

VOIX CONTEMPORAINES

revue de lettres, langues, arts

sous la direction de
Marie Bouchereau
et Delphine Hyvrier

De quoi la nature est-elle le nom ?

4



Marie Bouchereau et Delphine Hyvrier
Introduction

Clémence Mathieu
Fictions potentielles de paysage et de design

Étienne de France
Ouvrir le champ,
entretien avec Marie Bouchereau
et Delphine Hyvrier

Mike Zimmerman
La nature courroucée :
quelques enjeux cinématographiques

Jérémie Elalouf
Du rôle de la nature dans le design moderniste

Chloé Pretesasque
Subvertir la reproduction
chez Audre Lorde et Donna Haraway

Gwenaëlle Plédran
La fermentation comme récit
contemporain de la nature

Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

04 | 2022

De quoi la nature est-elle le nom ?

 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=473>

Référence électronique

« De quoi la nature est-elle le nom ? », *Voix contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 07 décembre 2022, consulté le 21 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=473>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.473



Marie Bouchereau et Delphine Hyvrier

Introduction

Clémence Mathieu

Fictions potentielles de paysage et de design

Étienne de France, Marie Bouchereau et Delphine Hyvrier

Ouvrir le champ

Mike Zimmermann

La nature courroucée : quelques enjeux cinématographiques

Jérémie Elalouf

Du rôle de la nature dans le design moderniste

Chloé Pretesacque

Subvertir la reproduction chez Audre Lorde et Donna Haraway

Gwénaëlle Plédran

La fermentation comme récit contemporain de la nature

Introduction

Marie Bouchereau et Delphine Hyvrier

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Quels échos les réflexions contemporaines sur la notion de « nature » ont-elles dans la création artistique et sa critique ? Quelles créations au nom de la nature, ou volontiers déconstructionnistes, émergent aujourd'hui ? Quels enjeux de pouvoir ces choix de représentation peuvent-ils sous-tendre ? En quoi les arts peuvent-ils accompagner un changement de paradigme dans nos façons de percevoir le vivant ?

English

What echoes does contemporary reflexions on the notion of « nature » have in the artistic creation and its critique? Which creations or critiques claiming or deconstructing the notion of “nature” appear in the wake of the environmental changes? What kind of political stakes can their choices of representations imply? How can the arts challenge a paradigmatic change in the way we perceive the living?

INDEX

Mots-clés

nature, culture, déconstruction, arts et lettres, anthropocène

Keywords

nature, culture, deconstructing, arts and literature, anthropocene

TEXTE

- 1 Concernant la catastrophe de Tchernobyl, Svetlana Alexievitch, qui en a fait le coeur de son oeuvre *La supplication*, expliquait en interview : « C'est un évènement en dehors de la culture. Un tel évènement ne s'était jamais produit, personne ne comprenait ce qu'il se passait [...]. Les souffrances des hommes et des animaux formaient un tout, c'était complètement nouveau. À l'Académie des sciences, on

demandait : on peut prévenir et évacuer les habitants, mais les animaux des forêts, et les oiseaux ? » (ADLER, 2014). Qu'ils soient d'origine directement industrielle ou climatique, jamais autant d'évènements n'ont affecté humains et écosystèmes que depuis la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Face à ceux-ci, l'autrice souligne la nécessité de culture, de mots, de formes pour en comprendre l'ampleur, les conséquences ou encore les interrelations complexes qu'ils produisent entre sociétés et milieux. On peut aussi percevoir dans les mots d'Alexievitch « un évènement hors culture », un témoignage de la façon dont ces crises sont autant des crises écologiques que des crises de représentations. La compréhension de la place des humains, des plantes, des animaux, des minéraux, au regard de ces évènements, sort des cadres culturels dominants jusqu'alors. Pollutions, contaminations, pressions écologiques et économiques mettent à nu les interdépendances entre les humains et leurs milieux de vie, entre leurs idéologies et les conséquences de celles-ci sur le vivant. Quand il n'y a plus de mot ou d'image pour appréhender les impacts d'un évènement, quand, comme le souligne Svetlana Alexievitch, la réalité dépasse le cadre de significations qu'on attribuait à un concept comme celui de nature, il nous semble nécessaire de l'interroger.

- 2 Si nous avons proposé cette question, « De quoi la nature est-elle le nom ? », à un éventail aussi large de disciplines de la recherche et des arts pour ce dossier, c'est avec l'idée qu'il n'y a peut-être rien de plus culturel que la nature. Il nous a semblé nécessaire de faire converger nos pratiques et analyses pour mieux comprendre la façon dont les évènements actuels bouleversent et éclairent l'histoire de nos rapports au vivant.
- 3 Nous accédons en effet systématiquement à la nature par des cadres sociaux et culturels. William Cronon écrit :

Toute connaissance environnementale est culturellement construite et historiquement contingente, y compris la nôtre. [...] Il faut admettre le fait humiliant que nous ne pouvons pas connaître la nature de manière immédiate. Nous la rencontrons par le biais de nos croyances, de nos institutions culturelles, de nos structures de connaissances [...] (2016, p. 263).

Nos perceptions de la nature, même aujourd'hui, entre contemporains, ne sont pas semblables. La nature, comme concept objectif, comme état ou vérité immuable, n'existe pas. Les cultures par lesquelles nous appréhendons nos milieux nous font associer à la notion de « nature » une certaine définition du vivant, des croyances politiques ou spirituelles, des valeurs, des pratiques précises. Ce que nous appelons « nature » est donc un concept extraordinairement mouvant ; un véritable caméléon idéologique tant il évolue en fonction des projets de société, des croyances, des influences culturelles, des considérations de classes sociales. Les événements actuels ne font qu'accentuer ces fractures affectant récits, représentations et symboliques, appellent à un débat sur la façon dont cette multiplicité de significations peut coexister.

- 4 Le *trésor de la langue française* définit le premier sens général du terme « nature » de cette manière : « ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines ». Dans le sens courant, ce terme fait effectivement référence à un espace le plus souvent extérieur qui aurait une existence et un déploiement indépendants de l'action humaine. Dans un contexte de multiplication des risques « environnementaux » (feux, sécheresses, tempêtes, zoonoses...), d'imminence des limites écologiques, le terme « nature » a ainsi gagné en popularité dans le discours écologiste. « La nature » représenterait alors une zone à préserver des dégradations d'origine anthropique. De l'analyse anthropologique de Philippe Descola du « naturalisme » dominant dans le monde occidental à la dénonciation des discours scientifiques et politiques qui prônent l'intérêt qu'il y a à défendre une certaine image de la nature (DE JOUVANCOURT et BONNEUIL, 2014), le concept et la multiplicité de récits y étant associés sont néanmoins dénoncés comme de dangereux fétiches. On redoute une certaine inefficacité du terme « nature » à changer un rapport au monde jugé délétère en temps anthropocène, d'autant qu'il s'affirme comme un terme polysémique et source de confusion – il désigne à la fois l'« essence » et la « substance » (MORTON, 2009, p. 16), faisant se mêler les « faits et les valeurs » (LATOUR, 2004, p. 48).
- 5 Notre réflexion nous amène ainsi à observer le problème de manière diachronique. Comme le souligne Camille de Toledo, écrivain contemporain, l'enquête semble à ce jour nécessaire pour

comprendre ce qui a structuré nos imaginaires jusqu'à présent. Il précise, lorsqu'il présente l'enjeu d'une résidence qu'il a faite à l'École urbaine de Lyon sur le thème de l'« enquête », que ce qu'on nomme « naturel » est profondément construit par « *sapiens*, par les humains » (de Toledo, 2020). Les artistes ont participé par la représentation d'un certain monde, à une certaine idée de la nature, dont nous héritons aujourd'hui.

- 6 En racontant, illustrant, fabriquant, la littérature, l'architecture, les arts appliqués ont contribué à construire, étoffer ou déconstruire certaines représentations de la nature (LUGINBÜHL, 2001). À certains endroits, ils et elles donnèrent forme, ampleur à des récits de la nature qui sont devenus alors opérants politiquement : les peintures et écrits de Théodore Rousseau, Georges Sand ou Jean-François Millet subliment la forêt de Fontainebleau et œuvrent à sa protection comme patrimoine naturel. Des peintres paysagistes américains tels que Frederic Edwin Church projettent les valeurs patriotiques de l'époque sur la nature qu'ils représentent, ou des architectes tels que Buckminster Fuller engagent leur art dans une réflexion sur la finitude des ressources par son *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial Terre*¹... Si certaines productions artistiques contemporaines relaient explicitement l'appel d'un espace naturel à défendre, à l'image en littérature des œuvres d'Alice Ferney, de Sylvain Tesson ou encore d'Élisabeth Filhol, d'autres tâchent de repenser la notion même, comme Nastassja Martin, influencée par les travaux de Philippe Descola, ou encore Patrick Chamoiseau cherchant dans sa peinture du vivant une manière d'abolir les frontières entre l'espèce humaine et la « nature ».
- 7 Précisons par ailleurs que la question du « récit » est centrale pour cette démarche rétrospective. Le « récit » serait une construction culturelle dominante qui traverse les mentalités à une époque donnée, structurant les activités humaines, aussi bien politiques, économiques, scientifiques qu'artistiques. Nous avons parlé des années 1990 comme la fin des « grands récits », période désabusée, marquée par la chute du communisme de l'Union soviétique, plus généralement par l'apparente fin d'une raison à l'œuvre dans l'histoire. La notion de « récit » est de nouveau employée dans la pensée contemporaine afin de comprendre ce qui a conduit à des phénomènes tels que la sixième extinction², le réchauffement climatique ou

l'épuisement des sols. Camille de Toledo fait notamment de la compréhension des « grands récits dominants » qui nous ont menés à ces faits écologiques un des buts de son projet d'« enquête ».

- 8 Bien que la « nature » soit un thème traditionnel en histoire de l'art, du concept aristotélicien de *mimesis* au mouvement romantique, il reviendrait donc depuis les années 1990 sur le devant de la scène en esthétique. De quelle nature parlons-nous cependant en cette fin de ^{xx}^e, début de ^{xxi}^e siècle ? Peut-on surtout au regard des derniers débats en sciences humaines encore parler de « nature » ou encore étudier ses manifestations ?
- 9 Aujourd'hui, les disciplines artistiques, dans leurs acceptions les plus larges, peuvent-elles agir sur notre perception de la nature ? Sommes-nous en train d'inventer de nouvelles représentations de la nature et, si oui, avec quelles formes ? Le devons-nous, comme peuvent le suggérer certaines autrices et certains auteurs ? Les critiques en arts et lettres font aussi écho aux débats qui agitent les humanités et les sphères artistiques, étudiant l'illusion romantique d'une représentation « authentique » de la nature³, s'intéressant à notre manière d'être vivants (ZHONG MENGUAL et MORIZOT, 2018), ou repensant encore la nature de l'écriture, à savoir sa place au sein d'une écologie interdisciplinaire (PUGHE, 2005). D'autres assument davantage la notion et cherchent à comprendre quelles « écritures de la nature » (SCHOENTJES, 2015, p. 65-82 et BUEKENS, 2019, p. 21-36), quels « arts de la nature » peuvent s'observer aujourd'hui et quels rapports ceux-ci entretiennent avec les enjeux écologiques actuels (ARDENNE, 2019).
- 10 Notre objectif est donc d'interroger les enjeux de la représentation de la « nature » dans les arts et lettres, et son appropriation par la création et la critique contemporaine. Quels échos ces réflexions sur le concept de nature ont-elles dans le monde de la création et le monde artistique ? Quelles créations au nom de la nature, ou volontiers déconstructionnistes, émergent aujourd'hui ? Quel en est le sens ? Quels enjeux de pouvoir ces choix de représentation peuvent-ils sous-tendre ? Quelles évolutions herméneutiques se dessinent, enfin, en lettres et arts en réaction à ces débats ? Nous nous attacherons à étudier cette notion épineuse, car polysémique, héritière d'une longue tradition philosophique qui s'avère, comme nous l'avons

montré, un concept anthropologique clé dans la période contemporaine.

- 11 Ce numéro abordera, d'abord, les notions de paysage, territoire et cartographie, grâce à une confrontation artistique ou critique au « milieu », dont le synonyme pourrait être « nature », mais que le regard créateur, par l'attention même au lieu vivant, complexifie, déplace et repense. Des artistes en recherche création témoignent de leurs pratiques. Clémence Mathieu, paysagiste-conceptrice, présente les fondements de ses travaux pour un atlas de la Loire qui représente la diversité des relations humaines, animales, végétales, climatiques sur le cours du fleuve et permet de donner à voir autant que d'informer sur les interdépendances entre humains et non-humains. Utilisant à la fois les méthodes du design et celles du paysagisme, elle dégage trois notions clés pour ses recherches : l'« horizon de l'être Loire », l'« horizon territorialisé » et l'« horizon des attaches fines ». Une conversation avec Étienne de France, cinéaste, artiste plasticien porte sur l'évolution de sa pratique et de sa propre approche de la nature. En racontant ses rencontres et questionnements lors des tournages d'un cycle de trois œuvres traitant du rapport au paysage (*The Green Vessel*, *Looking for the Perfect Landscape*, *Champ*), il analyse les enjeux esthétiques et politiques de la représentation d'espaces perçus comme « naturels ». Filmant des territoires depuis la perspective de celles et ceux qui les habitent et les travaillent, il interroge le pittoresque occidental et son inhérente dissociation entre les concepts de nature et culture. Il détaille notamment le processus de réalisation de *Looking for the Perfect Landscape*, coécrit avec David Harper et Jamahke Welsh, représentant politique des *Colorado River Indian Tribe*, et employé au *Colorado Indian Tribe Museum*. Il y filme l'Ouest américain depuis la perspective mohave, interrogeant les représentations et transformations coloniales de ce paysage, principalement données à voir par les westerns et les narrations autour de la route 66.
- 12 Mike Zimmermann et Jérémie Elalouf aborderont quant à eux la nature selon une approche historique. Chacun·e analyse depuis sa discipline la façon dont les praticien·nes se sont saisi·es de cette notion et l'ont fait évoluer en regard des bouleversements de leur époque. Mike Zimmermann, doctorant en études cinématographiques (Université de Strasbourg) explore l'évolution du cinéma dans l'appréhension de

la notion de « nature ». Dégageant une opposition avec un cinéma du xx^e siècle qui accueille la nature comme un objet d'admiration ou d'inspiration, il s'intéresse aux apports du genre de la science-fiction comme « réservoir imageant » particulier pour la pensée écologique, à travers les films *Annihilation* (GARLAND, 2018), *The Road* (HILLCOAT, 2009) et *Color out of Space* (STANLEY, 2019). Si une part des humanités environnementales actuelles donne à voir l'art et le design moderne comme fondamentalement inspirés par l'opposition entre nature et culture, Jérémie Elalouf, maître de conférences à l'Université Toulouse Jean Jaurès, ainsi qu'à l'Institut supérieur image couleur design, revient sur les textes de l'artiste et théoricien du design moderne László Moholy-Nagy pour nuancer cette affirmation. En s'appuyant notamment sur les textes *Vision in Motion* (1956) ou encore *The New Vision* (1961), Jérémie Elalouf démontre que le design moderne a essayé de problématiser une critique de cette opposition sans toutefois réellement arriver à la dépasser. C'est cette ambivalence qu'il explore, donnant à voir les questionnements esthétiques et théoriques autour du rôle de la nature bouleversé par les mutations du xx^e siècle.

