alarmée par le nombre croissant de zones mortes dans les océans, où la pollution engendre la disparition de l'oxygène et de la vie, Sylvia Earle lance la *Mission Blue* (« Mission Bleu »). Ce projet a pour but de créer des aires marines protégées autour du globe qu'elle nomme les *hope spots*, (« zones d'espoir »). En 2018, la *Mission Blue* avait généré quatre-vingt-quatorze *hope spots* autour du monde. En août 2014, le documentaire *Mission Blue* raconte l'histoire de la mission et retrace la carrière de Sylvia Earle. Les paysages sous-marins qui y sont immortalisés témoignent des changements désastreux advenus dans ce milieu ces dernières décennies et font écho aux clichés de Nicolas Floch.



Sylvia Earle marche sur le plancher océanique dans un scaphandre rigide résistant à la pression. En 1976, elle plonge pour la première fois en autonomie avec ce scaphandre spécial, atteignant une profondeur de 380 mètres.

Sylvia Earle, *Mission Blue*, 2014. Documentaire, États-Unis, 95'. Photogramme extrait du documentaire. © Netflix et mission-blue.org.

Entre 1939 et 1952, John Cage, compositeur américain (1912-1992) connu pour ses recherches en musique expérimentale, conçoit une série de cinq pièces intitulée « Imaginary Landscapes » (Paysages imaginaires). Considérée comme l'une des premières pièces de musique électro-acoustique, c'est-à-dire intégrant des instruments électrifiés, *Imaginary Landscape N°1* invite le public à développer une interprétation subjective du paysage. En jouant sur les fréquences de deux phonographes, un piano et une cymbale, John Cage restitue les nombreux éléments qui forment un paysage tels les couleurs, les objets qui le composent, les émotions qui nous traversent ou encore tout simplement l'espace qui nous entoure.

Les « Imaginary Landscapes » ne sont pas préenregistrés en studio mais exécutés en direct et questionnent le public à travers un son pur, artificiel, inexistant dans la nature. Par l'intervention du hasard, les « Imaginary Landscapes » ne peuvent jamais être reproduits à l'identique, ce qui donne à ces compositions le caractère de véritables *happenings*. Dans l'exposition *Le vent se lève*, plusieurs artistes tels qu'Agnès Varda, Boris Achour, Charlotte Charbonnel ou Angelika Markul s'emparent du son ou de la musique pour induire une autre manière de ressentir, envisager ou bien construire le paysage.



John Cage, *Imaginary Landscape N°1*, 1939, de la série « Imaginary Landscapes » (Paysages imaginaires), 1939-1952. Composition à durée variable. Phonographes, piano et cymbale. Peut être diffusé par un enregistrement ou interprété par quatre personnes. Photogramme extrait de la vidéo consultable à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=GwY2gO-5Uw8>. © Micheal Barnes

En 1559, Pieter Brueghel l'Ancien peint *Les Proverbes flamands*, également titré *Le Monde renversé* ou *La Huque bleue*. À travers ce tableau, l'artiste exprime et partage son regard ironique sur le monde qui l'entoure. Sur un fond de paysage flamand, une profusion de petits personnages agités illustrent une centaine de proverbes de l'époque. Leur représentation offre à Brueghel l'occasion de traiter les paradoxes, les contradictions voire la folie de la société de l'époque. Si ces allusions sont devenues moins évidentes pour le public contemporain, cela ne diminue en rien la finesse d'analyse du regard bruegélien. Comme Bruegel, Bianca Argimon nous plonge dans un paysage fourmillant, captivant notre attention par d'innombrables détails déconcertants. Les symboles, les allégories, la parodie ou bien la caricature traversent tout l'œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien et rappellent le regard ironique et perspicace que Bianca Argimon porte sur le monde contemporain.



Pieter Brueghel l'Ancien, *Les Proverbes flamands*, 1559. Huile sur panneau de bois. 117×163 cm. Gemäldegalerie, Musées d'État de Berlin. © Gemäldegalerie, Musées d'État de Berlin.

Hiroshi Sugimoto (né en 1948) est un photographe japonais, célèbre pour ses images à très longue exposition et ultraminimalistes. La série «Seascapes», débutée en 1980, immortalise des paysages marins en noir et blanc. Ici l'horizon, l'espace où la mer rencontre le ciel, est omniprésent et semble tisser avec poésie un lien atemporel entre les abysses et les astres. «Quand j'ai commencé mes paysages marins, j'avais l'idée de montrer ce que le premier homme ou la première femme voient en découvrant la Terre... Chaque fois que je vois la mer, je ressens un sentiment de sécurité et d'apaisement, comme si je visitais la maison de mes ancêtres», raconte Hiroshi Sugimoto. Comme les photographies de Nicolas Floc'h ou les toiles d'Émile Compard, les clichés de «Seascapes» vont à l'essentiel et se focalisent sur les éléments fondamentaux et primordiaux du paysage marin, tels que l'eau et l'air.



Hiroshi Sugimoto, *Day Seascapes Series*, 1982-1988. Série de cinq photographies noir et blanc. 41×53 cm chaque. Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.
© Hiroshi Sugimoto.

D'autres relations au monde

La relation que nous entretenons avec la nature dans nos sociétés occidentales contemporaines a été construite sur une opposition entre les concepts de nature et de culture. Ainsi la culture, lieu de la société, du progrès et de la civilisation, s'opposerait à la nature, friche sauvage, primitive et domaine de l'irrationnel. Chez certains artistes de l'exposition *Le vent se lève* comme Clément Cogitore ou Lola González, la nature est représentée comme un refuge qui permet de se retirer du monde «civilisé» par choix ou en signe de protestation contre l'ordre sociétal établi. Ici, comme chez Rousseau, la virginité des espaces sauvages se fait le support des idéaux et des utopies naissantes. Dans la nature, loin de la rationalité et du contrôle de la société, chacun est libre de repenser le monde, de s'essayer à le reconstruire, seul ou en communauté.

Pour autant il est possible d'interroger l'existence même de cette distinction. Sommes-nous lavés des traces de la civilisation lorsque nous retournons au règne du vivant? La nature est-elle vraiment absente de nos sociétés? Certaines œuvres, comme celles de Charles Fréger ou Enrique Ramirez, nous rappellent que la frontière entre nature et culture, loin d'être universellement partagée, a du moins toujours été perméable. Les forces élémentaires de la nature et du vivant

habitent notre imaginaire et nos spiritualités. Les territoires sont les gardiens de notre mémoire et portent en eux l'histoire des peuples qu'ils accueillent. Notre relation au monde, aux autres espèces informe également les relations que nous entretenons avec nos pairs.

La nature nous habite autant que nous l'habitons, et ce malgré sa disparition croissante de notre paysage quotidien, due en partie à l'urbanisation de nos modes de vie. Certains artistes, comme Gina Pane ou Bruno Serralongue, nous interpellent sur la nécessité de repenser nos relations au monde et aux non-humains. Christian Boltanski, lui, nous invite à une réflexion sur nos manières de célébrer la mémoire des êtres disparus. Ces relations ne peuvent se contenter d'être définies par un jugement moral. Elles doivent répondre à un impératif de protection, de respect, de réciprocité qui demande aux humains de se réinscrire au sein des écosystèmes, et non plus en surplomb de ceux-ci. Ces réflexions trouvent un écho particulier à la crise écologique que nous vivons. Cette dernière a mis en lumière que l'asservissement et l'exploitation du vivant, que les modes de relation à la nature qui ont dominé la période moderne, nous menaient invariablement à notre perte.

Depuis les années 1960, Christian Boltanski manipule et dramatise des souvenirs enfouis, réels ou fantasmés, des plus intimes et personnels aux plus universels.

C'est dans le désert d'Atacama, au Chili, en 2014, qu'il a créé l'installation *Animitas* (« petites âmes » en espagnol). Des centaines de clochettes rituelles japonaises, posées en collaboration avec les habitants, résistent au climat extrême de ce lieu inhospitalier, chargé de mémoire. Son sol renferme en effet des souvenirs allant de la pré-histoire à la dictature d'Augusto Pinochet. Sur le site d'une ancienne mine, le dictateur fit installer un camp de concentration. Le désert est devenu la sépulture des victimes du régime dont les proches continuent à rechercher les ossements éparpillés. L'artiste a conservé la trace de cette installation *in situ* dans un enregistrement vidéo. Pour le MAC VAL, il a souhaité construire un espace qui propose de vivre cette expérience du passage du temps et du recueillement. En collaboration avec les architectes Mauricio Pezo et Sofia von Ellrichshausen, Christian Boltanski fait édifier une chapelle, un lieu ouvert à tous, entre la ville et l'institution muséale.



Christian Boltanski, Mauricia Pezo, Sofia von Ellrichshausen, *PANORAMA, Bell Pavilion, Animitas*, 2016. Installation mixte. Architecture de Pezo, Ellrichshausen, vidéo de Christian Boltanski *Animitas*, Full HD, couleur, son. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020. © droits réservés. Photo © Marc Damage

En 2012, Clément Cogitore se rend en Sibérie afin d'y rencontrer Sacha Braguine et sa famille au cœur de la taïga, à 700 kilomètres de tout village. Il souhaite alors comprendre l'écosystème de ces êtres qui espèrent trouver la paix grâce à un modèle de vie autosuffisant, en osmose avec la forêt. Ce paradis devient pourtant la scène d'un conflit ouvert entre deux familles, les Braguine et les Kiline. Il retourne sur les lieux en 2016 et en rapporte le matériau de son installation.

Le récit est ici fragmenté en une série d'écrans posés au sol: l'arrivée à Braguino en hélicoptère, le rêve de Sacha Braguine, une chasse à l'ours, l'île où se réfugient des enfants livrés à eux-mêmes, enfin, la montée en intensité d'une menace. Le traitement crépusculaire des photographies évoque le monde de l'enfance. Ces images fixes font tableaux alors que les vidéos prennent en charge le récit dans un mouvement volontairement plus rapide. À la fin du parcours, les enfants regardent les images réalisées par Clément Cogitore, qui confie: « C'est une tentative de faire que ce monde-là ne finisse pas complètement dévoré par l'obscurité. Comme l'invocation désespérée d'un pouvoir d'enchantement et de résistance des images. »



Clément Cogitore, *Braguino ou la communauté impossible*, 2017. Installation multimédia. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

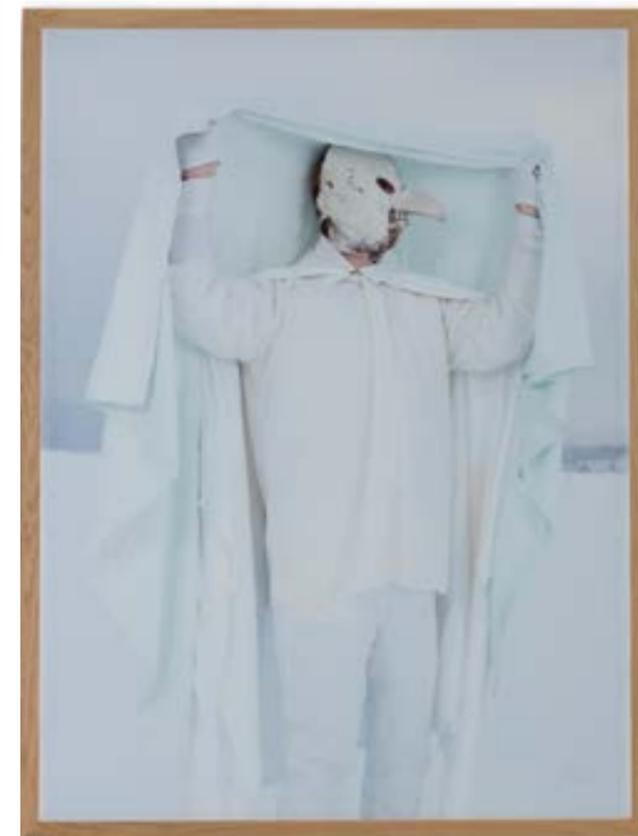
Dans *We Are Legion*, Clément Cogitore met en scène un groupe de figurants dans un décor mi-champêtre, mi-industriel, aux marges de la ville, dans une ambiance crépusculaire. Ils portent des masques à l'effigie du justicier de la bande dessinée *V pour Vendetta*, repris comme signe distinctif par les militants d'Anonymous. Le titre de l'œuvre est une reprise directe de leur slogan. Le feu est le lieu du rassemblement, du partage des récits. C'est aussi là qu'apparaissent les images, ombres et fantômes. Entre romantisme et naturalisme, l'artiste joue avec l'histoire de la peinture et sacralise une scène banale. Il sort de son invisibilité la figure fantasmagorique du hacker. Entre préparation et attente, rendez-vous secret, repos du guerrier ou pique-nique entre amis, cette composition peut aussi être vue comme un clin d'œil au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863), ou au film de Jean Renoir *Partie de campagne* (1946).



Clément Cogitore, *We Are Legion*, 2012. Épreuve chromogène sur papier. 87,5×106,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

Charles Fréger pratique le portrait en relation avec l'appartenance à un groupe. Les titres de ses séries photographiques montrent son intérêt pour des communautés sportives, militaires, professionnelles: « Majorettes » (2002), « Légionnaires » (2002), « Bleu de travail » (2003). Chaque portrait fait l'objet d'une mise en scène où l'attitude et l'éclairage sont élaborés de manière très précise.

En 2010, à la manière d'un anthropologue, il entreprend une recherche sur la survivance du Wilder Mann (« homme sauvage »), cette figure païenne qui apparaît en Europe au moment du printemps, du carnaval ou de la Saint-Jean. En devenant ours, chèvre, cerf ou sanglier, bonhomme de paille, diable ou monstre aux mâchoires d'acier, des hommes incarnent les forces élémentaires liées au cycle de la vie. De l'Autriche à la Finlande, l'artiste suit le même protocole dans les dix-huit pays qu'il traverse: les figures sont photographiées dans un paysage, hors du moment rituel. En les isolant de leur contexte, il magnifie le costume et le masque. Cette figure blanche, mi-homme, mi-oiseau, représente la Mort (*smert*/en russe). Dans la tradition tchèque, elle accompagne saint Nicolas qui, dans la nuit du 5 décembre, récompense les enfants sages, ou punit symboliquement les plus dissipés d'entre eux.



Charles Fréger, *Smert - République tchèque*, de la série « Wilder Mann », 2010. Impression jet d'encre sur papier. 145×110 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © SAIF. Photo © André Morin.

La pratique de Lola Gonzàlez repose sur la vidéo et la performance. L'artiste fait exclusivement appel à des acteurs amateurs qui lui sont proches: sa famille, ses amis ou son entourage artistique. Cette communauté d'interprètes s'engage, tels des coauteurs, dans la fabrication même de l'œuvre qu'il s'agisse du montage, de la composition musicale, des chansons, de la prise et du mixage du son.

La bande-son, composante essentielle de sa création, relève de la narration. Dans la vidéo *Nous*, la chanson *Trouble* (1970) de Cat Stevens structure la scène, qui se déroule dans une campagne arborée, traversée et habitée par sept jeunes femmes et hommes. Le montage alterne entre scènes extérieures et intérieures, plans individuels et collectifs, moments de contemplation, de course, de chant et de prise de parole. Tout engage les sens, les émotions, la volonté et l'action, en écho aux mots de Cat Stevens disant la fragilité et les difficultés de l'humain face à l'adversité. Lola Gonzàlez présente sa communauté de personnages énonçant leur élan vital et leur résistance au monde. Jouant sur le rapport entre réalité et fiction, son œuvre est une célébration de l'altérité, de la coopération et d'une construction d'une communauté à venir.



Lola Gonzàlez, *Nous*, 2013. Vidéo HD couleur, son stéréo, 4'65". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris, 2020.

Terre protégée II, Pinerolo, juin 1970 fait partie d'un cycle d'actions réalisées par Gina Pane entre 1968 et 1970 dans le Piémont (Italie). La photographie est un « constat d'action », elle permet à l'artiste de témoigner de ses performances réalisées en solitaire et en extérieur. Allongée à même le sol, les bras en croix, immobile pendant quatre heures, Gina Pane entreprend de protéger « la terre nourricière » qu'elle recouvre de son corps dans une posture de communion. Attentive aux éléments naturels, aux forces énergétiques en présence, elle propose une figure de l'artiste devenu récepteur et émetteur du monde qui l'entoure. Protagoniste majeure de l'art corporel, Gina Pane utilise son propre corps comme outil et matériau. Son œuvre est marquée par une conscience écologique face aux dommages que l'humain inflige à son environnement. « La terre est nourricière de mon propre organisme biologique, et moi, je la protège parce que je suis coupable de ce qu'elle n'existe plus, de ce qu'elle disparaît » (Gina Pane).



Gina Pane, *Terre protégée II, Pinerolo, juin 1970*, 1970. Tirage gélatino-argentique sur papier. 100×67,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020 Photo © Jacques Faujour.

Au centre de la photographie *El diablo*, un homme se tient debout au milieu du salar d'Uyuni, en Bolivie, une étendue de sel située à 3 658 mètres d'altitude. D'une superficie de 10 582 kilomètres carrés, elle constitue le plus vaste désert de sel du monde. Cet homme est paré d'un masque et d'un costume de Diablo de la région d'Antofagasta au Chili, personnification du diable de l'Altiplano, personnage central de la cérémonie de la Diablada présente au Chili, en Bolivie et au Pérou.

On retrouve cette même figure dans la vidéo *Un hombre que camina*. Cet « homme qui marche » est un chaman, que l'on considère capable de se transporter sans bouger, de se connecter avec la terre et les éléments, de voir l'invisible et l'indicible dans l'étendue silencieuse du désert. La prière devient cérémonie puis procession. Il n'y a plus d'horizon, le ciel et l'eau se confondent, les images se dédoublent, le reflet apparaît. Le chaman est originaire de la région d'Atacama où fut érigé un camp de concentration sur le site d'une ancienne mine, sous la dictature d'Augusto Pinochet (de 1973 à 1990). Le désert est donc devenu la sépulture de centaines de victimes exécutées par le régime et dont les proches continuent encore aujourd'hui à rechercher les ossements éparpillés.



Enrique Ramirez, *Un hombre que camina*, de la série « Jusque-là » 2011-2014. Vidéo HD, couleur, son, 21'35". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

Bruno Serralongue photographie des lieux sensibles, où des combats, des souffrances et des espoirs se cristallisent. En 2014, le gouvernement de François Hollande relance le projet de l'aéroport du Grand Ouest. Celles et ceux qui s'y opposent tentent de créer une société autogérée sur les terres attribuées au projet: c'est la naissance de la zone à défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes. Plus d'un millier de personnes y vivront.

Notre terre sacrée, œuvre de la série « Notre-Dame-des-Landes », commencée en 2015, présente des botanistes et des manifestants dissimulés par des bâtons et des banderoles. Peu médiatisés, ces scientifiques ont joué un rôle essentiel dans l'observation et la découverte d'espèces protégées sur ce territoire. L'instant est capté par une chambre photographique selon un protocole complexe qui implique un trépied, un temps de pose long, un cadrage minutieux. L'utilisation d'un matériel lourd et d'un protocole particulier induit la réalisation de très peu de photographies, accompagnée de nombreuses discussions. Cette pratique concentre le regard: chaque image, lentement maturée, est un faisceau d'indices et de signes. En proposant une autre vitesse de fabrication, de diffusion et d'interprétation de l'information, Bruno Serralongue nous propose un espace de réflexion précieux sur la complexité du monde auquel nous prenons part.



Bruno Serralongue, « *Notre terre sacrée* ». Le champ des bâtons à proximité de la ferme de Bellevue, ZAD de Notre-Dame-des-Landes, samedi 8 octobre 2016, de la série « Notre-Dame-des-Landes » 2016. Impression jet d'encre sur papier contrecollé sur aluminium. 50×62 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Bruno Serralongue – Air de Paris.

Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, 2011 Le livre *Dans les forêts de Sibérie* est le carnet d'hermitage de Sylvain Tesson, écrivain et voyageur, que ce dernier a tenu lors de sa retraite de six mois dans une cabane sur les bords du lac Baïkal en Russie.

***A day on ice.* Les yeux rivés sur les motifs du manteau. Les fractures et les fissures tressent dans le corps gelé un feuilletage électrique dont le courant se propage nerveusement. Les lignes se rétractent, se rejoignent, s'écartent. La glace a absorbé l'énergie des chocs en la distribuant le long des faisceaux nerveux. Les coups de boutoir crèvent le silence. Ils proviennent de l'écho d'une explosion distante de dizaines de kilomètres. Le bruit se décharge par ces réseaux de veinures. Les rayons solaires se réfractent dans les anastomoses. L'écheveau s'enlumine. La lumière irradie les veines de turquoise, les féconde de traînées d'or. La glace se convulse. Elle vit et je l'aime. Les serpentins ancrés dessinent des nœuds pareils aux images des tissus neuronaux ou aux représentations des champs de poussière stellaire. La carte de ces emmêlements tient du psychédélique. Sans drogue, sans vin, mon cerveau perçoit des séquences hallucinatoires. Le monde laisse entrevoir une écriture inconnue.**

Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 85.

Élisée Reclus, *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes*, 1866

Élisée Reclus, géographe libertaire et militant anarchiste français, publie en 1866 son essai *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes* dans la *Revue des Deux Mondes*. Revenu de ses voyages sur le continent américain où il a côtoyé d'immenses espaces sauvages mais aussi l'exploitation grandissante des ressources naturelles, Élisée Reclus écrit pour dénoncer cette mise au pas de la nature qu'il voit également à l'œuvre sur le Vieux Continent. Pour Élisée Reclus le rapport des hommes à la nature est essentiellement politique.

La nature sauvage est si belle : est-il donc nécessaire que l'homme, en s'en emparant, procède géométriquement à l'exploitation de chaque nouveau domaine conquis et marque sa prise de possession par des constructions vulgaires et des limites de propriété tirées au cordeau ? S'il en était ainsi, les harmonieux contrastes qui sont une des beautés de la terre feraient bientôt place à une désolante uniformité, car la société, qui s'accroît chaque année d'au moins une dizaine de millions d'hommes, et qui dispose par la science et l'industrie d'une force croissant dans de prodigieuses proportions, marche rapidement à la conquête de toute la surface planétaire, le jour est proche où il ne restera plus une seule région des continents qui n'ait été visitée par le pionnier civilisé, et tôt ou tard le travail humain se sera exercé sur tous les points du globe.

La question de savoir ce qui dans l'œuvre de l'homme sert à embellir ou bien contribue à dégrader la nature extérieure peut sembler futile à des esprits soi-disant positifs, elle n'en a pas moins une importance de premier ordre. Les développements de l'humanité se lient de la manière la plus intime avec la nature environnante. Une harmonie secrète s'établit entre la terre et les peuples qu'elle nourrit, et quand les sociétés imprudentes se permettent de porter la main sur ce qui fait la beauté de leur domaine, elles finissent toujours par s'en repentir. Là où le sol s'est enlaidi, là où toute poésie a disparu du paysage, les imaginations s'éteignent, les esprits s'appauvrissent, la routine et la servilité s'emparent des âmes et les disposent à la torpeur et à la mort.

Élisée Reclus, *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes*, in *Revue des Deux Mondes* (in-8), pp. 379-380, 1866, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k660328>

Walden ou la Vie dans les bois, publié en 1854, s'inspire de l'expérience de vie de son auteur, Henry David Thoreau (1817-1862), qui a vécu deux années dans les bois de 1845 à 1847. *Walden ou la Vie dans les bois* est une réelle expérience philosophique qui enjoint le lecteur à fonder toute action et éthique sur le rythme des éléments. Ouvrage fondateur du *nature writing*, l'auteur y développe une profonde conscience écologique et oppose les dérives de la société à la paix que trouve l'homme au contact de la nature.