- 13 Nous clôturerons ce numéro par des travaux proposant des pistes esthétiques et théoriques pour des « nouvelles natures ». Chloé Pretesacque et Gwenaëlle Plédran nous racontent la façon dont nos relations au vivant pourraient être autrement, politiquement et sensuellement libératrices en utilisant la poésie et le design comme pratiques subversives. Chloé Pretesacque est doctorante en esthétique et sciences de l'art (Sorbonne-Nouvelle). Elle explore la notion de contre-nature et d'éroticité développée dans l'œuvre d'Audre Lorde et Donna Haraway. Ces théoriciennes féministes y développent une conception de la nature à rebours d'un naturalisme genré et fondé sur une interprétation hétérosexuelle du vivant. Cette interprétation restreint autant nos relations avec les éléments et les insectes, animaux, végétaux, que nos rapports au corps et nos capacités d'exploration de soi et du monde, figés dans un biologisme dogmatique. S'arrêtant notamment sur les « Camille stories » de Donna Haraway, elle analyse en quoi les métamorphoses monstrueuses s'opposent à une nature « éternelle matrice » pour proposer des relations au vivant inédites, porteuses de découvertes sensorielles et esthétiques, extraordinaires et émancipatrices. Gwenaëlle

Plédran, designeuse et doctorante UR-Scène du Monde (EDESTA-Université Paris 8), propose de bouleverser nos narrations par l'expérience du processus de fermentation. En nous invitant à « établir des liens entre goût et sol » et à nous pencher sur l'observation de « bactério-territoires », elle incite à observer la façon dont les sociétés humaines ont pu évoluer grâce à la transformation des micro-organismes. Celle-ci suppose en effet une attention extrêmement fine au milieu habité, à de multiples échelles : celle, minuscule, des organismes permettant la fermentation, mais également des animaux et des végétaux les accueillant, eux-mêmes situés dans des environnements spécifiques dont toutes les caractéristiques influent sur le goût, la texture, le visuel des processus de transformation chimique. Par la fabrication d'objets, la conception d'aliments, Gwenaëlle Plédran attire notre attention sur la façon dont ces processus peuvent nous permettre de considérer les milieux que nous habitons, dans une démarche d'exploration et de soin des espèces avec lesquelles nous vivons.

- 14 Ce numéro de revue rassemble les écrits de personnes entrant fraîchement dans le monde de la recherche ou des arts et engageant leurs travaux dans un questionnement de nos rapports à la « nature » et aux bouleversements écologiques actuels. Il nous semblait important de consacrer un dossier à ces nouvelles voix et de faire se rencontrer leurs interrogations au-delà des disciplines. Du cinéma au paysagisme, des lettres au design, les propositions des auteur·rices se répondent et se complètent. Chacun·e propose ici d'explorer la façon dont les enjeux politiques et écologiques actuels redéfinissent nos pratiques et théories. Voici donc des propositions pour défricher le champ d'une question qui reste profondément d'actualité. Nous vous souhaitons une bonne découverte de ce dossier.

BIBLIOGRAPHIE

ADLER Laure, 25 mars 2014, « Hors-champs », Svetlana Alexievitch : entretien avec Laure Adler, France Culture, https://www.youtube.com/watch?v=LKh8_5Trv34 [consulté le 27 octobre 2022].

ARDENNE Paul, 2018, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Paris, Le Bord de l'Eau.

BUEKENS Sara, 2019, « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : *L'Homme des haies* de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3, p. 21-36, <https://doi.org/10.7202/1061857ar>.

DESCOLA Philippe, 2015, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

DE JOUVANCOURT Pierre et BONNEUIL Christophe, 9 juin 2014, « En finir avec l'épopée », *Terrestres* <https://www.terrestres.org/2014/06/09/en-finir-avec-lepopée/> [consulté le 27 octobre 2022].

CAMPAGNE Armel, 2017, *Le capitalocène. Aux racines du dérèglement climatique*, Paris, Éditions Divergences.

COLOMINA Beatriz, WIGLEY Mark, 2016, *Are we Human? Notes on an Archeology of Design*, Zurich, Lars Müller.

CORBIN Alain, 2001, *L'homme dans le paysage*, Paris, Éditions Textuel, coll. « Histoire ».

CRONON William, 2016, « De l'utilité de l'histoire environnementale », *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, Paris, Éditions Dehors.

LARRERE Catherine, 2018, « Y a-t-il une esthétique de la protection de la nature ? », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 22, p. 96-106.

LATOUR Bruno, 2004, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte.

LUGINBÜHL Yves, 1990, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, La Manufacture.

MORTON Timothy, 2009, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.

PUGHE Thomas, 2005, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, n° 1, t. 58, p. 68-81.

SCHOENTJES Pierre, 2015, « La nature à l'échelle du texte : quelques considérations sur le lieu », *Études de lettres*, Université de Lausanne, p. 65-82.

TOLEDO Camille de, 2020, « Penser l'Anthropocène avec Camille de Toledo », École urbaine de Lyon, <https://www.youtube.com/watch?v=XUjEjXnkO8s> [consulté le 27 octobre 2022].

ZHONG MENGUAL Estelle et MORIZOT Baptiste, 2018, « L'illisibilité du paysage, enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 22, p. 87-96.

NOTES

1 FULLER Buckminster, 1969, *Operating Manual for the Spaceship Earth*, New York, Simon and Schuster, « Touchstone ».

2 Voir BUFFETAUT Éric, CHANSIGAUD Valérie, « Extinctions biologiques », *Encyclopaedia universalis*, <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/extinctions-biologiques/>, [consulté le 27 octobre 2022].

3 Jetant un soupçon sur le terme « nature », le désignant comme dangereux fétiche, Timothy Morton dans *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* fustige les œuvres issues de la tradition du *nature writing* pour défendre en particulier les écritures relevant de *l'ambient poetic*, celles capables de mettre le lecteur face à la nature matérielle du texte, celles qui ne semblent parler de nulle part sinon du média même, formant finalement une anamorphose, un reflet distordu des choses, afin de faire sortir le lecteur de sa caverne, d'une illusion de nature (MORTON, 2009).

AUTEURS

Marie Bouchereau

Doctorante, ECLLA, Université Jean Monnet

Delphine Hyvrier

Doctorante, ECLLA, Université Jean Monnet

Fictions potentielles de paysage et de design

Recherche d'outils et de méthodes pour un atlas relationnel de Loire

Clémence Mathieu

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.509

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Dans le cadre d'un projet recherche-création, cet article propose de présenter des méthodes, des outils et une série de premiers travaux qui représentent la diversité des relations humaines et autres qu'humaines autour du fleuve de la Loire. Les méthodes issues du paysagisme et du design permettent de dégager trois temps et échelles d'analyse : l'« horizon de l'être Loire », l'« horizon territorialisé » et l'« horizon des attaches fines ».

English

By cross-referencing the landscape architecture and design disciplines, and so the interlockings of analysis and project scales, this article is a proposal of methods and tools of research-creation. This approach serves the cohabitation among humans and non-humans within ecological environments, with the river Loire case-study.

INDEX

Mots-clés

fiction potentielle, atlas des paysages, création située, attachements

Keywords

potential fiction, landscape atlas, situated creation, entanglements

PLAN

Introduction

Atlas, entre figure littéraire et outil de géographie

Horizon 1 : échelle de la Loire dans son ensemble et comme personnage
« être Loire »

Intentions : traduire les relations entre mondes humains et mondes non humains

Éléments d'arpentages : la dérive comme mode de compréhension globale

Formes possibles de la production plastique et écrite : socles, phénomènes, ancestral et futur lointain

Horizon 2 : échelle du paysage et de la territorialisation

Intentions : atlas et cartes des paysages relationnels

Formes possibles de la production plastique et écrite et outils

d'arpentage : cartes des paysages relationnels et légendes associées

Horizon 3 : discipline du design et attaches fines

Intentions : design et création située

Formes possibles de la production plastique et écrite : herbier spéculatif et artefacts relationnels

Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Nous considérons, à la lumière des travaux de Camille de Toledo (2021), Loire comme une personne, d'où la suppression de l'article défini « la » qui précède habituellement.

TEXTE

Introduction

- 1 Cet article témoigne d'un croisement entre des méthodes de recherche et des méthodes de création. Il propose une méthode et des outils pour produire des analyses augmentées des territoires et des paysages, à partir d'un terrain d'enquête qui présente un contexte territorial et théorique spécifiques. Cette méthode n'est pas une proposition reproductible à l'identique, elle ouvre des pistes d'application sur des sujets propres aux territoires (sociaux, écologiques, géographiques...), dans une application à repenser, intégrer, construire en fonction des caractéristiques de chaque terrain. Nous présenterons des exemples de premières tentatives d'utilisation de cette méthode, ils sont accompagnés de références qui nourrissent la démarche. Le terrain d'étude, socle de cette recherche, est le fleuve Loire vu dans son ensemble, c'est-à-dire le cours d'eau, mais aussi son lit majeur et son lit mineur, et donc ses plaines, ses coteaux et

plateaux associés, sa source, son estuaire, etc. Plus globalement, nous porterons une attention particulière à l'horizon géographique et politique du bassin versant dans son ensemble.

- 2 Nous avons choisi ce terrain d'enquête pour différentes raisons, en premier lieu pour son contexte actuel puisqu'il est l'objet d'une expérimentation depuis 2018. L'association Pôle arts et urbanisme (Polau) située à Tours, est une structure d'expérimentation et de ressources à la confluence de la création et de l'aménagement des territoires. Elle porte le projet de parlement de Loire de l'écrivain et juriste Camille de Toledo, en résidence artistique (TOLEDO, 2021). Ce projet tente de transformer les représentations prêtées au fleuve, ainsi que les modes d'agir et d'habiter sur et avec la Loire en créant une *fiction potentielle* qui la met en scène sous la forme d'une personnalité juridique. En lien avec cette démarche, le laboratoire de recherche-crédation en design Écolab de l'ÉSAD Orléans développe de 2020 à 2023 le programme de recherche Liga-cohabiter avec le fleuve². L'objectif est de se questionner sur les modalités de cohabitation avec le fleuve par les pratiques et la recherche en design, en prenant en compte la crise écologique et climatique actuelle. En termes de recherche-crédation, l'idée de *fictions potentielles* engagées par le parlement de Loire paraît particulièrement féconde. Elle permet de réfléchir par le biais du récit à des manières d'habiter le monde où le dualisme nature/culture est réinterrogé. Dans le cadre d'un travail de recherche-crédation de Liga et d'une pratique personnelle de paysagiste-conceptrice, nous nous intéresserons aux fictions potentielles de paysage et de design pour des modes de cohabitation avec la Loire. Ce projet sera par la suite lié à d'autres, indépendants sur le territoire. Selon nous, la notion de paysage en elle-même permet d'envisager l'échelle d'interaction entre les hommes et l'environnement, entre la nature et la culture. Le projet de design a également, par extension, la capacité de porter une relation entre sujet (humain) et objet (non humain). Le fleuve Loire est particulièrement intéressant pour explorer ces hypothèses. Différents enjeux territoriaux se croisent, notamment autour des enjeux patrimoniaux qui côtoient ceux de préservation d'un fleuve ayant toujours peu ou prou la capacité à laisser libre cours à ses mouvements, ou encore les activités contemporaines économiques et d'habitat.

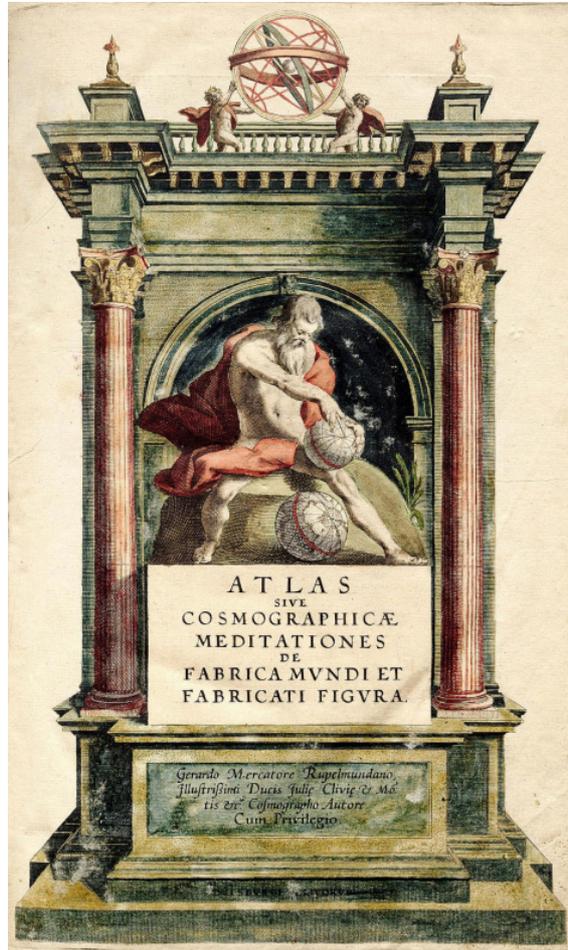
Fig. 1. Saumur et ses alentours, enjeux territoriaux hybrides (région de la Loire des châteaux, les îles de sables en période d'étiage, agriculture, logements, infrastructures de mobilité), photographie aérienne, Géoportail, mai 2021.



Atlas, entre figure littéraire et outil de géographie

- 3 Cette recherche est une tentative de réévaluation des méthodes de diagnostic, de lecture et de projet de paysage, ainsi que de design comme création située. La question juridique n'est donc pas ici spécifiquement abordée, mais le contexte fictionnel du parlement de Loire permet, de façon plus générale, de s'interroger sur de nouvelles manières de penser et d'agir avec les territoires vécus. Le projet présenté ici est un travail au long cours, une tentative d'écriture d'un atlas relationnel. La figure de l'atlas est multiple. C'est tout d'abord un outil de géographie, puis de paysage, le plus souvent sous une forme éditée, mais également une figure littéraire issue de la mythologie grecque. Ces entrées croisées, entre littérature et géographie, sont fécondes en matière de fiction potentielle. Ainsi la multiplicité des discours et des formes peut se fragmenter ou composer un ensemble.

Fig. 2. Gérard Mercator, *Atlas*, frontispice de l'ouvrage, 1595, Wikimedia Commons.



- 4 Un atlas, entendu au sens livresque, permet de mobiliser différents médiums : le dessin, essentiellement cartographique, mais aussi le schéma, la vue en perspective, le récit écrit et l'apport théorique. Pour cette recherche, une pluralité des médiums sera utilisée, afin d'aborder cette idée de la cohabitation et de la relation entre espèces dans toute sa complexité. Ces formes de cohabitations sont racontées à travers trois horizons, trois manières de se projeter, trois échelles de temps et d'espace, trois manières d'arpenter et de vivre les lieux qui engagent les notions d'être Loire, de paysage et de design.

Horizon 1 : échelle de la Loire dans son ensemble et comme personnage « être Loire »

Intentions : traduire les relations entre mondes humains et mondes non humains

- 5 Pour répondre à cette intention, les représentations et récits utilisés vont prendre en compte de grandes échelles de temps et d'espace. Quelles formes de cohabitation auraient vocation à se retrouver sur l'ensemble du fleuve Loire ? Il est également important de se questionner sur le périmètre de cet ensemble : est-ce l'emprise du fleuve, considéré de façon longitudinale et latitudinale jusqu'à la limite de son lit majeur ou faut-il prendre en compte l'ensemble du bassin versant, dans une perspective biorégionale ? (ROLLOT et SCHAFFNER, 2021)
- 6 Pour ces premières recherches, nous préférons la première solution qui se relie plus spécifiquement à des expériences vécues sur lit du fleuve, et donc à des modalités de perception rendues possibles jusqu'aux coteaux et plateaux afférents. En effet, la méthodologie employée dans ce début de recherche empirique a pour socle un ensemble d'expériences sensibles, et donc le cadre de la perception du corps en mouvement par rapport à des moyens d'arpentage. Cependant, cette exploration pourrait par la suite se réaliser sur un périmètre plus large, notamment par le biais d'ensembles biorégionaux. Une enquête ethnographique proposerait par exemple un apport disciplinaire complémentaire.

Éléments d'arpentages : la dérive comme mode de compréhension globale

- 7 Une première expérience d'arpentage a permis d'établir un rapport particulier à l'élément eau. Lors d'un voyage en radeau de 300 km de Blois à Paimbœuf, en août 2019, un groupe de quatre paysagistes

expérimentent le temps long de la dérives à 1,5 km/h. Les journées passées sur l'eau et les bivouacs sur les îles de Loire permettent une rencontre privilégiée avec le fleuve, celui-ci devient un compagnon de voyage, un *être Loire* à lire et interroger au quotidien. Cette exploration d'un transect représentatif d'une partie des grandes entités paysagères qui composent le fleuve ouvre vers des récits de voyage, avec la rencontre d'un ensemble de protagonistes humains et non humains, et la transformation progressive du rapport du groupe de voyageurs au fleuve entendu peu à peu comme le personnage principal du récit. Cette expérience immersive nourrit la démarche de l'atlas par un rapport au réel renouvelé, permettant une première vision globale de l'entité fleuve et des paysages associés. Elle serait à compléter par des arpentages-dérives en amont du transect déjà réalisé.

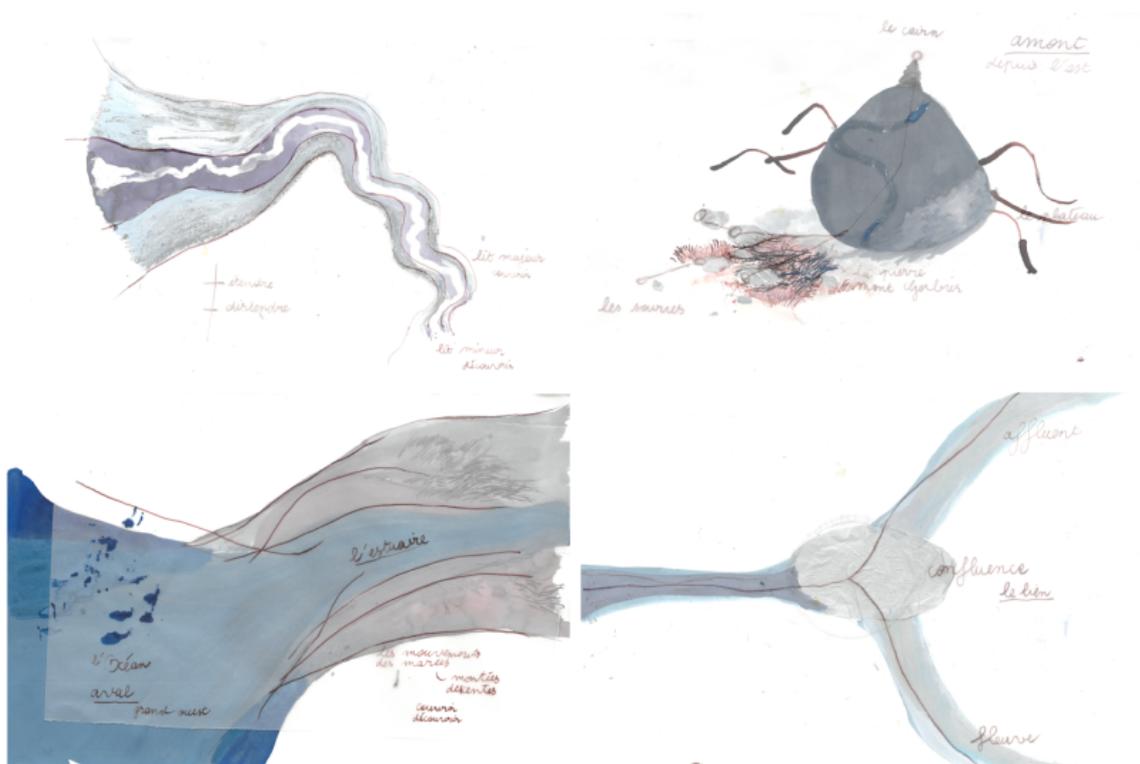
Fig. 3. Dérive et immersion sur le « corps » de Loire, extrait du court-métrage *À la rencontre de l'être Loire*, collectif Les êtres Loire, 2020.



Formes possibles de la production plastique et écrite : socles, phénomènes, ancestral et futur lointain

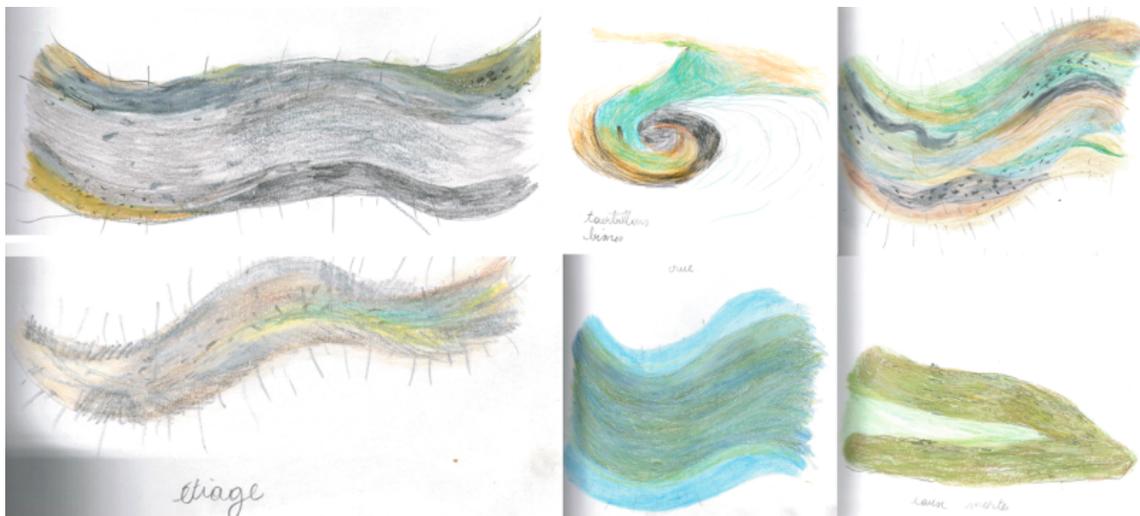
- 8 Afin de construire les chapitres d'un atlas permettant d'envisager l'échelle de l'être Loire dans son ensemble, différentes formes de productions plastiques et littéraires peuvent être envisagées. Le dessin des différentes strates de temps et de composition de l'espace de Loire permet de déterminer comment les relations de cohabitation lisibles à grande échelle adviennent ou pourraient advenir, il est de l'ordre des projections possibles. Sont présentées ici trois strates :

Fig. 4. Clémence Mathieu, *Strate 1*, socles, matrices.



Strate du socle : matrice originelle, faite de mouvements très lents.
Données mobilisées : la géomorphologie et la géographie physique. Dans ces dessins à l'encre et collage, des typologies de socle ont commencé à être identifiées : source, estuaire, confluence, lit majeur et lit mineur.

Fig. 5. Clémence Mathieu, *Strate 2*, phénomènes, corps de Loire, flux de l'eau en rapport avec les socles.



Données mobilisées : hydrologie, milieux écologiques leurs mouvements : crue, étiage, tourbillons, bras mort.

***Strate 3*, Strate non encore projetée en termes de dessin.**

Projections relationnelles : comment les groupes d'êtres vivants habitent-ils ces socles et cohabitent-ils avec les phénomènes composant le corps de Loire en mouvement ?

Données mobilisées : archéologie, histoire, géographie humaine et urbanisme, écologie des milieux dans ses aspects botaniques et études des présences animales

- 9 Des fictions écrites associées à ces productions plastiques sont également produites. Elles se formulent par un langage littéraire particulier, allant du conte des origines jusqu'à la science-fiction racontant des futurs très lointains. Des premières tentatives d'écrit ont été réalisées plus spécifiquement pour le conte des origines. Cette forme du récit permet de mobiliser des figures légendaires existantes au sein des imaginaires collectifs territoriaux ou d'en inventer de nouvelles dans la continuité de celles déjà en place. Par exemple, Gargantua est un ogre dont on raconte déjà les légendes sur le territoire avant le roman de Rabelais, écrit en 1534 (RABELAIS, 2021). Il est présent dans les contes populaires en tant que formateur des entités géomorphologiques sur des lieux très précis. Ici, il est réemployé dans un récit qui tente de penser la géomorphologie ligérienne à grande échelle, depuis les sources en passant par les plaines du Val

de Loire jusqu'aux horizons de l'estuaire. Le personnage du géant permet de donner une image du fleuve comme un continuum, existant par le trajet, l'arpentage :

LE TEMPS DE GARGANTUA

Chaussant ses bottes de sept lieues, le géant se met en route. Son corps, suivi de son ombre chargée de mystères, se déploient depuis le levant.

Les déploiements de Gargantua créent le monde. Sous ses pas, la terre se modèle. D'abord, les coteaux et collines apparaissent, deltas hagards surgis du néant. Sa sueur et sa pisse s'écoulent en de longs bras d'eau, remplissant le creux des surfaces émergentes.

« Oh, que vois-je ? s'écrit-il de sa voix gutturale, si profonde qu'elle génère des séismes une douce lumière qui m'appelle vers l'ouest. »

Gargantua se dirige du côté du couchant, appelé par le rose et l'or du ciel.

La Loire coule sous ses pas ; et, se sentant fatigué par son voyage, le géant s'étend doucement au cœur de l'eau, pour ne plus jamais se relever.

Son corps devient meuble, sable grossier glissant entre les doigts du voyageur qui découvre les îles du grand fleuve ogresque.

Horizon 2 : échelle du paysage et de la territorialisation

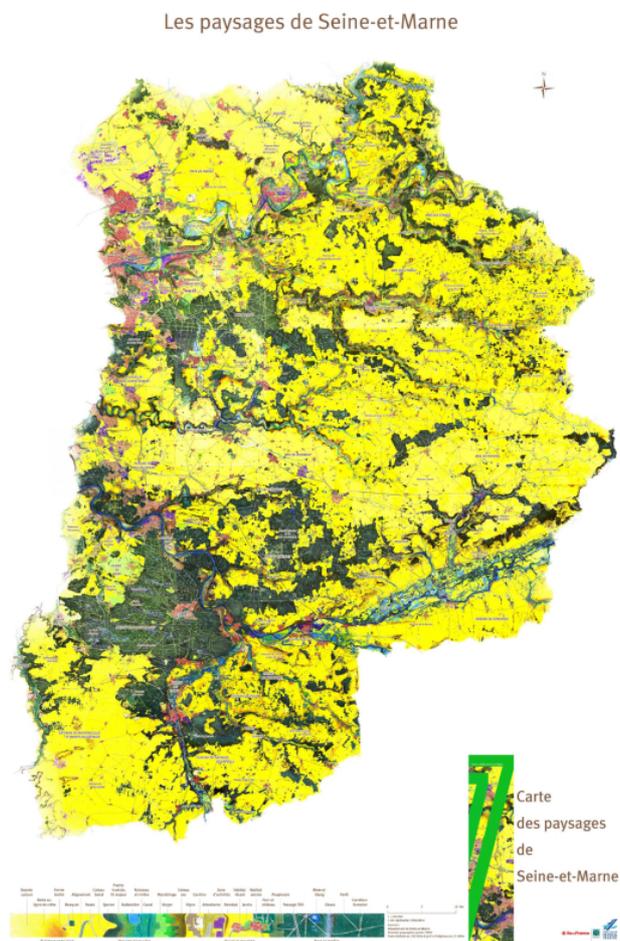
- 10 La notion de paysage ne se situe pas à la même échelle que celle de l'entité naturelle dans sa totalité. La Convention européenne du paysage (adoptée en 2000 et ratifiée par la loi du 13 octobre 2005) le définit comme : « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ». Cette définition s'appuyant sur la notion de perception permet de dire que l'échelle

d'interaction entre les hommes et l'environnement est celle du paysage. En privilégiant une relation sensible à l'espace, le paysage permet de parler un langage facilement partageable, et constitue une entrée pertinente pour construire une démarche collective pour le projet de territoire. Le statut temporel du paysage, dans lequel s'inscrit le temps qui passe, depuis le récit en passant par la représentation jusqu'à l'action est développé par le philosophe Michel Collot par rapport à la notion d'horizon (COLLOT, 2010, p. 20). Cet aspect théorique rejoint la démarche du paysagiste en tant que pratique professionnelle : elle va du concept au projet (CORAJOURD, 2010). Le paysage engage donc une démarche conceptuelle et opérationnelle de projection spatiale durable et de réflexion collective pour les territoires.