Encore l'expérience m'a-t-elle appris quelquefois que la société la plus douce et tendre, la plus innocente et encourageante, peut se rencontrer dans n'importe quel objet naturel, fût-ce pour le pauvre misanthrope et le plus mélancolique des hommes. Il ne peut être de mélancolie tout à fait noire pour qui vit au milieu de la Nature et possède encore ses sens. Jamais jusqu'alors il n'y eut telle tempête, mais à l'oreille saine et innocente ce n'était que musique éolienne. Rien ne peut contraindre justement homme simple et vaillant à une tristesse vulgaire. Pendant que je savoure l'amitié des saisons j'ai conscience que rien ne peut faire de la vie un fardeau pour moi. La douce pluie qui arrose mes haricots et me retient au logis aujourd'hui n'est ni morne ni mélancolique, mais bonne pour moi aussi. M'empêche-t-elle de les sarcler, qu'elle l'emporte en mérite sur le travail de mon sarcloir. Durât-elle assez longtemps pour faire se pourrir les semences dans le sol et pour détruire les pommes de terre en terrain bas, qu'elle serait encore bonne pour l'herbe sur les plateaux, et qu'étant bonne pour l'herbe elle serait bonne pour moi. Parfois, si je me compare aux autres hommes, c'est comme si j'étais plus favorisé qu'eux par les dieux, par-delà tout mérite à ma connaissance – comme si je tenais de leur faveur une garantie et une sécurité dont sont privés mes semblables, et me trouvais l'objet d'une direction et d'une protection spéciales. Je ne me flatte pas, mais s'il est possible, ce sont eux qui me flattent. Je ne me suis jamais senti solitaire, ou tout au moins oppressé par un sentiment de solitude, sauf une fois, et cela quelques semaines après ma venue dans les bois, lorsque, l'espace d'une heure, je me demandai si le proche voisinage de l'homme n'était pas essentiel à une vie sereine et saine. Être seul était quelque chose de déplaisant. Mais j'étais en même temps conscient d'un léger dérangement dans mon humeur, et croyais prévoir mon rétablissement. Au sein d'une douce pluie, pendant que ces dernières pensées prévalaient, j'eus soudain le sentiment d'une société si douce et si généreuse en la Nature, en le bruit même des gouttes de pluie, en tout ce qui frappait mon oreille et ma vue autour de ma maison, une bienveillance aussi infinie qu'inconcevable tout à coup comme une atmosphère me soutenant, qu'elle rendait insignifiants les avantages imaginaires du voisinage humain, et que depuis jamais plus je n'ai songé à eux. Pas une petite aiguille

de pin qui ne se dilatât et gonflât de sympathie, et ne me traitât en ami. Je fus si distinctement prévenu de la présence de quelque chose d'apparenté à moi, jusqu'en des scènes que nous avons accoutumé d'appeler sauvages et désolées, aussi que le plus proche de moi par le sang comme le plus humain n'était ni un curé ni un villageois, que nul lieu, pensai-je, ne pouvait jamais plus m'être étranger.

Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*, pp. 139-140, 1854 [E-book].
https://ekldata.com/8HBB6N3_b86ndFpEKD7Ht8s4XFw/Thoreau-Walden-ou-La-Vie-Dans-Les-Bois.pdf

Dans cet extrait d'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, pièce de théâtre publiée 1897, le médecin Astrov est moqué par ses amis pour ses considérations écologiques. Alarmé par l'état critique des forêts russes, Astrov voit dans leur abattage non pas la marque du progrès mais celle de la dégénérescence de la société elle-même. Tchekhov était lui-même fortement préoccupé par la destruction de la nature et l'effritement du lien entre les hommes et la nature, selon lui tous deux à la fois cause et symptôme d'une société débile et déracinée.

Maintenant, regardez ceci. C'est le tableau de notre district il y a cinquante ans. Le vert foncé et le vert clair indiquent les forêts. La moitié de toute la superficie était alors occupée par les forêts. Où vous voyez, sur le vert, une hachure rouge, là vivaient des élans, des chèvres. Je montre ici la flore et la faune... Sur ce lac, s'ébattaient des cygnes, des oies, des canards, et, comme disent les anciens, il y avait profusion de toute sorte d'oiseaux. On n'en voyait pas la fin. Ils volaient par nuées. Outre les hameaux et les villages, vous voyez, éparpillés çà et là, de petites fermes, des ermitages de Vieux-Croyants, des moulins à eau. Il y avait beaucoup de bêtes à cornes et de chevaux. Cela est marqué en bleu. Par exemple, dans ce canton, la couche de bleu est épaisse; ici, il y avait des haras entiers de chevaux; chaque isba avait trois chevaux. (Une pause.) Maintenant, voyons plus bas, ce qui existait il y a vingt-cinq ans. Il n'y a déjà qu'un tiers de la superficie occupée par les bois. Il n'y a plus de chèvres, mais il y a encore des élans. Les couleurs vertes et blanches sont plus pâles, et ainsi de suite, ainsi de suite. Arrivons à la troisième partie. Tableau du district au temps présent. Il y a de la couleur verte çà et là; mais non plus d'un tenant; ce sont des taches. Les élans, les cygnes et les coqs de bruyère ont disparu. Des hameaux anciens, des fermes, des ermitages, des moulins, plus trace. C'est, en somme, le tableau d'une dégénérescence progressive et certaine, à laquelle il faut encore dix ou quinze ans pour être complète. Vous direz qu'il y a ici l'influence de la culture; que la vie ancienne devait naturellement céder à la vie nouvelle; oui, je comprends. Si, à la place de ces forêts détruites, passaient une route, des chemins de fer; s'il y avait des usines, des fabriques, des écoles, les gens seraient mieux portants, plus riches, plus intelligents; mais il n'y a rien de semblable. Il y a, dans ce district, les mêmes marais, les mêmes moustiques; pas de chemins. La pauvreté, le typhus, la diphtérie, les incendies. Nous avons affaire ici à une dégénérescence causée par une lutte intense pour la vie. Dégénérescence due au croupissement, à l'ignorance,

au manque absolu de conscience, à ce moment où l'homme, transi, affamé, malade, pour sauver ses restes de vie, pour conserver ses enfants, se jette instinctivement sur ce qui peut apaiser sa faim, le réchauffer, et où il détruit tout, sans penser au lendemain... Presque tout est déjà détruit, mais, en revanche, rien n'est encore créé.

Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, 1897, pp. 74-76, La Bibliothèque électronique du Québec : <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Tchekhov-Vania.pdf>

Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, 2018

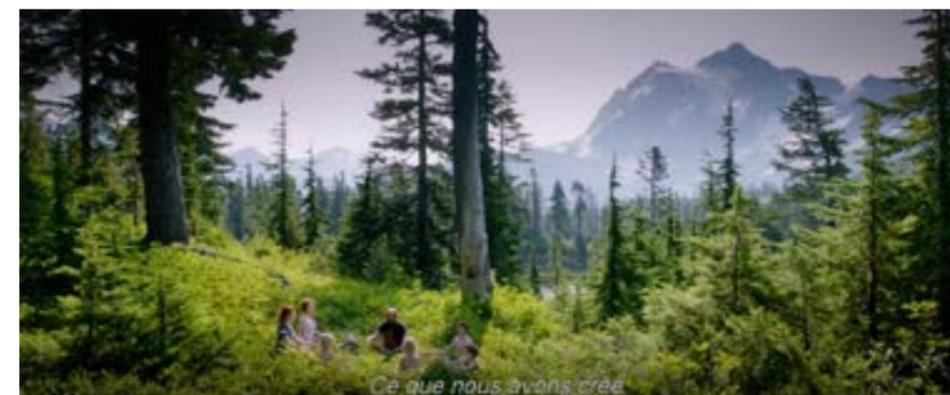
Mona Chollet, journaliste, essayiste et cheffe d'édition au *Monde diplomatique*, se penche sur la figure de la sorcière pour mettre à jour les mécanismes de domination genrés. Dans cet extrait elle établit un parallèle entre les années de chasse aux sorcières en Europe et le bouleversement qui s'opéra dans la relation de l'homme occidental à la nature, qui conduisit à la surexploitation des ressources naturelles.

Il se produit à cette époque ce que Susan Bordo appelle un « drame de la parturition » : un arrachement à l'univers organique et maternel du Moyen Âge pour se projeter dans un monde neuf où règnent « la clarté, le détachement et l'objectivité ». L'être humain en émerge « comme une entité résolument séparée, ayant rompu tout lien de continuité avec l'univers dont il partageait autrefois l'âme ». La philosophe américaine y voit une « fuite loin du féminin, loin de la mémoire de l'union avec le monde maternel et un rejet de toutes les valeurs qui y sont associées », remplacées par une obsession de la mise à distance, de la démarcation. Ce que Guy Betchel dit autrement : la « machine à fabriquer l'homme nouveau » était aussi une « machine à tuer les femmes anciennes ». Apparaît alors un « modèle de connaissances hypermasculinisé », un « style cognitif masculin », froid et impersonnel. Cette interprétation, souligne Bordo, n'a rien d'un fantasme de féministe du xx^e siècle : « Les fondateurs de la science moderne affirmaient consciemment et explicitement que la "masculinité" de la science inaugurerait une ère nouvelle. Et ils associaient la masculinité avec une relation épistémologique au monde plus propre, plus pure, plus objective et plus disciplinée. » Le savant anglais Francis Bacon proclamait ainsi une « naissance masculine du temps ». [...]

Ayant cessé d'être perçue comme un giron nourricier, la nature devient une force désordonnée et sauvage qu'il s'agit de dompter. Et il en va de même des femmes, montre Carolyn Merchant. Celles-ci sont dites plus proches de la nature que les hommes et plus passionnées qu'eux sexuellement [...]. « La sorcière, symbole de la violence de la nature, déchaînait des orages, causait des maladies, détruisait les récoltes, empêchait la génération et tuait les jeunes enfants. La femme qui causait du désordre, comme la nature chaotique devait être placée sous contrôle. » Une fois jugulées et domestiquées, toutes deux pourraient être réduites à une fonction décorative, devenir des « ressources psychologiques et récréatives pour le mari-entrepreneur harassé ».

Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Éditions Zones / La Découverte, Paris, 2018, pp. 190-191.

Dans *Captain Fantastic*, réalisé par Matt Ross en 2016, Ben et Leslie Cash décident d'élever leurs six enfants en pleine nature, de les nourrir de philosophie, d'art et de pensée critique. Cette utopie bascule quand Leslie trouve la mort suite aux complications de sa maladie. Pour se rendre à son enterrement la famille doit alors quitter les bois et se confronter au monde extérieur. L'éducation peu conventionnelle de Ben et Leslie est-elle en phase avec les aspirations de leurs enfants ? Peut-on vraiment se construire en dehors de la société ? À quel point pouvons-nous réinventer le monde dans lequel nous vivons ?



Images extraites du film *Captain Fantastic* de Mat Ross, 2016. © 2016 Electric City Entertainment et ShivHans Pictures.

Dans la bande dessinée *La Recomposition des mondes*, Alessandro Pignocchi, chercheur en sciences cognitives et philosophie, part enquêter sur les activités qui se sont déroulées sur la zone à défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes. L'auteur découvre qu'un nouveau rapport à la nature s'y construit, loin de la vision utilitariste qui semble dominer les sociétés occidentales.



Double page extraite d'Alessandro Pignocchi, *La Recomposition des mondes*, Éditions du Seuil, France, 2019, pp. 20-21. © Éditions du Seuil.

Le culte voué à la Pachamama (Terre-mère) reste aujourd'hui essentiellement célébré dans les anciens territoires de l'Empire inca. La figure de la Pachamama est fortement marquée par la conception inca qui ne distingue qu'un espace-temps (*pacha*) et non une distinction entre l'espace et le temps. À l'origine de tout, du vivant comme des minerais ou des technologies, la Pachamama est considérée comme un être vivant qu'il faut nourrir, d'où le rituel de l'offrande. Un trou est creusé, appelé la *boca* (la bouche), et y sont déposées des feuilles de coca, des céréales, des alcools afin de nourrir la divinité.



Bolivie. Oruro. Cérémonie à la Pachamama et mesas pour les cérémonies à la Pachamama, avant 1970. Diapositive couleur. 24×36 mm chaque. © Musée du quai Branly.

Dans l'œuvre de Kiki Smith, artiste américaine, les espèces animales et végétales cohabitent avec l'humain et le cosmos. Cette tapisserie célèbre l'harmonie d'une relation apaisée entre l'humain et son environnement naturel. Articulant l'infime, le fragile, le discret – organes, plumes, plantes – à l'infini – le système solaire, les étoiles, l'univers –, l'artiste tisse une cosmologie subjective.



Kiki Smith, *Sky*, 2012. Tapisserie jacquard, édition de dix exemplaires. 295×190 cm.
© Magnolia Editions, Inc. Tous droits réservés.

Métamorphoses: les temps mythiques

Dans l'exposition *Le vent se lève*, de nombreuses œuvres convoquent les figures de la métamorphose ou de l'hybride. Pierre Malphettes relie ainsi une esthétique du design avec un éclairage d'enseigne lumineuse (*L'Arbre et le lierre*, 2010); Laure Prouvost cherche à hybrider organique et électronique (*Relique n°6*, 18 avril 2016, 2018) Thu Van Tran s'intéresse aux histoires de mutations et d'acclimations (*Au levant Fordlândia*, 2015), Jean Tinguely associe la nature et la mécanique (*La Racine [Viva Slawa]*, 1982-1986), Loup Sarion transforme des miroirs de salle de bains en paysages abstraits (*Geysers and Waterfalls [Nervous Breakdown]*, 2015), Marion Verboom pratique la citation et la pastiche dans une série de totems hétéroclites (*Toc 1*, 2018 et *Mimicry*, 2018), Morgane Tschiember suggère un ventre de baleine ou une cage thoracique au moyen de bandes translucides de PVC (*Swing*, 2012), Clément Cogitore filme une enfant qui marche avec des pattes d'ours en guise de chaussures (*Braguino ou la communauté impossible*, 2017).