Intentions : atlas et cartes des paysages relationnels

- 11 Dans le cadre de cette recherche d'atlas des fictions paysagères, nous interrogeons les outils de représentation utilisés dans les démarches de paysage pour les territoires. Les atlas des paysages sont des outils utilisés par des acteurs du territoire (Parcs naturels régionaux, Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement...). Ces atlas décrivent des territoires par le biais du paysage et sont notamment composés de cartes des paysages au 1/25 000 (reprenant les normes des cartes IGN des séries bleues).

Fig. 7. Carte des paysages de Seine-et-Marne, support : carte IGN série bleue 1/25 000.



- 12 Ces deux cartes des paysages permettent aux acteurs qui les mobilisent de poser les jalons d'une culture commune de paysage, afin de ne pas envisager l'occupation du sol comme un continuum territorial découpé en zones, mais bien comme un ensemble de paysages variés, représentatifs de différents motifs. Elles sont des documents consultatifs, d'orientation et de dialogue.

Formes possibles de la production plastique et écrite et outils d'arpentage : cartes des paysages relationnels et légendes associées

- 13 Pour cette recherche, nous cherchons à utiliser la carte comme outil de représentation en l'amenant plus spécifiquement vers une dimension relationnelle. Ainsi, des cartographies de paysages relationnels peuvent être pensées. Deux cartographies ont été réalisées pour deux lieux de Loire.

Fig. 8. Clémence Mathieu, Trois strates de compréhensions des paysages relationnels ligériens, exposition au théâtre d'Orléans du laboratoire ÉCOLAB, programme Liga, ESAD Orléans, octobre 2020.



- 14 Ces cartes sont faites de trois temps et trois couches :
- 1^{re} couche : le territoire cartographié par l'Institut géographique national (IGN) ;
 - 2^e couche : le paysage vécu durant l'arpentage comme expérience sensible. Ici, une tablette d'exploration réalisée avec le groupe Liga permet la lecture cartographique *in situ*, avec le fond de plan IGN apposé et le calque de travail par-dessus.

Fig. 9. Clémence Mathieu, *Tablette d'exploration*, outil pour la lecture cartographique *in situ* réalisée avec Théo Jacquet, exposition au théâtre d'Orléans du laboratoire ÉCOLAB, programme Liga, ESAD Orléans, octobre 2020.



- 3^e couche : la somme des deux premières couches amène à réaliser des cartes des paysages relationnels. Elles tentent de raconter les relations humains/non humains les plus prégnantes au cœur des motifs de paysages de deux lieux de Loire. Ce ne sont pas uniquement les motifs, les masses colorées qui composent les paysages qui sont représentés, mais aussi les relations à l'origine de ces motifs.

Fig 10. Cartographie de terrain, lecture sensible des paysages relationnels ligériens, Saint-Pierre-des-Corps

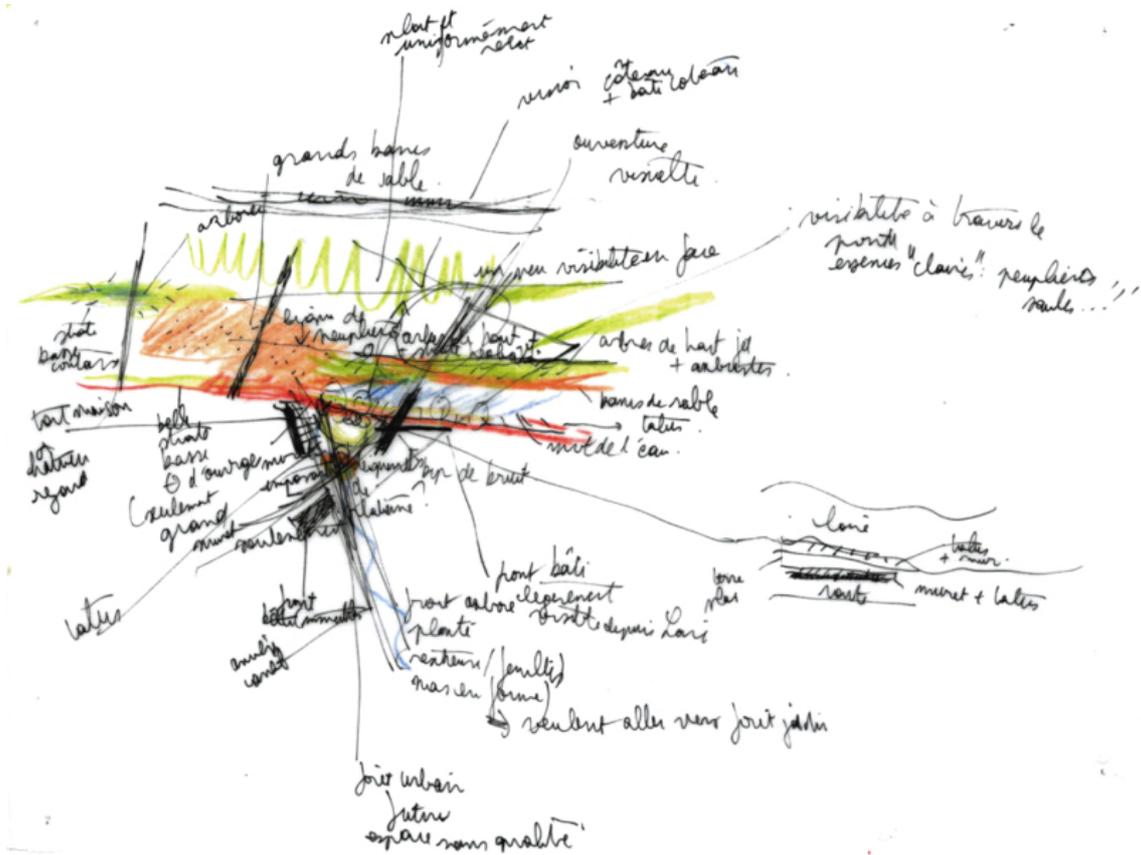
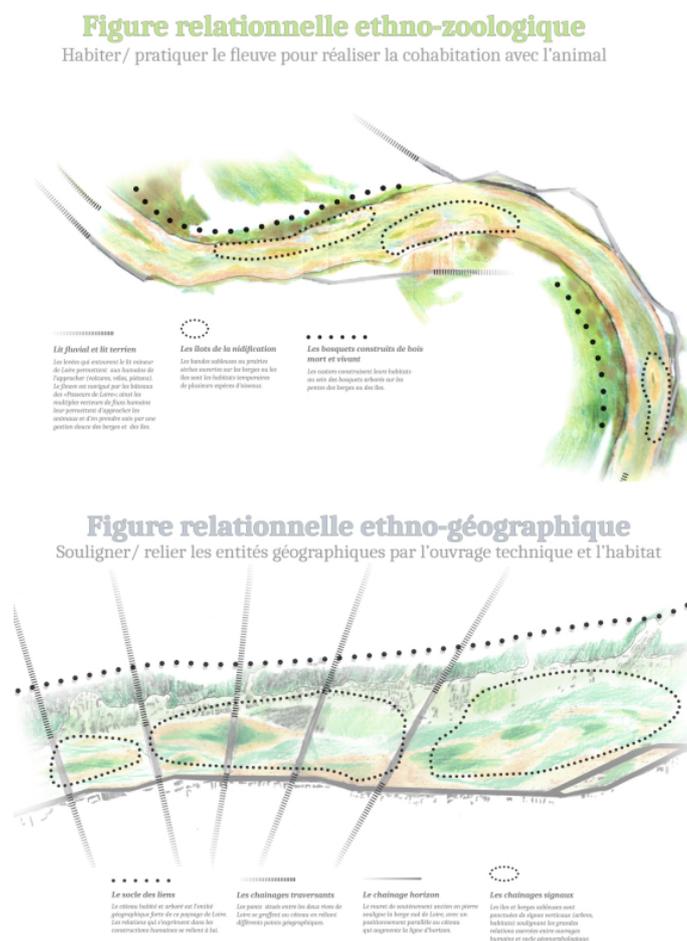


Fig. 11 Figures cartographiques relationnelles de deux lieux de Loire, Sigloy et Saint-Pierre-des-Corps



relation ethnozoologique : au sein de la réserve naturelle à Sigloy, un arpentage en bateau rend compte d'un lien fort entre les constructions des castors, des oiseaux et des poissons notamment et la gestion humaine des berges et des îles.

Horizon 3 : discipline du design et attaches fines

15 Les interactions à la source de l'habitabilité des territoires renvoient à l'idée de cohabitation (habiter en commun). Les projets de « création située » sont une réponse à ces enjeux d'habitabilité, en proposant des formes de cohabitation, par le biais des méthodes et outils propres au design. Pour le théoricien du design Alain Findeli, le domaine de connaissance spécifique de la discipline du design est *l'habitabilité*, c'est-à-dire les interactions entre les humains, consi-

dérés comme habitants du monde, et les environnements naturels et artificiels qui forment ce monde (FINDELI, 2020, p. 16). Ce qui distingue l'investigation du designer de celle du chercheur, c'est que sa recherche ne considère pas ces interactions comme des objets d'étude, mais comme des projets de design.

Intentions : design et création située

- 16 La notion de création située appliquée au projet de design permet de relier la pratique du designer à celle du paysagiste : le projet part de l'existant (géomorphologique, écologique, construit...), des forces en présence. Nous présentons ici des projets de design entendus comme des créations situées (SAGOT et DUPONT, 2014, p. 87).
- 17 Le designer Alexandre Moronnoz développe un ensemble de structures avec le centre d'art la cuisine et Communauté des Communes Quercy Vert-Aveyron. Le designer se concentre sur les berges de l'Aveyron, lieux de villégiature très appréciés des locaux durant les deux premiers tiers du xx^e siècle. Aujourd'hui, ces berges sont délaissées. Il tente de requalifier ces espaces, en évoquant la mémoire de ces lieux et des gens qui les ont parcourus, avec leur histoire, et de prendre en compte les pratiques actuelles de ces espaces, pour proposer des citations-objets qui suscitent de nouvelles narrations.

Fig. 12. Alexandre Moronnoz, *Citations*, La Cuisine, centre d'art et de design de la ville de Nègrepelisse.

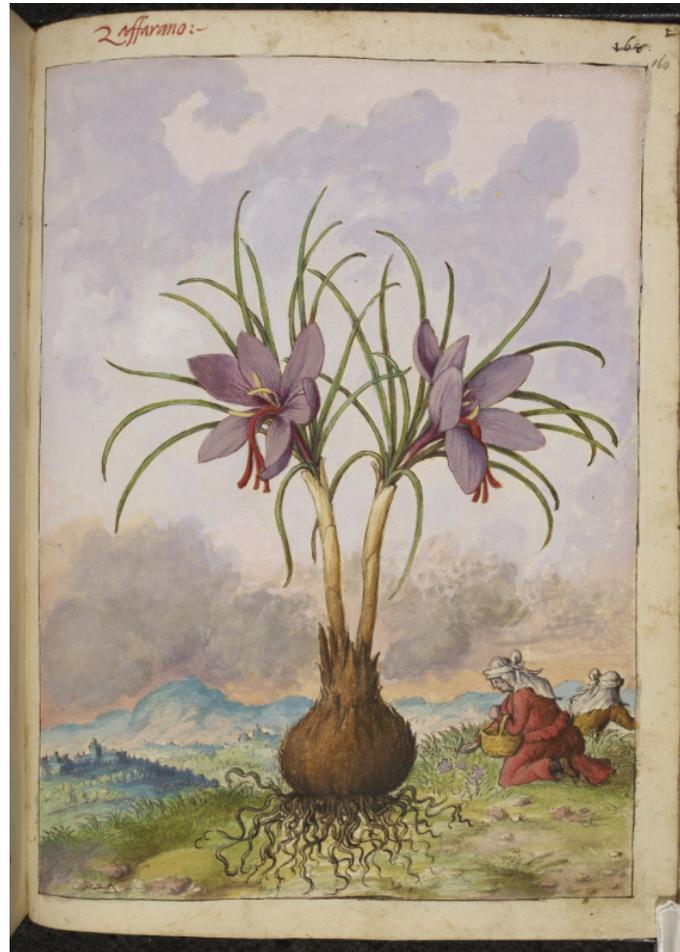


- 18 Les différentes citations-objets provenant de leur contexte d'origine peuvent par combinaison et répétition proposer différents espaces mobiles sur ce territoire liquide. Cette notion de création située pour penser l'échelle du design au sein d'un atlas peut être reliée à la notion de « design des attachements » pour reprendre l'expression de Sacha Bourgeois Gironde lors des auditions publiques du parlement de Loire, en octobre 2020. En reliant pratiques quotidiennes des habitants humains en relation avec un milieu, et installations architecturale ou création d'artefact, les projets de « création située » peuvent amener à un design ancré, territorialisé, dans des objets ou espaces non reproductibles à l'identique, adaptables selon des variables d'ajustement et catalysant – dans le projet d'Alexandre Morronnoz, des modules sur les berges de l'Aveyron qui relient pratiques anciennes et pratiques actuelles de la rivière –, participant d'une relation d'attachement entre une pratique individuelle ou collective et un milieu écologique.