Sans nécessairement s'y référer explicitement, ces œuvres font appel à une mémoire

collective, celle des contes et, plus encore, celle de la mythologie. L'actualité de cette pensée mythologique, dont *Les Métamorphoses* d'Ovide sont le visage le plus connu en Occident, se révèle à travers les découvertes les plus récentes de la biologie ou de l'anthropologie. Le botaniste Francis Hallé souligne ainsi la très grande complexité du règne végétal et montre toute la proximité entre végétal et animal, faisant ainsi écho à la pensée des Indiens Achuar d'Amazonie sur les liens de parenté entre humains, animaux et plantes. L'historien Gilbert Lascaux fait lui une relecture du mythe d'Œdipe pour montrer les failles d'un réel limité à la rationalité humaine, tandis que le philosophe Emanuele Coccia conteste la notion d'espèce et lui substitue un système dynamique de transferts et de mutations sans fin.

Parce qu'elle est un geste qui permet l'invention et la prospection, la métamorphose traverse aussi bien la peinture de Jérôme Bosch, les expérimentations du Land Art des années 1960, le cinéma de David Cronenberg ou bien le design durable de Leonne Cuppen.

Dans le hall du musée, sous un titre qui ressemble à celui d'une fable, *L'Arbre et le lierre*, Pierre Malphettes reconstitue un fragment de paysage. Un assemblage de tasseaux de bois dessine une structure ramifiée, tandis que des câbles électriques allument des feuilles en néon. L'ensemble, schématique, imite la nature sans reposer sur l'illusion. Les transformateurs et les boulons sont apparents, le bois est du composite, déjà taillé en pièces de construction, et les câbles évoquent la mollesse d'une guirlande décorative.

Un rocher, Un tas de sable, La Fumée blanche, La Goutte d'eau... Tels sont les titres génériques donnés par l'artiste à ses objets-images. D'une grande économie de moyens, réalisées avec des matériaux industriels, les sculptures et installations de Pierre Malphettes jouent sur des oppositions très simples: extérieur-intérieur, naturel-artificiel, vivant-immobile. La friction entre ces termes est au cœur de la démarche artistique et de l'histoire de l'art, qui cherchent à reproduire et figer les mouvements du monde. Mais c'est aussi un enjeu politique et écologique. Le processus de domestication, de standardisation et de modélisation du vivant s'avère autodestructeur. Une nature de synthèse est-elle notre avenir?



Pierre Malphettes, *L'Arbre et le lierre*, 2010. Bois, néons, transformateurs et câbles électriques. 280×310×300 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2020. Photo © Marc Damage.

La résine bleutée de *Relique n° 6*, 18 April 2016 emprisonne végétaux, coquilles d'œufs, débris d'un téléphone portable... La composition évoque une laisse de mer charriant les rebuts du monde contemporain. Ce tableau-relief est en fait un fragment prélevé sur le sol d'une précédente installation de l'artiste.

Le panneau qui l'accompagne mélange français et anglais, informations factuelles et inventées, telle que « a fish was seen eating a raspberry just before it all crystallized » (« un poisson a été vu en train de manger une framboise juste avant que tout ne se cristallise »). Étonnant et ambigu, ce cartel fonctionne comme le déclencheur d'une possible fiction, ancrée dans la réalité contemporaine marquée par la surproduction et la surconsommation. Cette nature morte hybride témoigne de dynamiques de prolifération, de circulation, de continuité: entre mondes organique et électronique (*raspberry* désignant en anglais aussi bien la framboise que certaines puces électroniques présentes dans les smartphones), entre une langue et une autre.

L'œuvre de Laure Prouvost s'inscrit dans la lignée du Nouveau Réalisme. Ce mouvement artistique du « recyclage poétique du réel » (Pierre Restany), né dans les années 1960, puisait dans les productions de la nouvelle société de consommation. *Relique n° 6* rappelle justement les tableaux-pièges de Daniel Spoerri, qui immortalisa des restes de repas fixés sur leur table en les érigeant au mur.



Laure Prouvost, *Relique n° 6*, 18 April 2016, 2016. Résine, coquilles d'œufs, végétaux, plastique, cartel. 81×107×5,4 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Jean Picon.

Geyser and Waterfall (Nervous Breakdown) est une sculpture composée d'un grand panneau de verre aimanté verticalement à un socle en plâtre imbibé d'encres pastel. La plaque de verre utilisée est à l'origine un miroir que l'artiste érode à l'aide d'acide sulfurique et d'outils de curetage. Il décape de larges pans de mercure et d'étain, afin de ne laisser que le verre, lisse et translucide, parsemé de zones réfléchissant la lumière.

Loup Sarion s'intéresse aux produits de consommation, aux mobiliers et déchets urbains, aux artifices et objets de faible qualité, *lo-fi*. Il aime la pauvreté des formes et des matériaux qui peuplent notre environnement, qu'il transforme par de multiples opérations plastiques pour en révéler le pouvoir d'attraction et de séduction. Ses sculptures sont traitées comme des corps érigés à la verticale. Elles dessinent des paysages faits de geysers et de chutes d'eau (*Geyser and Waterfall*), racontent des histoires de dépression nerveuse (*Nervous Breakdown*), de fragilité ou de vulnérabilité des espèces et des lieux.



Loup Sarion, *Geyser and Waterfall (Nervous Breakdown)*, 2015. Résine époxy sur panneau de verre, plâtre, encre, teinture, aimant. 180×75×20 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Donation Agnès Rein © droits réservés.

Au début du xx^e siècle, un marin français fait traverser les océans à la graine de l'hévéa, arbre à caoutchouc originaire du Brésil, pour la transplanter au Viêt Nam. Elle y produit des richesses considérables au prix de l'occupation de la majorité des terres fertiles du pays par les colons français. Matériau tant physique qu'historique, l'hévéa imprègne les recherches que mène Thu Van Tran sur la mémoire coloniale. Pour cela, l'artiste se rend à Clermont-Ferrand dans les usines Michelin, puis sur d'anciennes plantations vietnamiennes et jusqu'en Amazonie brésilienne, en quête de la plantation de Fordlândia. Cette cité ouvrière, au cœur de la forêt, a été bâtie par les usines Ford à partir de 1928 pour y exploiter intensivement le caoutchouc. Un champignon a fini par décimer les plantations, mettant fin à l'utopie capitaliste fordienne.

Au levant Fordlândia a été conçu au milieu de ces vestiges. Par la technique du photogramme, résultant de l'effet direct de la lumière sur un papier photosensible, l'artiste fait apparaître sur un fond bleuté les feuilles d'hévéa en réserve blanche, comme les fantômes d'une histoire des déplacements et des mutations.



Thu Van Tran, *Au levant Fordlândia*, 2015. Photogramme sur papier, tirage Ilfochrome. 174×122 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Donation Agnès Rein. © Thu Van Tran.

En 2018, Marion Verboom explore les possibilités plastiques de l'acétate de cellulose pour produire une série de sculptures prenant racine dans l'histoire et l'observation du paysage italien de Longarone, dans la région des Dolomites.

La masse bleue informe de *Toc 1* enveloppe un trident en laiton aux extrémités en forme de main. L'œuvre évoque l'engloutissement de plusieurs villages par les eaux du barrage de Vajont, qui céda en 1963 à la suite de l'effondrement d'un pan du mont Toc.

Mimicry s'inscrit dans la lignée des totems hétéroclites créés par l'artiste à partir de 2014. Laiton, acétate, céramique et roche calcaire creusée par des coquillages lithophages se superposent. La roche n'a reçu aucune intervention de la main de l'artiste, tandis que les éléments artificiels se réfèrent à des formes de l'histoire de la sculpture : chevelure antique, vagues d'inspiration rococo et géométrie minimale.

Marion Verboom s'inspire de motifs et de processus créateurs organiques, animaux et humains. Elle recourt à la citation, à l'emprunt, voire au mimétisme, en combinant les techniques de modelage, de moulage puis d'assemblage. Elle sculpte ici une nature pastiche, artificielle pour composer des objets-paysages pétris de récits.



Marion Verboom, *Mimicry*, 2018. Acétate de cellulose, céramique, pierre calcaire, laiton 71×39,6×29,8 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.



Marion Verboom, *Toc 1*, 2018. Acétate de cellulose, laiton. 19×24,5×25,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

Proche de l'esprit dada et des Nouveaux Réalistes, *La Racine (Viva Slawa)* est une œuvre cinétique. Défiant la logique et cultivant la gratuité du geste, un mouvement incessamment répété transforme une souche d'arbre en véritable Priape mécanique, dieu mythologique de la fertilité de la nature, protecteur des jardins et des vergers. Le titre *Viva Slawa* donne une couleur musicale à l'œuvre – Slawa était le surnom de violoncelliste virtuose Mstislav Leopoldovitch Rostropovitch.

C'est à Paris, où il s'installe en 1953, que Jean Tinguely réalise ses premières machines mécaniques, qui marquent le début de sa carrière artistique. En 1960, il adhère au groupe des Nouveaux Réalistes, où il côtoie entre autres Arman, César, Christo, Yves Klein, Daniel Spoerri et Niki de Saint Phalle. Malgré des pratiques et des styles très différents, ces artistes partagent une même méthode d'appropriation directe du réel, un recyclage poétique des matériaux urbains, industriels et publicitaires.

Pendant quarante ans, Jean Tinguely a consacré toute son énergie au problème de l'art en tant que destruction et, inversement, à la destruction dans l'art. L'irrégularité, la panne, le dysfonctionnement apparaissent comme les principes organisateurs de sa démarche.



Jean Tinguely, *La Racine (Viva Slawa)*, 1982-1986. Souche d'arbre, roue, courroie, pièces métalliques, moteur électrique, buse en PVC. 146,5×187×150 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2020. Photo © Claude Gaspari.

Vingt-cinq bandes en PVC souple de 30 centimètres chacune, de couleur « Grand froid », se déploient à intervalles réguliers dans la salle et contraignent le passage du visiteur.

Morgane Tschiember imagine avec *Swing* une œuvre à l'échelle de l'architecture. Les bandes souples de PVC, ainsi suspendues de part et d'autre de l'espace, forment une nef renversée dans laquelle le visiteur est invité à pénétrer. L'œuvre est spécialement conçue pour le volume qu'elle est amenée à occuper. Elle a été créée pour la première fois au Centre régional d'art contemporain Occitanie, à Sète, en 2012, à l'occasion d'une exposition personnelle de l'artiste, « Swing'nd Rolls & Bubbles ». *Swing* était alors composée de lames d'acier. Morgane Tschiember se place dans la droite lignée de Richard Serra par son usage des matériaux et procédés industriels, mais également pour l'attention qu'elle porte au site investi. Elle aime jouer avec des technologies qu'elle ne connaît pas, user de matériaux jugés impropres à la sculpture, comme le PVC. Sa transparence, sa couleur « Grand froid » ajoutent une dimension organique à l'œuvre, nous donnant l'impression d'entrer, non plus dans une nef, mais dans le corps en vie d'un cétacé géant.



Morgane Tschiember, *Swing*, 2012. 25 bandes de PVC souple transparent « Grand froid », moquette blanche. 1 080×30×0,3 cm (dimensions des 25 bandes). Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

Clément Cogitore s'intéresse à l'idée de communauté pour son potentiel utopique mais aussi pour sa capacité à générer du récit. En 2016, il a filmé deux familles; les Braguine et les Kiline, qui ont choisi de vivre indépendamment au cœur de la Sibérie. Dans un environnement hostile, caractérisé par un climat très dur et la présence chronique des loups et des ours, Sacha Braguine accomplit son projet: vivre en osmose avec la forêt et mettre en place une éducation autonome. Le film, que l'artiste déploie sous la forme d'une installation, est structuré comme un conte initiatique. Au centre de celui-ci se trouve l'île des enfants, *no man's land* où ne vont ni les adultes, ni les ours qui rôdent dans la forêt alentour. L'artiste y saisit une scène quasiment mythologique: suite à une chasse à l'ours, une petite fille en robe de princesse se voit dotée de pattes d'ours en guise de chaussons.

L'installation, comme le film, font basculer la vérité documentaire dans la métaphore en brouillant la frontière entre rêve et réalité.



Clément Cogitore, *Braguino ou la communauté impossible*, 2017. Photogramme extrait du film. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris, 2020.