Formes possibles de la production plastique et écrite : herbier spéculatif et artefacts relationnels

- 19 Nous présentons ici un exemple de tentative d'une démarche associée à l'échelle du design des attachements, réalisé lors d'un projet de diplôme de paysagiste d'État en 2018 intitulé : L'herbier spéculatif de la vallée de la Cisse en Petite Beauce. La méthode employée dans certains aspects de ce projet puise son inspiration dans l'herbier réalisé par Gherardo Cibo en 1532 (voir MARIE et JEANSON, 2017). Chaque planche d'herbier de Cibo présentent un végétal, systématiquement relié à un contexte paysager et à une activité humaine, ce qui induit l'usage d'outils ou d'artefacts.

Fig. 13. Gherardo Cibo, *Herbarium, crocus sativus*, 1532, f. 160.



- 20 Dans la figure 13, le crocus se situe sur un coteau ensoleillé et sec, il est récolté par des femmes avec des paniers tressés. Pour le projet de diplôme, les planches d'herbier et les textes associés ont été pensées dans ce rapport relationnel entre paysage – végétal – et pratiques humaines du quotidien, mais cette fois en termes projectuels, afin de raconter des récits de potentialités futures pour la vallée de la Cisse.

Fig. 14. Clémence Mathieu, *Micarea prasina*, *Anacamptis morio*, *Ophrys apifera*, *Geranium lucidum*, gravures sur bois et crayons de couleur, 2021.



- 21 Le végétal est gravé et peint sur des planches de bois. Il est associé à une description par le texte et par le dessin qui raconte un contexte paysager (coteau calcaire embroussaillé, coteau calcaire et berges de rivière pâturés) et des pratiques humaines (agriculture, habitat, promenade) qui nécessitent des artefacts, des objets de design. Ces représentations tentent de projeter des attachements futurs d'habitants humains à des habitants non humains, se concrétisant dans des pratiques agricoles, des aménagements, et des habitats qui tentent de se relier au milieu. Le design des attachements par le biais des méthodes de création située peut être un outil au service de cette mise en relation.

Conclusion

- 22 Utiliser l'atlas comme un outil de fiction appliqué à des territoires existants permet la prospective, la spéculation, dans une perspective de projet de territoire, de paysage et par extension de design. À l'heure de l'urgence écologique et climatique des fictions potentielles

proposant de nouveaux modèles peuvent en émerger. De nouveaux outils et méthodologies d'analyse et de prospective pour les acteurs des territoires peuvent en être extraits. La spécificité du travail en cours présenté dans l'article vient de son accroche territorialisée et de la vision paysagiste comme fil directeur qui pose l'expérience sensible du terrain et le rapport au récit comme socle de la recherche. Ainsi, trois échelles de relation au territoire fluvial sont abordées, pour des formes graphiques et écrites multiples et des modes d'appréhension du territoire différenciés en fonction de ces échelles.

- 23 La première échelle est celle du bassin versant, ou bien du cours d'eau depuis sa source jusqu'à son embouchure. Cette échelle permet d'appréhender le socle géomorphologique dans son ampleur et les continuums hydrologiques. Pour amener à une lecture globale de vastes échelles d'espaces, de vastes échelles de temps sont également à envisager. Des arpentages spécifiques sont à mettre en œuvre pour établir un rapport sensible au bassin versant ou au cours d'eau dans son ensemble ; la dérive en radeau, qui permet de ressentir le temps long hydrologique, en est un exemple. Des genres littéraires et des représentations associées sont à mobiliser, notamment l'utilisation du conte, du récit mythique, et la recherche sur la représentation graphique des socles géomorphologiques et des phénomènes hydrologiques et écologiques. Cette échelle peut permettre d'appréhender la question de la limite administrative et gestionnaire dans une perspective de politiques publiques et de pratiques habitantes. En reliant ces considérations à la notion de biorégion, on voit que l'échelle de l'entité naturelle porte en elle la question des autonomies locales, sur un plan politique, de production, d'habitat, de récits collectifs... Dans une perspective biorégionale, la question du dessin/dessein et des récits écrits associés à la description et à la projection d'une entité biogéographique est donc intéressante à mobiliser, afin de former des outils d'analyse, de réflexion, et d'action pour habiter autrement les territoires.
- 24 La seconde échelle mobilisée est celle du paysage perçu, de l'entité paysagère. Nous nous ressaisissons ici d'un outil existant, utilisé par différents acteurs des territoires et réalisé en général par des paysagistes : la carte des paysages au 1/25 000 en lui ajoutant une « couche relationnelle ». L'arpentage à pieds et les outils

de cartographie *in situ* sont mobilisés, pour capter les relations les plus prégnantes perçues durant l'immersion. La carte est ici à l'épreuve du terrain et de la perception à la fois des motifs de paysage et des mouvements des êtres vivants qui les habitent. Afin d'augmenter cette stratification en dessin (depuis le fond de carte IGN, en passant par la mise en couleur et en motif des entités paysagères jusqu'aux tracés relationnels), il serait intéressant de glaner des perceptions, des *verbatim* sur le terrain, auprès des habitants. Ainsi, la légende de la carte pourrait être augmentée par le récit de relations vécues au quotidien.

- 25 La troisième échelle mobilisée est celle du design des attachements. Nous employons ici une méthodologie, une approche de design particulière de « création située ». L'accent est mis sur l'attachement porté à des êtres vivants sur le territoire, qui peut être mis en exergue et trouver une concrétisation par le biais de la production d'artefacts ou d'espaces réduits à petite échelle. Associé à la projection d'artefacts relationnels, le récit de fiction depuis le point de vue d'un autre être pourrait mettre en balance la relation entre sujet et objet, entre humain et autre qu'humain cohabitant sur le territoire.
- 26 Le travail engagé sur ces trois échelles pourrait être appliqué à différents territoires de l'eau. Cet outil d'analyse et de projection pourrait être utile à différents acteurs des territoires et se mêler à des projets de politiques publiques, à des volontés des démarches d'habitants, à des programmes de recherche-action territorialisés... Cette approche méthodologique de recherche-création opère un croisement entre recherche et cadre disciplinaire d'une part, et action et cadre de l'action d'autre part. Ces liens permettent des acquisitions de connaissances depuis les thèmes de recherche vers des enseignements plus généraux. Cela génère des apports à différents niveaux :
- Premièrement, sur le plan conceptuel, par l'articulation entre différentes échelles et différents cadres disciplinaires, avec une entrée par la fiction potentielle et la prospective ;
 - deuxièmement, pour les connaissances de terrain sur les territoires de Loire ou tout autre territoire d'étude ;
 - troisièmement, au niveau méthodologique par la démarche basée sur l'interdisciplinarité ;

- enfin, sur un plan opérationnel pour le projet de territoire, pour son aménagement, ainsi que des pratiques d'habitants tentant de se mettre en relation avec un milieu écologique, par une démarche d'analyse et de projection renouvelée et potentiellement appropriable par différents collectifs grâce à son caractère sensible et basé sur la question du récit, de l'attachement et de la relation.

BIBLIOGRAPHIE

COLLOT Michel, 2010, *La pensée-paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure de paysage.

CORAJOUX Michel, 2010, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure de paysage.

FINDELI Alain, 2015, « La recherche-projet en design et la question de la question de la recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, n°1, « Quelles sciences du design ? », p. 45-57, <https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2015-1-page-45.htm>, consulté le 27/10/2022.

MARIE Stéphane et JEANSON Marc, 2017, *L'herbier de Gherardo Cibo*, Vanves, Éditions du Chêne.

MERCATOR Gérard, 1595, *Atlas sive Cosmographicæ meditationes de fabrica mundi (...)*, Amsterdam, Hondius.

RABELAIS François, 2021 [1534] *Gargantua*, Paris, Flammarion.

ROLLOT Mathias, 2018, *Les territoires du vivant, un manifeste biorégionaliste*, Paris, Les Pérégrines, coll. « Docs et essais ».

ROLLOT Mathias et SCHAFFNER Marin, 2021, *QU'EST-CE QU'UNE BIORÉGION ?*, Marseille, Wildproject.

DUPONT JÉRÔME ET SAGOT Stéphanie, 2014, « Concevoir par le design, des outils du développement territorial », in BERTRAND Gwenaëlle et FAVARD Maxime (dir.), *Poïétiques du design. 1. Vers de nouveaux paradigmes de la conception ?*, Paris, L'Harmattan.

TOLEDO Camille de, 2021, *Le fleuve qui voulait écrire, les auditions du parlement de Loire*, Paris, Les Liens qui libèrent/Manuella éditions.

NOTES

2 Voir le site dédié : <http://liga.esadorleans.fr/>.

AUTEUR

Clémence Mathieu

paysagiste-conceptrice, ESAD Orléans

Ouvrir le champ

Étienne de France, Marie Bouchereau et Delphine Hyvrier

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Étienne de France, cinéaste, artiste plasticien nous parle de sa pratique et de sa propre appréhension de la « nature ». Il s'arrête en particulier sur un cycle de trois œuvres qu'il a réalisé entre 2015 et 2020 traitant du rapport au paysage : *The Green Vessel*, *Looking for the Perfect Landscape*, *Champ*. Filmant des territoires depuis la perspective de celles et ceux qui les habitent, il interroge un certain pittoresque occidental et le partage qu'il implique entre les concepts de nature et de culture.

English

Étienne de France, filmmaker and artist, depicts how his perception of “nature” evolved with his practice. He particularly describes a cycle of three artworks dealing with the notion of landscape created between 2015 and 2020: *The Green Vessel*, *Looking for the Perfect Landscape*, *Champ*. As he films from the inhabitant's perspectives, he questions the heritage of the Occidental imaginary of nature and its inherent dissociation between the concepts of nature and culture.

INDEX

Mots-clés

paysage, nature, extractivisme, perspectives autochtones

Keywords

landscape, nature, extractivism, indigenous perspectives

TEXTE

Delphine Hyvrier : Tu es artiste plasticien. Tu as fait tes études à Paris et à Reykjavík. Le concept de paysage que tes personnages arpentent, sondent, cultivent est au centre de tes films. En juin dernier, pendant la journée d'étude, tu nous as raconté l'influence

du romantisme allemand et l'importance de ton parcours en Islande. Est-ce que tu pourrais revenir sur la façon dont les écrivains allemands t'ont influencé ? Et plus tard, comment le contexte islandais, dont tu évoquais la géographie et l'histoire, t'a permis de reformuler et de problématiser ces questions ?

Étienne de France : En première année de licence d'histoire de l'art à Paris, j'ai découvert le travail d'un peintre qui s'appelle Philipp Otto Runge, qui est de la même génération que Caspar David Friedrich et qui s'est formé comme lui à Copenhague. Je l'ai découvert grâce à une professeure d'histoire de l'art, Julie Ramos, qui enseigne à l'université de Strasbourg. Elle est spécialiste, notamment, du romantisme allemand et elle a fait sa thèse sur le rapport entre Runge et la musique. Ce qui m'a beaucoup intéressé chez ce peintre, c'est d'abord son approche théorique du paysage, assez mystique par certains égards (dans la lignée d'une mystique allemande qui date du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e, dont Jakob Böhme est un des plus grands représentants). Runge a théorisé l'avènement d'une peinture de paysage succédant à la peinture d'histoire. Il s'agissait d'un renversement du motif central du sujet du tableau : ce n'est plus l'élément historique, mais le paysage qui importait. Je suis loin d'être un spécialiste de Runge et de son approche du paysage, mais son œuvre m'a transformé. En réalité, Runge m'a touché en raison de l'intérêt sous-jacent que j'avais pour la photographie et pour la poésie. C'est grâce à lui que j'ai découvert également Novalis et *Les disciples à Saïs* qui a été une sorte d'ouverture esthétique et peut-être spirituelle. Je pense que c'est cette lecture qui m'a amené à Borges parce que Novalis résonne avec ces auteurs sud-américains. Ce sont des liens que j'ai découverts plus tard, et qui m'intéressent beaucoup. Un écrit de Runge m'a par ailleurs particulièrement marqué. Dans une lettre à son frère, Runge lui confie qu'il a le projet de faire des peintures pour une église ; cela est commissionné, si je me souviens bien, par un comte polonais. Ce projet ne contient pas uniquement des peintures, mais il se forme aussi de poèmes de Ludwig Tieck ainsi que d'une musique composée par Ludwig Berger. On y perçoit l'émergence de la *Gesamtkunstwerk*, l'art total, qui était déjà en naissance avant Wagner, avant l'arrivée du cinéma. Ce lien entre poésie, arts visuels – je ne suis pas peintre, mais c'est la vidéo et la photographie qui m'intéressaient déjà – et la musique m'a captivé dans l'œuvre de Runge. C'est à partir de cette

triade de supports que j'ai, d'abord, envisagé les Beaux-Arts en Islande : la musique, la pratique visuelle et la poésie.

Et en arrivant en Islande, c'est mon lien au romantisme qui m'a permis de faire une opposition entre nature et paysage. C'est un peu binaire, certes, mais c'est la façon dont je l'abordais à ce moment-là. J'étais déjà allé en Islande plusieurs fois et j'avais, il faut le dire, une vision « post-adolescente », un peu idéaliste du paysage islandais. C'est pour cette raison que l'abstraction ou le *all over* m'intéressaient, que ce soit en peinture ou en photographie. J'avais un travail qui était en réalité divisé entre une production vidéo ou photo, où j'essayais de travailler en abstraction que ce soit au niveau du son ou de l'image pour exprimer la nature en tant que « processus de forme », et une production beaucoup plus composée comme des « paysages ». Peut-être que ces distinctions et classifications viennent aussi de mes études en histoire de l'art. J'ai toujours été admiratif de l'école d'Helsinki ou l'école allemande de Düsseldorf, avec des photographes et des artistes comme Berndt, Hilla Becher et puis Andreas Gursky, qui a une approche de la photographie avec de très grands formats, extrêmement picturaux. J'ai postulé aux Beaux-Arts de Reykjavík, mais j'avais aussi pensé postuler à Düsseldorf.

Il est important de mentionner que pendant mes trois premières années d'études, la crise économique est arrivée (en 2007-2008) et je pense que ça a eu, pour moi, un rôle d'éveil politique, en tout cas sur des questions économiques. Ce n'est pas que je n'avais pas de conscience politique auparavant, mais je me concentrais sur des questions plus spécifiquement liées à l'environnement et à la lutte des peuples autochtones. Le fait de voir le rapport absurde à la consommation et au crédit qui existait en Islande m'a permis de déconstruire, en quelque sorte, mes propres formes d'exotismes. Le fait de voir qu'il existait une surconsommation pré-crise, d'assister à la crise, à ce qui s'est passé, les manifestations, la chute brutale de la devise islandaise, l'effondrement de l'immobilier et ces quartiers entiers qui restaient à moitié construits, m'a beaucoup marqué. Cette expérience a provoqué un changement dans mon travail qui m'a incité à lire des auteurs que j'avais mis de côté quand j'étais en histoire de l'art. Les théories situationnistes m'intéressaient beaucoup auparavant, mais c'est finalement, en voyant ce contexte politique en Islande que j'ai redécouvert et étudié plus en profondeur Guy Debord ou Foucault, et

J'ai commencé à lire les écrits de *Tiqqun*, du Comité invisible et de Jacques Rancière. Lors de mes études, je m'étais déjà informé sur l'état de la nature islandaise, fortement dégradée par l'extractivisme. Il faut savoir qu'à cette période, il y avait d'immenses projets de barrages hydrauliques dans ce pays et une prise de conscience nationale de ces enjeux environnementaux, notamment avec l'ouvrage extrêmement important d'Andri Snær Magnason *Dreamland* de 2006. J'avais d'ailleurs fait un petit retable photographique sur la construction de ce barrage immense et très controversé qui s'appelle le Kárahnjúkar et contre lequel il y a eu beaucoup d'activisme.

Par la suite, et dans une forme de continuité, j'ai créé des travaux très liés à l'architecture et à la question du transport en Islande. J'ai réalisé un diptyque qui s'appelle *Icelandtrain* et *Icelandtraincity*. La question d'*Icelandtrain* c'est de comprendre comment les techniques de *storytelling*, qu'on l'utilise en politique ou en entreprise, récupèrent des notions liées au paysage, à la nature pour les transformer en outils de marketing et de publicité. Par exemple, au moment de la crise de 2007-2008, la compagnie nationale d'avion *Icelandair* avait réorienté l'identité de sa marque, à partir d'éléments relevant de l'histoire et de la configuration naturelle du territoire islandais : les avions de la flotte portaient le nom de volcans, les serviettes en papier dans le vol racontaient des anecdotes un peu absurdes sur les voyages vikings. *Icelandtrain* est aussi une réflexion sur l'impact des transports aériens et routiers en Islande. L'œuvre pointe l'absence de solutions de transports plus « durables » comme le train. À la suite d'*Icelandtrain*, j'ai réalisé *Icelandtraincity*. Il s'agissait d'abord d'un projet de sculpture et de posters, puis cela a évolué comme une série de travaux et d'études interdisciplinaires entre art, architecture et urbanisme. C'est un projet qui s'est fait en réaction à la crise de l'immobilier en Islande, conséquence de la crise des *subprimes* aux États-Unis. Pouvoir voir les conditions dramatiques de cet événement en Islande, et réaliser qu'il s'agissait d'une crise engendrée par le capitalisme et le néo-libéralisme, m'a donné l'idée de faire ce projet d'architecture dystopique où l'Islande déciderait d'avoir des mégastructures sur rail, utilisant toute leur énergie hydraulique. Finalement, je pense que mon séjour en Islande m'a permis d'avoir une approche beaucoup plus critique sur les problématiques écono-

miques, politiques, coloniales, des problématiques au cœur des questions de nature et de paysage.

D.H. : Tu décris *Tales of a Sea Cow* (2012) comme un tournant dans ta pratique. À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, on y voit une équipe de scientifiques inventer des techniques inattendues pour retrouver la trace de la rhytine de Steller, un mammifère marin disparu. Qu'est-ce que ce film t'a permis de formaliser ?

É.F. : *Tales of a Sea Cow* m'a permis d'articuler un objet vidéo conséquent avec une série de travaux comprenant sculptures, photographies, écrits, installations. Cela constitue un ensemble, un « *body of works* » qui peut être montré comme un tout ou exposé de façon plus modulaire. Depuis, je travaille souvent de cette manière, autrement dit sur des projets qui vont durer plusieurs années – en moyenne trois ans – et pour lesquels il y a un objet central de type narratif. Cela peut être un film, mais aussi un écrit ou un poème, une œuvre graphique ou une installation. Dans *Tales of a Sea Cow*, il y a un film d'environ 50 minutes, accompagné de différents travaux plastiques et d'installations. Aujourd'hui, je parle de « séries de travaux » quand je présente *The Green Vessel* ou *Tales of a Sea Cow*. *Tales of a Sea Cow* m'a appris aussi à comprendre ce que cela exige de faire un film : le temps que cela prend ou comment fonctionne la production. Avant ce premier film, je n'avais pas vraiment l'intention de m'engager dans une production filmique ou de cinéma. Si j'avais une connaissance de l'histoire du cinéma, et que j'admirais des réalisateurs comme Peter Watkins ou bien sûr Andreï Tarkovsky, je n'avais pas l'objectif, que certains artistes ont depuis très tôt, de faire des films. C'est vraiment en commençant à écrire *Tales of a Sea Cow* et grâce notamment à un monteur islandais devenu un ami, Sigurdur Eythorsson que je me suis lancé. J'ai terminé mon diplôme aux Beaux-Arts de Reykjavík en 2008 et c'est le moment où j'ai commencé à écrire un scénario, et puis peu à peu à apprendre les techniques de production et de financement d'un projet. *Tales of a Sea Cow* a finalement été tourné en 2011 et puis achevé en 2012. *Tales of a Sea Cow* m'a permis de formaliser certaines recherches que j'avais initiées, notamment à travers ma pratique de la vidéo et puis de la performance audiovisuelle entre 2008 et 2010, de comprendre où pouvaient se situer des espaces entre cinéma et arts plastiques. Il y a bien sûr un réseau, une économie propre pour faire des films de plasticien et

Tales of a Sea Cow m'a permis de mettre en place des méthodologies, des techniques sur le fait de faire des films dans des contextes où l'improvisation se révèle si importante.

Étienne de France, *Tales of a Sea Cow*, (vidéo still), HD vidéo, couleur et stéréo, 58 min, 2012.



Marie Bouchereau : Tu es intervenu lors de la journée d'étude « De quoi la nature est-elle le nom ? » le 2 juin dernier. Cet événement avait notamment pour objectif d'interroger la pertinence et le sens du terme « nature », tel qu'il est utilisé et pensé dans les arts et les lettres. Comment te situes-tu par rapport à cette notion ? Comment te places-tu au sein des débats contemporains qui la concerne ?

É.F. : C'est vrai que pour moi, c'est une notion qui a beaucoup évolué et je pense qu'aujourd'hui j'ai beaucoup moins de certitudes que j'en avais, et c'est très bien ainsi. En intégrant les Beaux-Arts, j'avais vraiment cette vision dichotomique de nature/paysage, avec la question du paysage comme quelque chose d'historique, de construit, et puis, la question de la nature comme quelque chose de beaucoup plus chaotique, avec des formes, des processus, etc. Dans *Tales of a Sea Cow*, je pense que je vais déjà contre cette division puisqu'on voit bien l'interpénétration des mondes humains, des mondes animaux, des mondes aquatiques et des mondes atmosphériques (puisque c'est une histoire qui parle d'ondes, de messages qui passent à travers l'air). Je pense que la deuxième évolution majeure de ma relation avec la

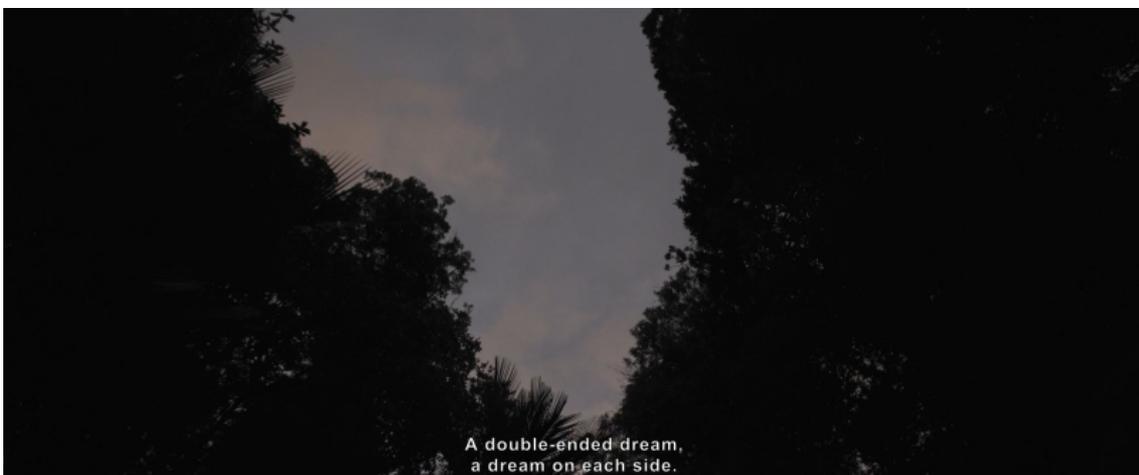
notion de nature a été permise grâce à *The Green Vessel* (2016). C'est à ce moment-là que je me suis mis à m'intéresser plus particulièrement à l'anthropologie et que j'ai commencé à lire des penseurs autochtones. Le fait d'être en résidence en 2016 dans l'université de Massey où il y avait des professeur·es et des artistes maoris pendant la réalisation de *The Green Vessel* a été d'ailleurs très formateur. J'y ai rencontré par exemple des artistes, penseurs, penseuses et activistes passionnant·es comme Shannon Te Ao, Huhana Smith et Ngataiharuru Tapa.

Puis je suis parti au Chili trois années de suite pour une résidence et un projet avec la Fundación Mar Adentro en Araucanie, sur le Wallmapu, le territoire des peuples Mapuches. Pendant ce temps réduits, j'ai tenté d'apprendre, avec modestie, ce que je pouvais de la cosmovision mapuche. J'ai pu par ailleurs tisser des liens avec le poète Leonel Lienlaf. Après mon premier séjour au Chili, j'ai eu l'opportunité de partir aux États-Unis pour une résidence, cette fois avec la fondation Flax. Et c'est dans ce cadre que j'ai réalisé ce projet de recherche et de film *Looking for the Perfect Landscape* (2017). L'intention de ce film c'était de tenter de déconstruire la notion de paysage à travers la perspective mohave, un peuple autochtone vivant à la frontière de l'Arizona et de la Californie. *Looking for the Perfect Landscape* a encore fait imploser un peu plus ma conception de ces notions de paysage et de nature. J'ai beaucoup de mal à les définir aujourd'hui. Pour la notion de nature, tout d'abord, je ne pense pas qu'on puisse parler de nature au singulier, sauf dans un contexte de philosophie ou de pensée occidentale. De mon point de vue qui est un héritage de dialogues, rencontres, lectures, mais aussi d'éléments que je sens, ou éprouve. Je ne vois pas la différence entre l'homme et les natures, entre les bactéries et l'humanité, par exemple. C'est pour cela d'ailleurs que dans *The Green Vessel*, je postule que le phénomène même du *storytelling*, la tradition du récit, est un phénomène analogue à celui de la photosynthèse. En fait, s'il n'y avait pas eu de photosynthèse, de toute façon, il n'y aurait pas d'humanité. Il n'y aurait pas tout ce continuum évolutif qui nous permet aujourd'hui d'échanger des récits. Je fais évidemment un raccourci trop rapide, mais c'est en substance ce que j'essaie de dire dans le développement un peu métaphysique du film. Le film *The Green Vessel* montre finalement mon parcours. Il s'agit d'un scientifique blanc qui a sa méthodo-

logie et ses convictions, même si c'est une personne ouverte. Finalement, ses connaissances et certitudes se désagrègent peu à peu et d'autres savoirs s'interpénètrent en lui.



Étienne de France, *The Green Vessel* (vidéo still), HD vidéo, couleur et son 5.1, 53 min, 2019.





Étienne de France, *Looking for the Perfect Landscape* (vidéo still), HD vidéo, couleur et stéréo, 45 min, 2017.



J'ai enfin lu très récemment le livre de Lynn Margulis et Dorion Sagan, *L'univers bactériel* (1986). C'est un petit livre magnifique qui me renforce dans le fait de penser le processus de photosynthèse comme impulsion et véhicule narratif. Le livre du chaman yanomami Davi Kopenawa *La chute du ciel* (2014), écrit avec l'anthropologue

Bruce Albert est aussi une référence majeure pour moi sur ce sujet. Il y a un moment extraordinaire dans ce livre où Davi Kopenawa parle des « arbres chants » couverts de lèvres, les arbres *amoha hi*. Les chants des esprits *xapiri* auxquels ont accès les chamans, qui contiennent les mythes et récits Yanomami proviennent de ces arbres très anciens. Recouverts de lèvres, leurs troncs sont composés de multiples de bouches qui chantent des mélodies infinies qui ne se répètent jamais. L'auteur parle des merles qui apportent au peuple les feuilles couvertes de dessins de ces arbres à chants, sources de paroles et récits dans les mémoires et les langues. Je trouve que ce que l'on découvre sur la photosynthèse ou plus récemment sur la communication végétale montre que les cosmovisions autochtones, les mythes et la science sont très complémentaires.

Même si aujourd'hui, il y a tant de destruction écologique et d'inégalités sociales, il y a aussi une diversité de points de vue qui émergent. Je pense que les perspectives décoloniales, les savoirs situés, les multiplications des points de vue, des récits et des savoirs ouvrent des perspectives passionnantes.