Ovide, *Les Métamorphoses*, 1^{er} siècle apr. J.-C. *Les métamorphoses* sont l'œuvre d'un écrivain, Ovide (43 av. J.-C.-17 apr. J.-C.), qui s'empare de la mythologie pour écrire le récit du monde, de sa création à l'Empire romain. C'est une épopée en douze mille vers qui reprend plus de deux cent cinquante récits. Avant Ovide, la métamorphose comme vision du monde ou même comme mode narratif des mythes n'existait pas dans la littérature occidentale. C'est lui qui invente le genre et jusqu'au mot même, *metamorphoseon*. Cette épopée monumentale est devenue au fil des siècles l'ouvrage le plus influent de la littérature latine.

Parmi les figures de la mythologie, les nymphes occupent une place intermédiaire, entre les hommes et les dieux. Elles personnifient les éléments de la nature: sources, nuages, grottes, montagnes, fleuves. Au livre IX, c'est l'une d'elles, la nymphe Lotis, qui transforme par vengeance Dryope en arbre.

Ô ma mère, la métamorphose d'une esclave qui n'était pas de votre sang excite à ce point vos regrets; que serait-ce si je vous racontais l'étonnante destinée de ma sœur? Mais les larmes et la douleur étouffent ma voix et troublent mon récit. Fille unique de sa mère (j'étais le fruit d'un premier hymen de mon père), Dryope fut la beauté la plus célèbre d'Œchalie. La violence du dieu qui règne à Delphes et à Délos avait déjà triomphé de sa virginité, lorsque Andrémon la prit pour femme; on l'appelait l'heureux époux de Dryope. Il est un lac dont les bords inclinés comme le rivage de la mer sont couronnés de myrtes. C'est là que vint un jour Dryope, ignorant l'aventure dont ce lac avait été le témoin, et, ce qui accuse le plus l'injustice de son sort, elle venait offrir des guirlandes de fleurs aux nymphes de ces lieux; elle portait sur son sein, doux fardeau pour une mère, un enfant qui n'avait pas encore atteint sa première année, et qu'elle nourrissait de son lait tiède et abondant. Non loin du lac, s'élève l'aquatique *lotos* dont les fleurs imitant la pourpre tyrienne promettent une ample moisson de fruits. Dryope en cueille plusieurs qui, dans les mains de son fils, serviront à ses jeux. À son exemple j'allais en cueillir un; j'étais avec elle, quand je vois des gouttes de sang tomber de ces fleurs et des rameaux s'agiter, et frémir. Enfin des bergers nous apprirent, mais trop tard, que la nymphe Lotis, fuyant l'amour infâme de Priape, avait été changée en cet arbre qui conserva son nom.

Ma sœur l'ignorait; effrayée par ce récit, elle veut revenir sur ses pas et s'éloigner des nymphes qu'elle vient d'adorer; mais ses pieds prennent racine; elle travaille à les dégager; le haut de son corps peut seul se mouvoir encore; l'écorce qui s'élève peu à peu l'enveloppe insensiblement jusqu'aux reins. À la vue de ce prodige, elle porte la main à ses cheveux, et s'efforce de les arracher, sa main se remplit de feuilles, qui déjà ombragent son front. Le jeune Amphisse, c'est le nom qu'il

avait reçu d'Eurytus, son aïeul, a senti se durcir le sein de sa mère, et ses lèvres demandent en vain le lait aux mamelles tarées. Témoin de ta cruelle destinée, je ne pouvais, ô ma sœur, te porter du secours; autant que je le pus, j'arrêtai les progrès du tronc et des rameaux, en les tenant embrassés, et, je l'avoue, j'aurais voulu disparaître sous la même écorce que toi. Andrémon son époux, son malheureux père, arrivent et cherchent Dryope; ils demandent Dryope, et moi je leur montre le *Iotos*; ils couvrent de baisers ce bois tiède encore, et, prosternés aux pieds de cet arbre chéri, ils le serrent dans leurs bras. Déjà tu étais arbre, ô ma sœur bien-aimée; tu n'avais plus d'humain que le visage. L'infortunée arrose de ses larmes les feuilles nées de son corps, et, tandis que sa bouche ouvre encore un passage à sa voix, elle exhale ces plaintes dans les airs: « Si les malheureux sont dignes de foi, non, je le jure par les dieux, je n'ai point mérité cet affreux destin; je suis punie sans être coupable. Ma vie fut pure; si je mens, puissé-je me dessécher et perdre le feuillage qui me couvre! Puissé-je tomber sous la hache, et devenir la proie des flammes! Cependant, détachez cet enfant des rameaux qui furent les bras de sa mère; confiez-le aux soins d'une nourrice; puisse-t-il souvent, allaité sous mon ombrage, s'y livrer à ses premiers jeux; lorsqu'il pourra parler, instruisez-le à me saluer du nom de mère, et à dire avec douleur: Ma mère est cachée sous cette écorce. Mais qu'il redoute les lacs, qu'il ne cueille jamais la fleur des arbres, et qu'ils soient tous à ses yeux comme autant de divinités. Adieu, cher époux, et toi, ma sœur, et toi, mon père; si je vous fus chère, protégez mon feuillage contre les blessures de la faux aiguë et contre la dent des troupeaux. Puisqu'il ne m'est pas permis de m'incliner vers vous, élevez-vous jusqu'à moi, et venez recevoir mes baisers; vous pouvez me toucher encore; approchez mon fils de ma bouche. Je ne puis parler davantage: déjà l'écorce légère s'étend autour de mon cou, et ma tête se cache sous la cime d'un arbre. Éloignez vos mains de mes yeux: l'écorce qui m'enveloppe fermera, sans votre pieux secours, mes paupières mourantes. » Elle cesse en même temps de parler et de vivre. Après cette métamorphose, les rameaux du nouvel arbre conservèrent longtemps un reste de chaleur.

Ovide, *Les Métamorphoses*, livre IX, traduction Danièle Robert, collection Babel, Actes Sud, Arles, 2001, pp. 252-254.

Gilbert Lascault, « Douze bribes de bestiaires à peu près contemporains », 1977

Gilbert Lascault, historien de l'art, auteur de *Monstre dans l'art occidental* (1973), analyse la persistance de l'animal dans l'art contemporain. De l'« oiseau Loplop » de Max Ernst aux tigres de Jacques Monory, c'est toute la tradition du bestiaire dont il fait la genèse. Dans les rapports conflictuels entre homme et animal, il relit aussi une histoire culturelle. La Grèce apparaît ainsi comme fondatrice d'un rapport d'exclusion dans lequel l'humanité s'affirme, mais la puissance du mythe, en l'occurrence Œdipe, vient réintroduire ce qui semblait avoir été exclu.

Dans l'esthétique, Hegel montre comment l'art classique (s'opposant aux positions des Hindous et des Égyptiens, entre autres) se définit d'abord comme la dégradation de l'animalité, au profit de l'humain. Pour Hegel, l'art devient classique lorsque « l'humain et l'humain seul, est appréhendé par la conscience comme la seule incarnation du vrai ». L'humanisme se pose donc comme mépris des animaux, comme « abaissement de la haute dignité et de la place éminente dont avait joui jusqu'alors l'animalité ». Le monde grec devient, pour Hegel, lié à un certain irrespect. « C'est à partir du moment où le spirituel prend conscience de lui-même que disparaît le respect devant l'obscur et obtuse intériorité de la vie animale. » [...]

De tels rêves sur les rats (ceux de Trakl, de Murnau) pourraient peut-être suggérer une lecture supplémentaire du mythe d'Œdipe. La sphinge est exilée hors des portes de Thèbes. Elle tue devant les fortifications, dans le *no man's land*, dans ce qui n'appartient pas à l'homme. La mort, l'animalité, la dévoration ont leur territoire. Mais Œdipe veut agrandir le territoire humain, interpréter, triompher. L'herméneutique d'Œdipe, sa recherche de sens veut triompher absolument et partout. Sa réponse à la sphinge place l'homme au centre même du discours qui visait à la dévoration des humains. Hegel, dans *l'Esthétique*, voit dans la victoire d'Œdipe le triomphe de la Grèce du concept sur l'Égypte du symbole. Lorsqu'Œdipe résout l'énigme et précipite la bête monstrueuse en bas du rocher, cela veut dire (selon Hegel) que le concept remplace le symbole, que la clarté, l'adéquation, la conscience de soi, la liberté de l'esprit se substituent à l'opacité, à l'inadéquation, à l'obscurité animale, aux ambiguïtés. L'animal est tué, qui demeurait aux portes de la Cité, dans les marges de l'humain.

Mais la victoire (qui se veut totale) est brève et illusoire. Car Œdipe qui représente la liberté de l'esprit, l'évidence, se trompera et épousera celle qu'il ne devait pas épouser; se croyant libre, il sera le jouet du destin. Lui qui prétend éliminer l'obscurité animale de la sphinge, il va s'arracher les yeux et gémir dans la nuit définitive: « Ô ténèbres, nuage odieux, implacable, qui m'enveloppe sans retour d'une impénétrable obscurité. » Il chasse la mort du seuil de la ville, mais elle finit par y pénétrer, par l'envahir toute: peste, mer de sang, monceaux de

**cadavres privés de sépulture. Tirésias peut donc dire à Œdipe, hermé-
neute et tueur de la sphinge: « C'est ce succès même qui t'a perdu. »
À vouloir abolir l'animalité et ses menaces, Œdipe et l'Occident se
perdent par désir de triomphe.**

Gilbert Lascault, « Douze bribes de bestiaires à peu près contemporains », in *Traverses n° 8*,
Éditions de Minuit, Paris, 1977, pp.22 et 29.

Francis Hallé, *Éloge de la plante*, 1999

Francis Hallé est un botaniste reconnu, spécia-
liste notamment des forêts tropicales. Dans
Éloge de la plante, il procède à un renverse-
ment du point de vue: le vivant cesse d'être une
pyramide évolutive dont le sommet serait l'être
humain. Reprenant l'argumentaire du physiolo-
giste Malcolm B. Wilkins, il montre que les plantes
sont capables de percevoir la couleur de la lumière
mais aussi la gravité. Elles possèdent une cer-
taine mémoire, disposent d'un sens du goût, sont
capables d'émettre des bruits, de mesurer le
temps, de prendre des dispositions pour l'avenir,
de distinguer entre leurs ennemis et leurs amis,
et même de se transférer des gènes les unes
aux autres. Laissant ouverte la question d'une
« intelligence » des plantes au sens où on applique
ce concept aux animaux, il invite néanmoins à
prendre conscience que tout le vocabulaire du
vivant est marqué par un préjugé idéologique.

**Ce que l'on réalise moins c'est que la biologie actuelle conçue sur la
base de ce que nous savons de l'animal, ne tient pratiquement aucun
compte des plantes. Cela est dû en partie au retard de nos connais-
sances dans le domaine végétal, lequel nous réserve encore de grandes
surprises; dû aussi aux réticences des biologistes à accepter les nou-
veautés venues des plantes, comme en témoignent les exemples de
l'hétérogénéité génétique au sein d'un même arbre ou des transferts
d'information génétique entre espèces différentes. [...]**

**Le génome humain compte 26 000 gènes (*Science*, 291, n° 5 507,
février 2001); lorsqu'on a appris que le génome du riz en comptait
50 000, presque le double, beaucoup de biologistes ont été fort sur-
pris. Persuadés que l'homme, l'organisme le plus évolué de tous, devait
avoir davantage d'information génétique qu'une simple plante, il leur
a soudain fallu admettre que le nombre de gènes ne traduisait pas le
niveau de perfectionnement de l'organisme. Encore que...**

**Le généticien Axel Kahn, dans une conférence publique (13 janvier
2004), expose un point de vue extraordinairement novateur: « Vous
aviez raison, dit-il à ses collègues biologistes, plus un organisme est
évolué plus il a de gènes; nous devons nous rendre à l'évidence, le riz
est plus évolué que nous. » L'auditoire, plutôt choqué, presse l'ora-
teur d'expliquer ce paradoxe. « Essayez, répond Axel Kahn, de passer
votre vie entière le pied dans l'eau, avec pour toute nourriture le gaz
carbonique et la lumière solaire; de toute évidence, vous n'y parvien-
drez pas. Le riz, lui, en est capable, grâce à son génome beaucoup
plus complet que l'être humain; ce dernier, comme les autres animaux
mobiles, vit dans des conditions faciles et relativement à l'abri des
contraintes. »**

**On le voit bien, la biologie est taillée sur mesure pour l'animal
et l'homme, tandis que la plante doit se soumettre à des séjours
répétés dans le lit de Procruste. Des concepts aussi fondamentaux**

que ceux d'individu, de génome, de sexualité, d'espèce ou d'évolution sont à aménager, ou à transformer, pour accéder à une biologie objective, débarrassée du zoocentrisme et de l'anthropomorphisme.

Francis Hallé, *Éloge de la plante*, Le Seuil, Paris, 1999, collection Points Science, pp. 320 et 322.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, 2005

Philippe Descola est anthropologue, titulaire de la chaire d'anthropologie au Collège de France. Ses recherches l'ont amené à questionner le concept de « nature » et à élaborer à sa place une « écologie de la relation » qui se décline dans les sociétés humaines selon quatre grandes modalités : l'animisme, le totémisme, l'analogisme et le naturalisme. Il a réalisé son premier terrain de recherches chez les Achuar du bassin équatorien de l'Amazonie. Dans son livre *Par-delà nature et culture*, il revient sur un épisode fondateur de sa prise de conscience. Témoin d'une scène où son hôte Achuar attribue la cause d'une morsure de serpent à un épisode de chasse récent où un grand massacre de singes laineux avait été commis, il est confronté à une culture dans laquelle animaux et plantes sont des parents. Les premiers sont assimilés à des affins (ceux que l'on épouse mais qui restent des rivaux potentiels), les seconds comme des consanguins (ceux qui sont des alliés proches mais ne peuvent être épousés).

« Les singes laineux, les toucans, les singes hurleurs, tous ceux que nous tuons pour manger ce sont des personnes comme nous. Le jaguar aussi c'est une personne mais c'est un tueur solitaire ; il ne respecte rien. Nous, les "personnes complètes", nous devons respecter ceux que nous tuons dans la forêt car ils sont pour nous comme des parents par alliance. Ils vivent entre eux avec leur propre parentèle ; ils ne font pas les choses au hasard ; ils se parlent entre eux ; ils écoutent ce que nous disons ; ils s'épousent comme il convient. Nous aussi, dans les vendettas, nous tuons des parents par alliance, mais ce sont toujours des parents. Et eux aussi ils peuvent vouloir nous tuer. De même les singes laineux, nous les tuons pour manger, mais ce sont toujours des parents. »

Les convictions intimes qu'un anthropologue se forge au sujet de la nature, de la vie sociale et de la condition humaine résultent souvent d'une expérience ethnographique très particularisée, acquise auprès de quelques milliers d'individus qui ont su instiller en lui des doutes si profonds quant à ce qu'il tenait auparavant comme allant de soi que toute son énergie se déploie ensuite à les mettre en forme dans une enquête systématique. C'est ce qui s'est passé dans mon cas quand, au fil du temps et de maintes conversations avec les Achuar, les modalités de leur apparentement avec les êtres naturels se précisèrent peu à peu. Ces Indiens répartis de part et d'autre de la frontière entre l'Équateur et le Pérou ne se distinguent guère des autres tribus de l'ensemble jivaro, auquel ils se rattachent par la langue et la culture, lorsqu'ils disent que la plupart des plantes et des animaux possèdent une âme (*wakan*) similaire à celle des humains, une faculté qui les range parmi les « personnes » (*aents*) en ce qu'elle leur assure

la conscience réflexive et l'intentionnalité, qu'elle les rend capables d'éprouver des émotions et leur permet d'échanger des messages avec leurs pairs comme avec les membres d'autres espèces, dont les hommes. [...]

Dans l'esprit des Indiens, le savoir-faire technique est indissociable de la capacité à créer un milieu intersubjectif où s'épanouissent des rapports réglés de personne à personne: entre le chasseur, les animaux et les esprits maîtres du gibier, et entre les femmes, les plantes du jardin et le personnage mythique qui a engendré les espèces cultivées et continue jusqu'à présent d'assurer leur vitalité. Loin de se réduire à des lieux prosaïques pourvoyeurs de pitance, la forêt et les essarts de culture constituent les théâtres d'une sociabilité subtile où, jour après jour, l'on vient amadouer des êtres que seuls la diversité des apparences et le défaut de langage distinguent en vérité des humains.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, pp.21-22.

Emanuele Coccia, « Toute espèce est métamorphose », 2019

Chercheur associé à l'École des hautes études en sciences sociales, Emanuele Coccia a profondément renouvelé en France les questions philosophiques de la nature et de l'écologie. Sa formation initiale dans un lycée agricole l'a amené à s'écarter d'une approche académique pour s'intéresser à la pensée médiévale, à Darwin ou à Lamarck. En 2016, avec *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, il analyse en profondeur les liens entre les connaissances nouvelles apportées par la biologie contemporaine et l'interrogation très ancienne sur l'être. Dans cette tribune parue dans le quotidien *Libération*, il revient sur sa critique de la notion d'espèce à laquelle il oppose un système d'échange perpétuel.

Et pourtant, malgré le changement de masque, espèces-mères et espèces-filles sont une métamorphose de la même vie. Chacune des espèces est un patchwork de morceaux prélevés sur d'autres espèces. Nous, les espèces vivantes, nous n'avons jamais cessé de nous échanger des pièces, des lignes, des organes. Et ce que chacune de nous est, ce qu'on appelle « espèce », n'est que l'ensemble des techniques que chaque être vivant a empruntées aux autres. C'est à cause de cette continuité dans la transformation que toute espèce partage avec des centaines d'autres une infinité de traits. Nous partageons le fait d'avoir des yeux, des oreilles, des poumons, un nez, du sang chaud avec des millions d'autres individus, avec des milliers d'autres espèces – et dans toutes ces formes nous ne sommes que partiellement humains. Toute espèce est métamorphose de toutes celles qui l'ont précédée: c'est la même vie qui s'est bricolée un nouveau corps et une nouvelle forme pour pouvoir exister différemment.

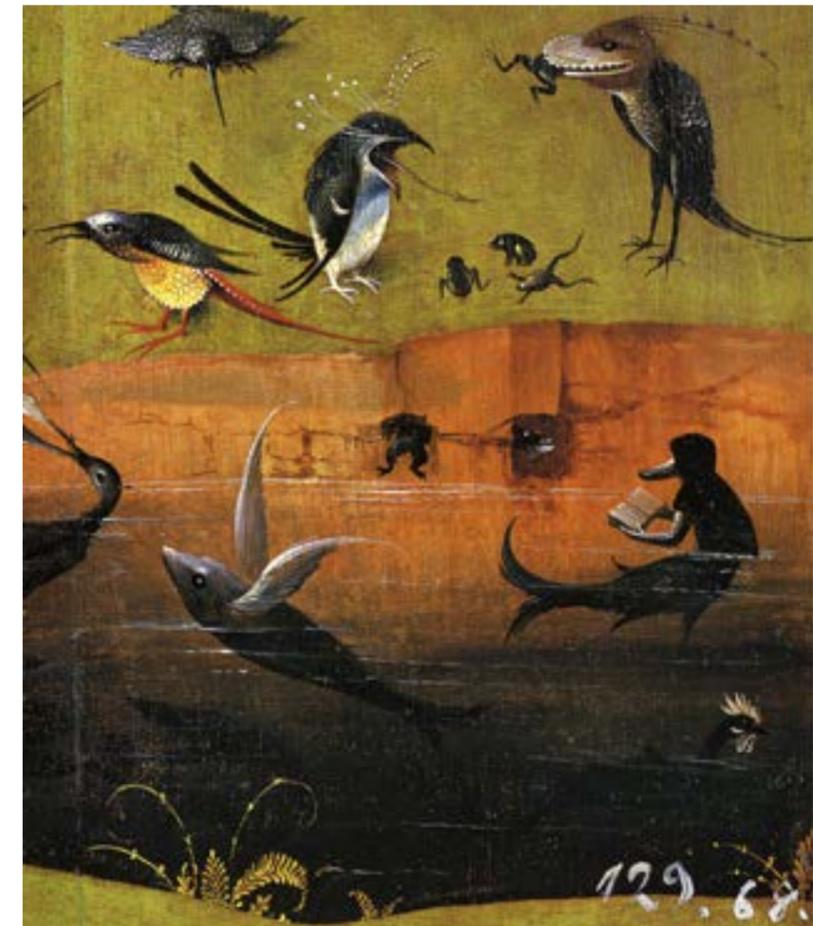
C'est la signification la plus profonde de la théorie de l'évolution darwinienne, celle que la biologie et le discours public ne veulent pas entendre: les espèces ne sont pas des substances, des entités réelles. Elles sont des « jeux de vie » (au même sens que l'on parle de jeu de langage pour le discours), des configurations instables et nécessairement éphémères d'une vie qui aime transiter et circuler d'une forme à l'autre. Nous n'avons pas encore tiré toutes les conséquences de l'intuition darwinienne: affirmer que les espèces sont liées par une relation généalogique ne signifie pas simplement affirmer que les vivants constituent une grande famille ou un clan. Cela signifie, surtout, affirmer que l'identité de chaque espèce est purement relative: si les singes sont les parents et les hommes sont les fils, nous sommes humains seulement grâce et en face des singes aux mêmes titres que chacun de nous n'est pas fille ou fils en sens absolu, mais seulement en face de sa mère et de son père.

Toute identité spécifique définit exclusivement la formule de la continuité (et de la métamorphose) avec les autres espèces. Les mêmes

considérations s'appliquent à l'ensemble des vivants: il n'y a aucune opposition entre le vivant et le non-vivant. Tout vivant est non seulement en continuité avec le non-vivant, mais il en est le prolongement, la métamorphose, l'expression la plus extrême. La vie est toujours la réincarnation du non-vivant, le bricolage du minéral, le carnaval de la substance terrestre d'une planète – Gaïa, la Terre – qui ne cesse de multiplier ses visages et ses modes d'être dans la moindre particule de son corps. Tout moi est seulement un navire qui permet à la planète de voyager sur place.

Emanuele Coccia, « Toute espèce est métamorphose », in *Libération*, 29 octobre 2019.

Le Jardin des délices a parfois été décrit comme un livre-tableau, sans doute parce qu'il s'agit ici de « lire » et d'interpréter, comme dans un récit. Il évoque la naissance du monde et le sort de l'humanité, entre paradis et enfer. Certains chercheurs y voient le reflet de la maxime antique *Placere et docere* (« Plaire et instruire »). Le versant *plaire* apparaît selon différentes modalités: aspect esthétique, procédés comiques et jeux d'esprit sous forme d'énigmes. Le versant *instruire* s'inscrit dans la tradition des « Miroirs des princes » (*Specula principum*) qui ont pour objectif de stimuler des discussions pour former les gouvernants. Ce qui explique la complexité du tableau et la multiplicité des références. Héritier de la culture médiévale, Jérôme Bosch en reprend les « drôleries », images comiques, souvent obscènes, présentant la plupart du temps des personnages hybrides, difformes ou monstrueux, que les copistes inséraient dans les livres. Le bestiaire fantastique déployé dans *Le Jardin des délices* le rapproche du surréalisme, grand amateur d'oiseaux et d'animaux composites, qui verra en Jérôme Bosch un précurseur et un inspirateur.



Jérôme Bosch (1450-1516), détail, *Le Jardin des délices* (1480-1490).
Triptyque, huile sur bois. 4,14×1,95 m (dimensions ouvert). Musée du Prado, Espagne.
© Musée du Prado, Espagne.

Spiral Jetty est sans doute l'œuvre la plus connue du Land Art. Jetée en spirale de quatre-cent cinquante sept mètres de long et de quatre mètres soixante de large, elle s'enroule dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, depuis la berge du Grand Lac Salé. Le contraste entre les roches de basalte noir et le sel blanchâtre, la couleur rose-orangée de l'eau due à la prolifération d'une algue marine avaient orienté le choix de l'artiste sur ce site.

Spiral Jetty rassemble les recherches de Robert Smithson sur la dualité site/non-site, son intérêt pour la préhistoire, qui s'exprime ici dans la géologie du Lac salé et sa fascination pour la notion d'entropie. Ce néologisme inventé par Rudolf Clausius en 1865 à partir d'un mot grec signifiant « transformation » caractérise le niveau de désorganisation ou d'imprédictibilité d'un système.

Si cette œuvre a une aura mythique, c'est précisément parce qu'elle synthétise les conceptions de son auteur sur le lien dynamique entre l'art et le lieu, ainsi que sur les changements d'états de la matière. Sujette à la variation naturelle du lac, l'œuvre monumentale a disparu, submergée pendant trente ans avant de ré-émerger en 2004, désormais blanche sur fond rose, à cause de l'incrustation du sel sur la roche et les graviers.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rozel Point, Grand Lac salé, Utah, rochers de basalte, cristaux de sels, terre, eau. 457×4,6 m. © Holt/Smithson Foundation et Dia Art Foundation. Photo © George Steinmetz.