M.B. : Tu as présenté lors de la journée d'étude trois films appartenant à un cycle : *Looking for the Perfect Landscape*, *The Green Vessel* et *Champ* (2020). Comment expliquer la cohérence de ce cycle ? Peut-on néanmoins constater des évolutions ? J'ai pu remarquer que *Champ* opposait aux vues panoramiques du paysage, très présentes dans *Looking for the Perfect Landscape* des plans très rapprochés, afin de montrer notamment l'évolution des plantations du champ suivant la saison. Ta manière de filmer le paysage et ce qui l'anime a-t-elle évolué au cours du cycle ou as-tu décidé de filmer différemment certains lieux ? C'était un choix par rapport au sujet ou était-ce toi qui avais évolué artistiquement dans la manière de filmer ?

Étienne de France, *Champ* (vidéo still), HD vidéo, couleur et stéréo,
58 min, 2020.



É.F. : Il existe des liens très forts entre ces trois films. Ces trois projets, pour des questions de temps et de production, se sont faits dans une même période. Chacun à sa façon interroge la notion de paysage. On y trouve en particulier un questionnement sur l'extractivisme (par la présence de barrages, des centrales solaires) et sur l'agriculture. La réserve où vivent les Mohaves, la Colorado River Indian Tribes (entre Arizona et Californie), présentée dans *Looking for the Perfect Landscape*, pratique aujourd'hui l'agriculture intensive (par coton ou luzerne), imposée par le pouvoir fédéral après la construction des barrages sur le Colorado. Les Mohaves sont un peuple d'agriculteur·ices, mais leur agriculture n'avait rien à voir avec celle-là, il s'agissait d'une agriculture fluviale, de crue et décrue. Dans *Champ*, on suit dans le sud de l'Yonne, deux frères agriculteurs Philippe et François Camburet, avec une pratique biologique respectueuse, même si bien sûr ils utilisent des machines massives. Ce n'est pas une dénonciation naïve sur le machinisme agricole, mais plutôt un constat, un regard sur les méthodes de travail et leurs effets.

Le fait de filmer en contexte mohave m'a fait me poser des questions sur les attachements que l'on peut ressentir ou non à une terre. J'ai débuté le montage de *Champ* en revenant des États-Unis. Je crois que

c'est le fait d'avoir vu certaines choses aux États-Unis, par exemple la relation au désert – d'ailleurs un terme qu'il faudrait également déconstruire – qui m'a interrogé quant aux conséquences de l'agriculture intensive, de l'érosion et de la pollution des sols en France, mais aussi quant à l'évolution de ces espaces et de ses éléments vivants (animaux, géologiques, bactériologiques) dans le temps long.

Du point de vue artistique, il y a une évolution du traitement du son et de la musique dans *Champ*. Le fait d'utiliser uniquement des ambiances et des voix off (et donc pas de musique) était une décision forte, mais qui s'est imposée très rapidement, à l'inverse de *Looking for the Perfect Landscape*, où la musique joue un rôle très important. Déconstruire la notion occidentale de paysage au cinéma (dans un cadre colonial : uniformisé, spectaculaire, empreint de *wilderness* et d'appropriation culturelle et territoriale) se pose en termes de plans, cadrages, de rythme, mais bien sûr aussi en termes de musique et de son.

Du point de vue de la narration, dans *The Green Vessel* et un peu dans *Looking for the Perfect Landscape*, il y a souvent cette question de la fiction, de la réalité et de la narration. Et dans *Champ* je m'en détache davantage. *Champ*, constitue, à la différence des deux autres films, une forme intime, dans un territoire que je connais bien, avec lequel j'ai tissé des liens depuis que je suis enfant. J'essaie de m'opposer à une vision hypercartographique : c'est un autre point sur lequel se focalise ma critique d'une approche du paysage à travers l'uniformisation, la rationalisation, et une forme de sublime commercial. Il m'importait de montrer, d'exprimer ce champ et cet espace, dans une approche sensible du territoire. Si *The Green Vessel* et *Looking for the Perfect Landscape* sont beaucoup plus narratifs, *Champ* aborde la narration à partir d'autres points de vue et sensibilités : ceux d'êtres humains, d'autres animaux et des végétaux. On y voit, au mois de juin, une multitude de vies, d'entités qui se succèdent et que l'on peut comparer à la succession des couches géologiques... J'aime beaucoup les paroles de Philippe, l'un des deux agriculteurs, qui parle de la dimension cosmique de l'espace de ce champ. Emanuele Coccia l'a très bien évoqué dans son superbe livre *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange* (2016) : j'apprécie beaucoup sa pensée sur la non-différence entre la terre, l'air, le ciel, le soleil et

le cosmos. Et donc, s'il y a une évolution entre ces trois films et série de travaux, j'aime bien les penser comme un cycle.

D.H. : Est-ce que tu pourrais nous raconter la façon dont tu as commencé à travailler sur *Looking for the Perfect Landscape* ? Je pense au cadre de ta résidence à Flax, mais aussi au travail de coécriture que tu as entrepris avec l'aide de David Harper et Jamahke Welsh. Peux-tu nous parler de ces deux personnes ? Qui sont-elles, comment les as-tu rencontrées, et comment avez-vous travaillé ensemble ?

É.F. : J'ai été invité par la directrice du programme de résidence de Flax, Anna Milone. On avait l'intention d'établir un dialogue avec des personnes autochtones sur la notion de paysage et de penser un film, un projet à partir de ces échanges. Je voulais déconstruire la notion de paysage que l'on peut avoir du Sud-Ouest américain : une vision du désert « monoforme », pour reprendre un terme de Peter Watkins. C'est une vision du paysage comme spectacle, vu par le prisme du western, du fantasme de la route 66, en fait du *road movie* et du *road trip*. Des productions d'artistes ou de cinéastes autochtones m'ont fait découvrir une autre approche de ces territoires. Je pense en particulier à un artiste hopi, Victor Masayesva Junior. Il m'a permis d'envisager autrement la narration de ces espaces.

En amont de cette résidence basée à Los Angeles, j'ai fait des recherches et j'ai pris connaissance de ces conflits qui existaient à propos des centrales solaires construites sur des territoires à l'extérieur des limites imposées par les réserves des peuples autochtones, mais qui se situent néanmoins sur leurs territoires aborigènes ou ancestraux. Pour le projet de centrale solaire *Genesis*, des études préliminaires d'archéologie préventive ont révélé un site très important daté de la préhistoire (jusqu'à environ 10 000 ans avant notre ère), avec de multiples céramiques, mais aussi des restes humains, qui montrent des traces d'inhumation et d'incinération. Il y a eu une action en justice d'une confédération de nations tribales pour modifier l'impact de ce projet sur cette zone. L'action n'a pas abouti, ce qui a été un véritable traumatisme pour les différentes nations tribales.

Je pensais que ces conflits montraient une toute autre vision des paysages de déserts et des infrastructures massives qui engendrent parfois l'admiration ou des sentiments de sublime. Je suis entré en

contact avec David Harper qui, à l'époque, était le porte-parole mohave de Colorado River Indian Tribes et qui s'était engagé fortement contre ce projet de centrale solaire. Colorado River Indian Tribes réunit les Mohaves (qui sont le peuple qui a toujours été présent historiquement à cet endroit) ainsi que trois autres peuples : les Chemehuevis, qui occupent également depuis très longtemps le territoire, les Navajos et les Hopis – que le pouvoir fédéral a relocalisés après la Seconde Guerre mondiale sur ces mêmes territoires. David Harper était porte-parole de cette nation et aussi directeur de l'Office de protection du patrimoine : un organisme qui est chargé de la protection du patrimoine à l'intérieur et à l'extérieur de la réserve. C'est à travers une série de documentaires commissionnés par le Autry Museum à Los Angeles, portant sur les peuples autochtones de Californie et les connaissances écologiques traditionnelles (*traditional ecological knowledge*) que j'ai découvert la parole de David Harper. J'ai appelé David directement à partir du contact sur le site Internet gouvernemental de Colorado River Indian Tribes et c'est alors que l'on a commencé à échanger. Je lui ai présenté la résidence avec Flax, mon intention de faire un film sur la question du paysage à travers la perspective mohave et d'évoquer la problématique des centrales solaires. On s'est donné rendez-vous dans un restaurant au sud du territoire de la Colorado River, à Blythe, et je lui ai exposé mon projet. Je n'avais aucune envie de faire un documentaire spectaculaire type *Vice*, ou de créer quelque chose qui serait une autre forme d'extraction avec laquelle je repartirais. Je pense qu'il a compris mon intention, et m'a invité à venir y passer du temps. Avec ma compagne, qui travaillait avec moi sur ce projet, nous avons passé une dizaine de jours à rencontrer des personnes, visiter des sites, sans pression de production ou de tournage. Lorsqu'on a retrouvé David sur le parking du casino de la réserve, il était surpris qu'on n'ait pas une équipe de tournage avec nous. Mais ce temps de discussion était avant tout essentiel, pour pouvoir établir une plateforme d'échange.

J'avais fait certes beaucoup de recherches préliminaires sur le contexte et l'histoire mohave, mais les échanges n'étaient pas toujours faciles, surtout avec les personnes de mon âge, bien sûr méfiantes de mes démarches qui auraient pu relever de l'appropriation culturelle. Finalement, David m'a présenté un groupe de personnes de ma génération qui pratiquaient le *bird singing*¹. Je

m'intéressais beaucoup à cette tradition très importante pour les Mohaves, mais aussi pour beaucoup de peuples autochtones californiens. Je n'avais pas envie de les filmer directement, donc j'ai présenté mes intentions et expliqué ma présence ; on a d'abord beaucoup parlé. C'est dans ce contexte que j'ai rencontré Jamahke, la personne que l'on suit dans *Looking for the Perfect Landscape*. On a sympathisé de façon très spontanée, on s'est revus. J'ai proposé à Jamahke mon projet de film et je lui ai demandé s'il voulait participer. Il a généreusement accepté.

J'ai commencé par écrire un scénario en relation à ce qui m'avait été donné de voir pendant ce premier séjour, et on a fait des allers-retours avec David sur le scénario. En termes de co-création, on écrivait à distance, en échangeant régulièrement par mail ou par téléphone. J'ai écrit le premier scénario que je lui ai envoyé. Il m'a fait des retours et des suggestions. J'ai procédé de la même manière avec Jamahke. C'est une co-écriture qui s'est faite de façon assez spontanée et qui s'est poursuivie pendant tout le processus de tournage.

D.H. : Tu as donc fait deux mois de préparation et un mois de tournage ?

É.F. : Ça a été plus rapide que cela : plutôt un mois de préparation après le premier séjour et une semaine de tournage fin juin. On avait les moyens financiers d'un projet d'art, pas de film, et des conditions qui exigent de la flexibilité et de l'improvisation. Le tournage a été assez court. On n'a pas scénarisé de dialogues. On avait une structure, un synopsis détaillé, et des pistes de dialogues pour les différentes scènes. En amont du tournage, j'ai trouvé une équipe de production qui était aussi autochtone. J'ai rencontré un chef opérateur et cinéaste navajo vraiment unique : Blackhorse Lowe. On s'entendait très bien du point de vue esthétique et cinématographique. On aimait tous les deux Andreï Tarkovski et Michelangelo Antonioni. Durant le tournage, j'étais guidé à la fois par Blackhorse, le chef opérateur et Jonathan Sims, le preneur de son qu'il avait choisi et qui lui était pueblo Acoma. Leur présence et leurs conseils m'ont permis d'apprendre à filmer dans un contexte autochtone.

Je pense qu'il y a plusieurs niveaux d'apprentissage : en amont, et puis pendant la production. Cela n'était pas un scénario que nous exécutions et filmions. Beaucoup de contenu a émergé de nos rencontres

et débats sur place. Tensions, fatigues, incompréhensions parfois, doutes, mais aussi beaucoup de plaisir et de réciprocité ont marqué ce tournage. Je crois que cette notion de difficulté ou plus précisément de fragilité dans le processus de tournage est très importante pour ma pratique que je qualifie de « films en émergence ».

Ensuite, sur la phase de montage, j'ai envoyé plusieurs versions pour savoir si mon travail convenait ou pas. Les retours ont été assez positifs. Il est important de mentionner que, si le film fait environ 45 minutes, j'ai aussi monté de façon séparée tous les entretiens dont on voit des extraits dans le film. Ces entretiens complets sont des objets beaucoup plus documentaires et des archives. On a écrit un contrat avec les autorités tribales et des copies du film ont été données à la bibliothèque et au centre d'archives. La partie des rushes filmés sur le territoire de la réserve et tous ces entretiens constituant des archives ont été transmis et sont conservés dans les institutions de la réserve. Créer ces archives en plus du film m'a semblé absolument essentiel.

M.B. : Ce que je trouve intéressant dans ta manière de filmer, c'est ta capacité à attirer notre attention sur les traces que porte un paysage, en ôtant du champ une présence humaine physique ; elle ne subsiste que sous la forme d'une voix off.

É.F. : Lors de la présentation du film à Paris, j'ai eu une discussion avec T.J. Demos et il m'avait posé une question qui était vraiment très intéressante. Il disait que dans *Looking for the Perfect Landscape*, il y avait une certaine esthétique caractérisée par le fait que les personnages soient empreints d'une sorte de solitude parfois mélancolique. Et il m'avait demandé si cela ne contribuait pas finalement à reproduire une forme d'esthétique de la disparition de « l'Indien » vraiment très mortifère, qu'il y avait eu chez des photographes américains comme Carleton Watkins ou Edward Curtis. Il me disait qu'au contraire, dans les vidéos d'artistes autochtones contemporains, la notion du collectif est très présente.

Je lui ai répondu que je n'étais pas un artiste autochtone, donc je n'ai pas du tout la même histoire, la même expérience et je ne connais pas là-bas le même nombre de personnes non plus. Et je ne souhaitais en aucun cas m'approprier des formes collectives qui ne sont pas miennes. J'avais préféré me concentrer sur les personnes que j'avais

pu rencontrer comme Jamahke, chez qui existaient des formes de solitude et de tristesse par rapport à la vie dans la réserve, aux menaces permanentes sur sa culture et sur la langue mohave. Ainsi, à partir du point de vue de Jamahke, on entrevoit d'autres appréhensions de son territoire, où coexistent sa réalité et sa trajectoire individuelle, ses dialogues avec les aînés, les traces du passé, et les strates du présent et du futur à venir.