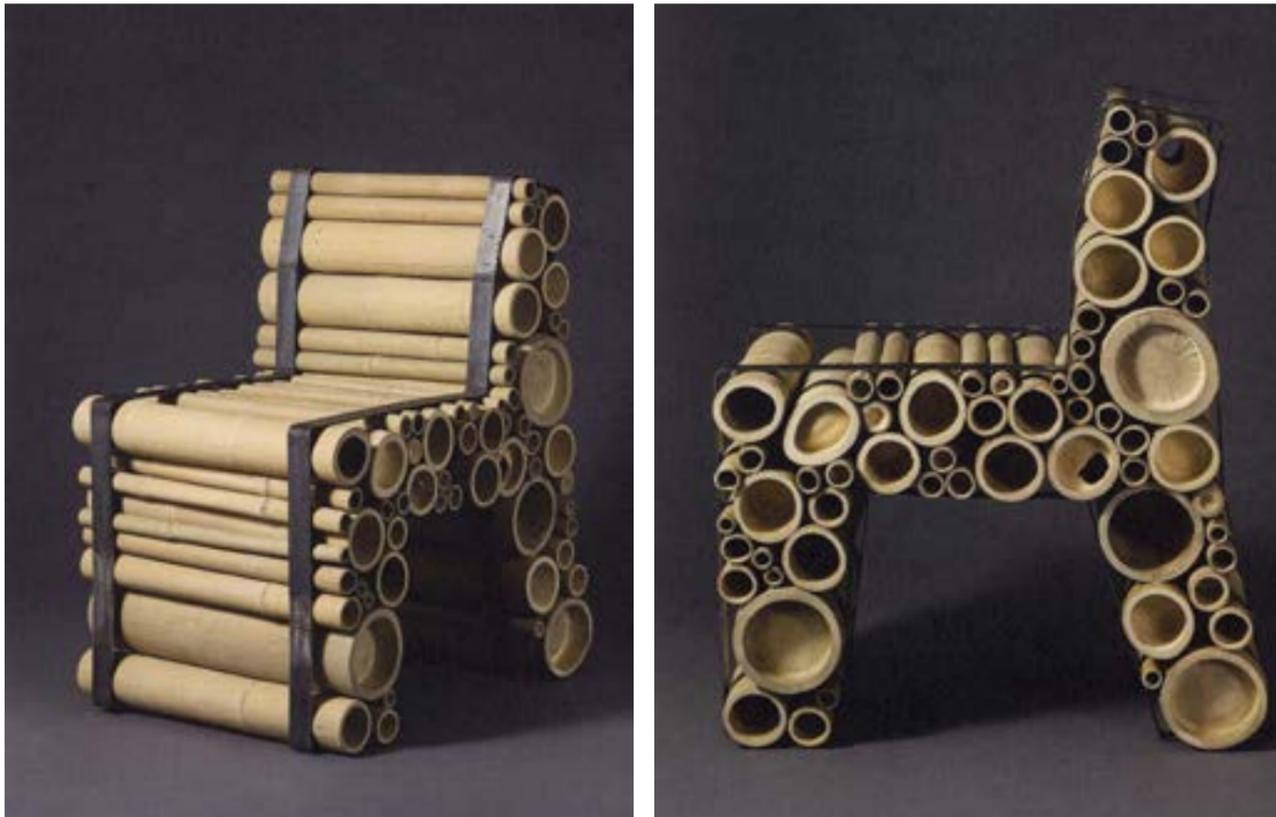
La Mouche (1986) s'inspire d'un film américain de science-fiction des années 1950, réalisé par Kurt Neumann. L'original est une variation sur les dangers de la science et sa conclusion une sorte de châtement moral pour avoir enfreint les lois de la nature. David Cronenberg se rapproche davantage de la mythologie des centaures, êtres fantastiques, à la fois monstrueux et divins, tel le Minotaure. Mais en choisissant un insecte, il opère une double transgression: il franchit la barrière des espèces et fait subir à l'humain une déchéance. L'univers de David Cronenberg est marqué par l'ambiguïté et ne cesse de proposer des visions complexes du corps, du désir, de l'identité. Le personnage principal du film vit une forme d'extase en découvrant les capacités physiques et érotiques que lui offrent ses nouveaux gènes. *La Mouche* est aussi un film politique, précurseur du mouvement antispéciste, renversant les rôles établis. Seth Brundle, l'ex-scientifique arrogant, découvre le rejet et l'exclusion, très proche en ceci de Gregor Samsa, le personnage de *La Métamorphose* de Kafka. « Notre première réaction face à une mouche, c'est d'être dégoûté, mais si l'on commence à penser à elle comme à une créature magnifique, peu à peu, elle devient belle » a dit Cronenberg. Métaphore de l'animal qui est en nous, la mouche finit traquée et chassée par les hommes. Dans un ultime renversement du film original, la scène finale suggère que les vrais monstres, ce sont les humains.



David Cronenberg, *La Mouche*, 1986. Couleur, son, 96'. Photogramme extrait du film. © David Cronenberg.

Leonne Cuppen est une designer néerlandaise. Elle fait partie du collectif Yksi, très engagé dans le design durable. La chaise Bambou hybride le naturel (le bambou) et l'artificiel (l'acier). Le résultat est à la fois nourri de références classiques du design, la « chaise Wassily » de Marcel Breuer (1925) ou la « tube chair » de Joe Colombo (1969), et iconoclaste.

L'utilisation du bambou, matériel organique et irrégulier, introduit une sensation de mouvement qui entre en opposition avec le statisme de la chaise et la linéarité du métal. C'est une remise en cause de la notion de design, traditionnellement associé à l'utilisation de matériaux technologiques qui permettent une fabrication en série. En recourant à la plante pour créer du mobilier, Leonne Cuppen, réintroduit le hasard, l'aléatoire et fait de chaque objet un individu unique.



Leonne Cuppen, *Bamboo Chair*, 2007. Bambou, acier. 80×50×62 cm.
© Leonne Cuppen / Yksi Designers. Photo © Thomas Fasting.

Alessandro Pignocchi, ancien chercheur en sciences cognitives, s'est lancé dans *Petit traité d'écologie sauvage* sur les traces de Philippe Descola et de son analyse de l'animisme des Indiens Achuar d'Amazonie. En prenant au pied de la lettre l'idée que « les plantes et les animaux ont une vie intellectuelle et sentimentale similaire à celles des humains », il fait une satire de la société occidentale contemporaine, en particulier les cas de conscience de la classe moyenne urbanisée et les stratégies de communication politique des gouvernements.



Alessandro Pignocchi, *Petit traité d'écologie sauvage*, Steinkis, Paris, 2017, p. 41.

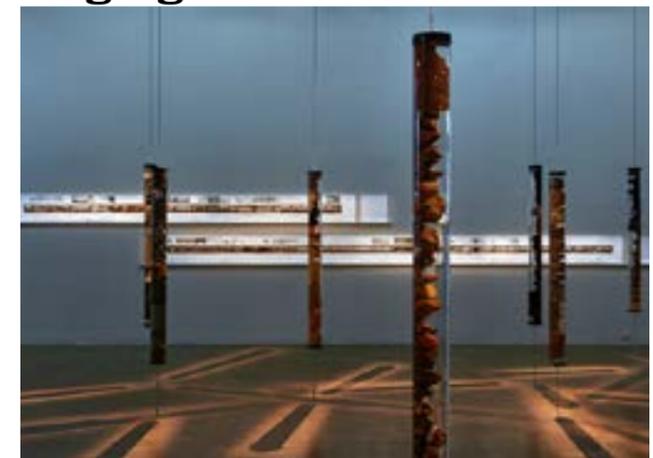
La mesure permet, à la manière d'un témoin, d'attester et de quantifier l'existence de phénomènes invisibles à nos yeux. Ainsi,

« un indicateur est un signal – une représentation – d'une certaine réalité qui ne se laisse pas directement observer ou expérimenter ; il simplifie une couche particulière de la réalité qui par sa nature même échappe à nos sens, à nos capacités premières d'identification et de connaissance. Un indicateur (et *a fortiori* l'entité ou la personne l'ayant configuré) simplifie, réduit, et ce faisant oriente le regard de son observateur »

Léa Sébastien, Markku Lehtonen, Tom Bauler, « Introduction. Les indicateurs participatifs tiennent-ils leurs promesses? », *Participations*, 2017/2 (n°18), pp 9-38. DOI: 10.3917/parti.018.0009. URL: <https://www.cairn.info/revue-participations-2017-2-page-9.htm>.

Certains artistes de l'exposition *Le vent se lève* questionnent le concept de mesure dans leurs œuvres. Ici, l'objectivité supposée de la mesure est subvertie par le doute, le hasard et la subjectivité.

Ainsi les œuvres *Time Capsules : Paris, Collège de France, A1, A2, A3, A4, A5* et *Zig Zag Over Time Collège de France* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige reprennent les codes de l'archéologie et de la frise chronologique. Elles appartiennent à une série réalisée à partir d'échantillons provenant du sous-sol de Beyrouth, d'Athènes ou de Paris, trois villes importantes dans la biographie des artistes. Elles empruntent à l'archéologie la nomenclature des diamètres des forages (AQ, BQ, NQ...) ou la frise chronologique, mais pour proposer un paradoxe temporel. Les tubes en Plexiglas mélangent en effet sédiments et minéraux, en contradiction avec le principe de superposition des géologues: une couche est plus récente que celle qu'elle recouvre et plus ancienne que celle qui la recouvre. Ce rejet d'une histoire linéaire est manifeste, notamment dans l'usage du terme « zigzag ».



On pense ici aux 3 *Stoppages-étalon* réalisés en 1913 par Marcel Duchamp.



Lors d'une conférence en 1964, ce dernier explique: « Cette expérience fut faite pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par mon hasard. » En effet, l'artiste a laissé tomber sur des panneaux peints en bleu de Prusse, depuis une hauteur d'un mètre, trois fils d'un mètre chacun. Ensuite, trois règles en bois ont été réalisées d'après le dessin formé par ces fils, qui servent à Duchamp de « gabarit du hasard ».

Avec *Desire Lines*, Tatiana Trouvé donne à voir une représentation sensible des chemins de Central Park. La mesure linéaire de chaque chemin est archivée sous la forme d'une bobine de corde, noire ou colorée: deux cent douze bobines sont réunies sur trois présentoirs monumentaux. Des étiquettes métalliques apposées sur les tourets de bois nomment factuellement chaque parcours. L'artiste y joint des titres de son choix, en lien avec des marches fictives ou historiques. Elle envisage cette œuvre comme un atlas témoignant d'une histoire politique et culturelle de la marche, à l'échelle du parc new-yorkais. Le titre de l'installation, *Desire Lines*, évoque les chemins de traverse dont les tracés éphémères révèlent d'autres usages du parc, une cartographie alternative de l'espace public.

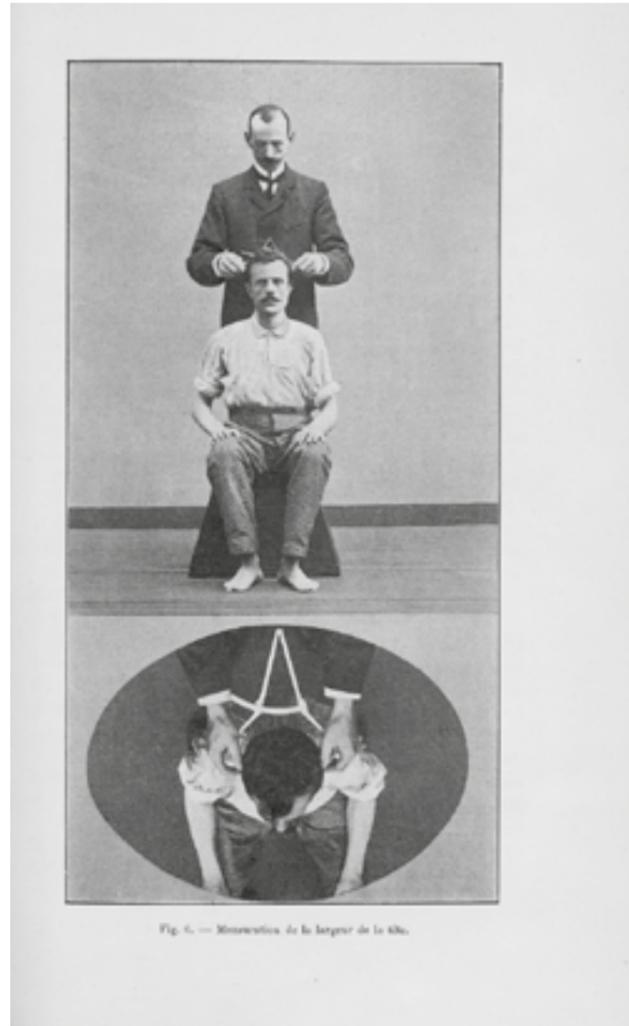


Sa démarche poétise la mesure et nous révèle également que cette dernière n'est pas une vérité en soi mais bien un instrument. Ainsi, *Paléomancie* de Charlotte Charbonnel convoque le caractère froid, voire monstrueux, que peuvent prendre les instruments de mesure dévoyés en outils de domination.



Paléomancie rappelle le squelette d'une créature fantastique, constituée de compas métalliques, de tailles et ouvertures variables. Elle est emblématique de la fascination que l'artiste nourrit pour les instruments de mesure. Les *compas d'épaisseur* qui la constituent étaient couramment employés comme instruments craniographiques à partir de la fin du XIX^e siècle. Partant d'inspections crâniennes, médecins et chercheurs occidentaux procédaient à une hiérarchisation des facultés intellectuelles et morales des individus et donc du vivant.

Cet ouvrage daté de 1909, destiné aux missionnaires scientifiques et rédigé par Alphonse Bertillon et Arthur Chervin, se fonde sur des travaux très en vogue à l'époque. Concomitante de l'expansion coloniale, l'apparition de l'anthropologie métrique a orienté une grande partie de l'anthropologie du XIX^e siècle et a notamment légitimé la mise en place de politiques racistes et coloniales à travers le monde.



Dans « Histoire des systèmes de pensées », Michel Foucault nous rappelle le lien entre la mesure et les formes de pouvoir :

« La mesure, l'enquête et l'examen ont tous été, dans leur formation historique à la fois des moyens d'exercer le pouvoir et des règles d'établissement du savoir. La mesure : moyen d'établir ou de rétablir l'ordre, et l'ordre juste, dans le combat des hommes ou des éléments ; mais aussi matrice du savoir mathématique et physique. [...] Certes, mesure, enquête, examen sont mis en œuvre simultanément dans beaucoup de pratiques scientifiques, comme autant de méthodes pures et simples ou encore d'instruments strictement contrôlés. Il est vrai aussi qu'à ce niveau et dans ce rôle, ils se sont détachés de leur rapport aux formes de pouvoir. Mais avant de figurer ensemble et ainsi décantés à l'intérieur de

domaines épistémologiques définis, ils ont été liés à la mise en place d'un pouvoir politique ; ils en étaient à la fois l'effet et l'instrument, répondant, la mesure à une fonction d'ordre, l'enquête à une fonction de centralisation, l'examen à une fonction de sélection et d'exclusion »

Michel Foucault « Histoire des systèmes de pensées », URL : https://www.college-de-france.fr/media/michel-foucault/UPL5624518696283249424_AN_72_foucault.pdf

La frénésie des mesures a conduit à bien des aberrations, comme la craniométrie et plus largement l'anthropologie métrique, extrêmement populaires au XIX^e siècle. Aujourd'hui encore, le recours presque systématique aux chiffres et à la mesure afin d'établir des politiques est critiqué notamment pour son incapacité à rendre compte de notions et phénomènes complexes comme le bien-être, le bonheur ou encore le coût du réchauffement climatique.

Dans le texte « Esthétique de la contingence : matérialisme, évolution et art », l'artiste Timur Si Qin s'intéresse à la relation particulière que les artistes entretiennent avec les matériaux :

« L'histoire de l'art peut être conçue comme un processus par lequel les artistes ont exploré les capacités expressives d'un ensemble de plus en plus vaste de matériaux, allant de l'ocre aux logiciels, de l'émail à la pop culture. Comme tout artiste le sait, travailler avec un matériau, quel qu'il soit, consiste toujours en une négociation entre les priorités de l'artiste et les propensions du matériau lui-même. [...] En d'autres termes, la matière joue un rôle actif dans la création de sa propre forme : ce n'est jamais l'artiste qui donne seul forme à un matériau, mais plutôt un dialogue entre l'artiste et le matériau »

Revue *Stream. Les paradoxes du vivant*, n° 4, novembre 2017, p. 274.

Certains artistes de l'exposition *Le vent se lève* poussent plus loin cette conception en décidant de travailler dans une dynamique de coopération, voire de délégation, avec des matières et éléments naturels, avec le vivant – en s'appuyant sur le fait que la nature est productrice d'une infinité de formes et d'images. Sans remettre en question leur fonction d'artiste, ils choisissent ainsi de ne pas maîtriser la totalité du processus créatif ni la forme que prendra l'œuvre. Le vent, l'eau, le sable, le contexte d'exposition... participent alors activement à la réalisation de l'œuvre.

Ainsi, pour l'œuvre *Éoléothèque mondiale (première version)* de la série « La mémoire du vent » (1999-2009), Bernard Moninot conçoit un dispositif permettant de recueillir le dessin de végétaux mis en mouvement par le vent. Travaillant en plein air à différents endroits du monde, il équipe les plantes d'un fin stilet permettant d'inscrire la trace de leur mouvement sur une boîte de Petri enduite de noir de fumée. En créant cet outillage, Bernard Moninot s'intéresse à faire advenir le dessin plutôt qu'à le concevoir.



Un peu plus tôt, entre 1970 et 1990, l'artiste conceptuel Jochen Gerz entreprend la série « Impressions atmosphériques » : des feuilles de papier sont exposées en extérieur au soleil, au vent, à la pluie, au temps, au passage des insectes... qui impriment la surface de celles-ci. Conservée à l'issue de ces expérimentations, chaque feuille porte la trace des processus auxquels elle a été soumise.

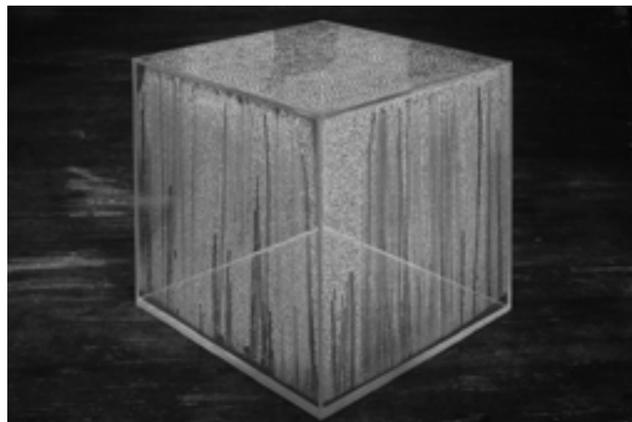


Avec *River Painting* (Lutter, Bielefeld) (2010-2011), Davide Balula préfère au papier une toile de lin qu'il baigne dans une rivière : l'eau et les sédiments colorent la toile selon un dessin aléatoire.



Julien Discrit travaille également à garder la mémoire de formes qui ne portent pas strictement la marque de l'intention humaine. *Pensées 1C*, de la série « Pensées » (2018), résulte du moulage des formes d'un ruissellement d'eau sur un lit de silice. La gravité, le temps, l'érosion « décident » du dessin qui apparaît en creux et reliefs dans la résine de *Pensée 1C*.





Au début de sa carrière, Hans Haacke a lui aussi recours à des éléments naturels pour réaliser ses sculptures. Il recrée notamment des écosystèmes ou microclimats clos sur eux-mêmes. Ceux-ci évoluent sous le regard des spectateurs, selon les lois de la nature et en fonction de leur environnement immédiat. Avec *Condensation Cube (Kondensationwürfel)* (1963-1965), c'est l'eau emprisonnée dans un cube transparent qui, sous l'effet de la lumière, de la température, génère les états de l'œuvre, toujours différents, selon un rythme propre. En 1965, il écrit un manifeste explicitant ce qu'il cherche à réaliser :

« ... faire quelque chose qui fait l'expérience et réagit à son environnement, qui change, n'est pas stable...
 ... faire quelque chose d'indéterminé, qui change toujours d'apparence, dont la forme ne peut être prédite précisément...
 ... faire quelque chose qui ne peut pas se "performer" sans l'assistance de son environnement...
 ... faire quelque chose de sensible aux changements de lumière et de température, sujet aux courants d'air et dont le fonctionnement dépend des forces de la gravité...
 ... faire quelque chose que le spectateur manipule, un objet avec lequel jouer et donc animé...
 ... faire quelque chose qui vit dans le temps et amène le "spectateur" à faire l'expérience du temps...
 ... articuler quelque chose de naturel... »

Extrait cité en anglais dans Brazina Maria, « Hans Haacke: Exploring Systems », article en ligne sur <https://www.iesa.edu/paris/news-events/brazina-maria> [notre traduction]

La pratique du plasticien Michel Blazy s'inscrit dans cette même lignée : à l'instar de l'installation *Mur de pellicules vert (2008)*, ses œuvres réagissent en fonction de leur environnement et génèrent leurs propres évolutions formelles au cours de leur exposition. Ici, la fine surface d'agar-agar colorée, déposée à chaud au pinceau sur

un mur du musée, se rétracte et se décolle dans le temps. Telle une « fresque organique en perpétuelle mutation », elle évolue à la manière d'un organisme vivant. L'artiste compare sa pratique à celle d'un jardinier veillant à réunir les conditions pour que la forme puisse advenir, déléguant une grande part de la réalisation, de l'actualisation de ses œuvres aux matériaux et êtres vivants qui les composent.



Dans tous ces cas de figure, le geste artistique collaboratif invite à réévaluer certaines catégories de pensée comme l'« humain », le « non-humain », la « nature » et leurs relations. L'artiste Timur Si Qin constate :

« Les fondements théoriques de la critique d'art doivent radicalement changer pour être en mesure de continuer à décrire, penser et s'impliquer dans une planète en pleine transformation. Les débats critiques contemporains s'inscrivent souvent de façon implicite dans des dualismes philosophiques – entre esprit et matière, sujet et objet ou encore entre le matériel et l'immatériel – faussant la relation entre l'humain et le non-humain. » (op. cit., p. 272).

Précisément, certaines pratiques de l'art contemporain forment

« le modèle de nouvelles dialectiques et relations naissant entre implication, création, manipulation, domestication ou symbiose avec le vivant » (op. cit., p. 143).

Ces pratiques mènent vers la reconnaissance de la singularité et de la valeur propre de tout ce qui constitue un écosystème, en tendant vers des relations d'alliance, sans domination ni violence.

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle
Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs
Pauline Cortinovis
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovis@macval.fr

Chargé de programmation culturelle
Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)
Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social
Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes
Kalliopi Valantasi et Anaïs Linares
T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférencières et conférenciers
Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
sou-maella.bolmey@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Laura Burucoa
laura.burucoa@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Iris Medeiros
iris.medeiros@macval.fr

Professeur relais
Jérôme Pierrejean
Professeur relais de la Daac (Délégation académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle) du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté des publics scolaires.
jerome.pierrejean@macval.fr

Équipe de réaction du CQFD

Arnaud Beigel, Sou-Maëlla Bolmey,
Marc Brouzeng, Irène Burkel,
Cristina Catalano, Pauline Cortinovis
et Clémence Prud'homme, étudiante
stagiaire

Relecture
David Mac Dougall

**Catalogue, Parcours de la collection
du MAC VAL, *Le vent se lève***

Textes de l'équipe du musée et de:
Alexia Fabre, « Le vent se lève »
Marielle Macé, « Coulées vertes »
Tatiana Trouvé, « Desire Lines »
Nadine Gomez, « À l'échelle
des montagnes »
Ingrid Jurzak, « Art candeur nature »
Béatrice Josse, « Walk on the wild side! »
Luc Pelletier, « Un jardin en ville »
Anne-Laure Flacelière, « Nous
promettons à la terre d'y retourner,
un jour, tout entier »
Jean-Christophe Norman, « Allers retours »
Nicolas Gilsoul, « La Forêt des Immortels »
Frédérique Aït-Touati, « Paysages
terrestres/Expériences d'habiter »

Conception graphique:
Atelier Lisa Sturacci

**Broché, 224 pages, 160 reproductions,
17×21 cm, 15 euros**

© MAC VAL, 2020
ISBN : 978-2-900450-06-2

MAC VAL
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

Design graphique: Spassky Fischer
Impression: Imprimerie départementale

MAC VAL



(IV), de la série « **Botanische Garten (Neu)** », 2018. Sérigraphie à la colle et poussière de cuivre sur papier. 127×92 cm. Collection **MAC VAL** – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Roman Moriceau. © Gregory Copitet.