En lien avec ces individus et collectifs se pose la question de la présence de la route, des barrages, des centrales, des zones urbaines. Le cinéma ou les images animées permettent, avec le son et le mouvement, de montrer cette présence humaine et des infrastructures au sein de ces espaces multiples. En ôtant une présence humaine physique comme dans *Champ*, elle peut être là autrement, on peut l'entendre ou la déceler dans les traces. Dans ce film, on se rend compte aussi qu'on entend et qui compose un tout avec l'espace du champ et les forêts environnantes : les bruits d'avion, le train qui passe juste à côté, des camions au loin, des cloches.

D.H. : On voit dans le film les intrusions violentes de la centrale solaire, d'un barrage, de la fameuse route 66, désacralisant et détruisant des sites extrêmement importants pour les Mohaves. Est-ce qu'il y a continuité entre ces récits de l'Ouest américain et ces aménagements ?

É.F. : Je pense que justement, c'est pour cela qu'on a une responsabilité en tant que plasticien ou auteur. Nous devons nous poser des questions sur la représentation que l'on fait des terres ou des espaces, que ce soit ici ou dans des géographies lointaines. Nous avons une responsabilité dans la façon de créer, reproduire des représentations spectaculaires de la nature, des relations simplistes ou simplificatrices du paysage. Cette notion de représentation en art a ses limites, peut-être que les notions d'expressions, d'émergence, de relations seraient plus pertinentes. La question se pose aussi en termes de dispositifs techniques. Au cinéma, on utilise souvent des techniques massives et même beaucoup trop intrusives. Il faut réfléchir à ces impacts et modifier nos comportements, et si on parle de nature ou de paysage, il ne faut pas seulement le faire en termes de représentations ou d'expression, mais aussi en termes de méthodologie.

NOTES

1 Voir cet article du Daily News : <https://mohavedailynews.com/news/107814/bird-songs-performed-as-part-of-the-heritage-of-colorado-river-indian-tribes/>.

AUTEURS

Étienne de France
Cinéaste, artiste plasticien

Marie Bouchereau

Delphine Hyvrier

La nature courroucée : quelques enjeux cinématographiques

Mike Zimmermann

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.499

Droits d'auteur
CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Ce travail propose de montrer que le cinéma de science-fiction est une catégorie esthétique qui cherche à inventer de nouvelles représentations de la nature courroucée. Il sera question de saisir le rapport complexe du cinéma avec la philosophie anthropocénique en interrogeant les effets et possibilités de matière avec lesquels le cinéma de science-fiction semble s'amuser.

English

This work proposes to show that science fiction cinema is an aesthetic category that seeks to invent new representations of the wrathful nature. This aims to understand the complex relationship between cinema and anthropocenic philosophy by investigating effects and possibilities of matter with which the science fiction cinema seems to play.

INDEX

Mots-clés

nature, symbiose, anthropocène, écofiction, Lovecraft, dégénérescence

Keywords

nature, symbiosis, anthropocene, climate-fiction, Lovecraft, degeneration

PLAN

L'anthropocène et le cinéma : un travail en tandem

La fin de la biosphère est-elle une fin de la technosphère ?

Les puissances cosmiques et le symbiote : une autre possibilité figurative du maillage

TEXTE

- 1 Tout un pan de l'histoire du cinéma s'est construite autour de la figuration de la nature. L'école française des années 1920, avec Abel Gance, Jean Epstein et Germaine Dulac en chef de file, virent dans la figuration des quatre éléments, le moyen d'extirper du réel le mouvement invisible de la nature : à travers l'ondulation de l'eau, le frémissement du vent ou encore la palpitation du feu, ils s'appliquèrent surtout à figurer la nature comme une entité protectrice et admirable. À partir des années 1930, le cinéma américain inaugure le western et idéalise ainsi, en filigrane, une nature sauvage qu'il faut à tout prix dompter et transformer afin de faciliter le transport des marchandises et instaurer une ère industrielle et moderne. En témoigne la majorité de la filmographie western américaine de John Ford à Arthur Penn. En Italie, le western spaghetti fait son apparition dans les années 1960 : les grands espaces sont à l'honneur avec Sergio Corbucci, Sergio Leone, Sergio Sollima et quelques autres. L'on peut retenir de cette filmographie italienne que la représentation de la nature se fait toujours indifférente aux vicissitudes humaines : elle demeure paisible puisque rien ne semble pouvoir perturber son équilibre biologique et écosystémique.

- 2 Néanmoins, depuis quelques décennies, l'on voit apparaître des récits fictionnels dans lesquels la nature déchaîne son courroux et reprend ses droits. Christian Chelebourg consacre une partie de ses travaux aux œuvres qui placent la nature au centre. Il propose l'adjectif « éco-fiction » (2012), c'est-à-dire des œuvres audiovisuelles ou littéraires qui mettent en scène et spéculent une nature qui viendrait se venger d'une humanité qui n'a pas su placer au cœur de son fonctionnement des préoccupations écologiques. À travers *Le jour d'après* (Roland Emmerich, 2004), *2012* (Roland Emmerich, 2008), *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011), *Le Pic de Dante* (Roger Donaldson, 1997), *Volcano* (Mick Jackson, 1997), *Geostorm* (Dean Devlin, 2017), *L'armée des douze singes* (Terry Gilliam, 1995) et *Happening* (Night Shyamalan, 2008), Chelebourg montre que ces films projettent tous une vindicte cataclysmique qui met en garde contre les conséquences de la catastrophe écologique amorcée par l'ère industrielle et capitaliste.
- 3 Bien que cette mise en garde tienne aujourd'hui du lieu commun, il ne fait pas de doute qu'à l'ère de l'anthropocène et de l'homme comme force perturbatrice, les récits d'anticipation et de science-fiction sont des moyens privilégiés dans la sensibilisation des consciences et dans l'élaboration d'une potentielle transition écologique : le cinéma d'anticipation est souvent l'occasion de questionner le devenir de l'espèce humaine dans son interaction avec les technologies numériques, pharmaceutiques ou avec les biotechnologies. En ce sens, les films peuvent servir de cadre aux expérimentations esthétiques et plastiques et explorent, parfois jusqu'à l'aberration, les puissances d'une nature dégénérée. On peut dire sans grande précaution que les films de science-fiction se voient aujourd'hui utilisés comme matériau épistémologique en ce qu'ils apparaissent dans différentes démonstrations philosophiques liées au courant anthropocénique.
- 4 Dans la sphère universitaire française, les travaux de Yannick Rumpala proposent de comprendre les films de science-fiction comme des exercices de pensée dont la fonction est de spéculer sur les conséquences possibles de la modernité industrielle sur la planète. Il suggère ainsi que la science-fiction – au-delà de sa capacité à mettre en scène des mondes imaginaires – puisse surtout nous aider à répondre à des préoccupations écologiques bien réelles (RUMPALA, 2018, p. 7-8). La science-fiction est de ce fait à entendre et à comprendre comme un outil heuristique qui pourrait

in fine façonner des solutions aux grands problèmes écologiques qui se dessinent depuis le début de la révolution industrielle. Les récits de science-fiction proposent donc « une manière particulière, anticipatrice, exploratrice, de mettre en scène les processus par lesquels des collectifs humains, ou plus larges, font face à des problèmes environnementaux » (*ibid.*, p. 11). C'est bien sûr par le recours à l'imagination spéculative et à la mise en scène qu'il est possible de faire l'expérience de nouveaux mondes et de nouveaux modèles de civilisations futurs. Plus particulièrement, l'imaginaire d'anticipation se concentre à mettre en scène et à penser l'humanité à travers un axe politique, économique et technologique. L'axe politique tente de montrer comment l'humanité s'organise en institutions (scolaire, médicale, militaire, culturel...), l'axe économique décrit la manière dont l'humanité gère ses ressources et, enfin, l'axe technologique propose de questionner le rapport de l'humanité à la technologie (*ibid.*, p. 191). Le grand privilège de la science-fiction est donc d'attribuer au cinéma et aux images qu'il projette le pouvoir de regarder des modèles de sociétés futures, conçues selon les agacements des cinéastes ou des écrivains (*ibid.*, p. 12). Elle est un dispositif « aidant à dérouler et tester fictivement des choix de société » (*ibid.*, p. 17). L'objectif est de redonner espoir à la possibilité d'une transition écologique (*ibid.*) ou au contraire d'abandonner des habitudes sociétales néfastes pour la planète. Ces modèles de sociétés peuvent par exemple être organisés autour de pénuries alimentaire ou énergétique et proposer des réflexions sur les manières dont nous utilisons les énergies fossiles (*ibid.*, p. 43). La série de films *Mad Max* interroge notamment le retour au darwinisme social à partir de la mise en scène d'un monde dans lequel les ressources alimentaires et énergétiques sont rares (*ibid.*, p. 14). Ces modèles peuvent aussi s'agencer autour de problématiques liées à la pollution atomique ou chimique de la biosphère. *Le troupeau aveugle* (John Brunner, 1972) et *La vérité avant-dernière* (Philip K. Dick, 1975) sont justement l'occasion de questionner comment l'humanité habite une planète contaminée (*ibid.*, p. 34). Ou bien encore, comment vivre dans un monde dominé par les machines. Ce type de modèle questionne les modes de cohabitation possible entre l'humanité et des machines hautement intelligentes voir conscientes (*ibid.*, p. 131). La trilogie *Matrix* est un exemple canonique d'une humanité transformée en ressource énergétique pour les machines (*ibid.*, p. 37). Au fond, Yannick Rumpala

souhaite dépasser la vision pessimiste des récits d'anticipation et montre que ces récits font aussi preuve d'optimisme et suscite l'espoir d'un futur habitable où l'écologie serait au cœur du fonctionnement des sociétés (*ibid.*, p. 85). Ces récits sont donc à voir et à entendre en tant que prise de conscience de la vulnérabilité de notre planète (*ibid.*, p. 101). Dit autrement, les récits de science-fiction semblent proposer une réflexion sur la relation entre le genre humain et le milieu dans lequel il évolue. Ils posent des questions très profondes d'habitabilité de son milieu (*ibid.*, p. 27).

- 5 Dans un même ordre d'idée, Frédéric Neyrat questionne un des sous-genres du cinéma d'anticipation qu'il appelle le cinéma éco-apocalyptique. Ces récits cinématographiques donnent à voir des mondes au bord de l'anéantissement environnemental (NEYRAT, 2015, p. 67). Ce sous-genre « [rendrait] compte de la société de catastrophe », en d'autres termes, il questionne les angoisses et les peurs liées à l'ère industrielle qui tend toujours un peu plus à fragiliser la biosphère ; cette mince couche pelliculaire sur laquelle la vie est possible. Si ces récits cinématographiques ont pu voir le jour, c'est parce que, selon Neyrat, nous sommes rentrés dans une nouvelle ère, celle de l'anthropocène – âge géologique où l'humanité a un impact non négligeable, voire carrément colossal, sur la biosphère. Désormais, nous pouvons décider de l'avenir de la nature (*ibid.*, p. 68). Il propose ainsi de baliser le début de l'imaginaire éco-apocalyptique à partir du cinéma d'anticipation des années 1970. Les films qui émergent à cette époque ont pour principale fonction de provoquer un véritable « choc esthétique », notion qu'il récupère sans doute à Noël Burch¹. Il pense en effet déceler dans ces fictions éco-apocalyptiques une attention particulière aux thèmes de l'anthropophagie. Il suppose que *Soleil vert* (Richard Fleischer, 1972) et *La route* (Cormac McCarthy, 2006) sont des œuvres anthropocentrées qui montrent un monde qui n'abrite plus que l'espèce humaine, réduite à se dévorer elle-même pour subsister (NEYRAT, 2015, p. 68). À partir de ce constat, il analyse la représentation du changement climatique qui semble trouver écho dans *Le jour d'après* (Roland Emmerich, 2004), notamment dans la scène d'ouverture où l'on voit une fissure béante déchirer la banquise (*ibid.*, p. 71). On pourrait alors penser que ces représentations de la nature traumatisée et vengeresse ont pour fonction de nous éduquer et de nous sensibiliser aux questions envi-

ronnementales. En réalité, selon Neyrat, lorsque la catastrophe écologique est fictionnalisée et mise en scène à des fins commerciales et divertissantes, celle-ci perd de sa puissance de mise en garde et devient force spectaculaire et divertissante : « si cela arrive en image, cela n'arrivera pas dans la réalité ; profitons des délices de l'effraction imaginaire et de sa capacité à réduire le trauma réel en trauma imaginaire » (*ibid.*). Autrement dit, la catastrophe écologique n'est plus perçue comme menace actualisable dans la réalité, elle devient fiction, récit et invention formelle.

- 6 Nous allons voir que certaines éco-fictions sont perçues par les scénaristes et les créateurs comme une force écologique capable de redonner à la nature la vitalité et l'indomptabilité qu'elle aurait perdue depuis le début de l'industrialisation au début du XIX^e siècle. En s'appropriant le *topos* des phénomènes naturels aberrants qui fonde en partie l'imaginaire de Lovecraft, les auteurs racontent des histoires très actuelles dans lesquelles la nature se venge d'une humanité négligente. Ce sont des récits de l'anthropocène, des récits qui viennent réaffirmer la puissance et les mystères d'une nature insondable. Tâchons de rendre compte et d'interroger, à l'aune d'un corpus délimité, quelques représentations de cette nature dégénérée. Nous aurons ainsi à étudier, dans un second temps, les spécificités et les motivations qui ont poussé certains cinéastes à figurer l'altération de la biosphère par un agent extérieur. Pour ce faire nous nous intéresserons à *The Road* de John Hillcoat (2009), *Annihilation* d'Alex Garland (2018) et *Color out of Space* de Richard Stanley (2019), trois œuvres cinématographiques particulièrement frappantes dans leur capacité à montrer l'altération ou la modification de la biosphère.

L'anthropocène et le cinéma : un travail en tandem

- 7 L'anthropocène est un terme générique qui désigne dans un sens large l'homme comme force géologique dont l'activité excessive déborde aujourd'hui sur les zones géographiques où régnait, jusque-là, un équilibre écosystémique. Ce débordement conduit la biosphère à se changer progressivement en technosphère (STIEGLER, 2018, p. 58) : l'anthropocène inaugure une ère dominée par l'homme dont l'industrialisation, l'augmentation des activités économiques et l'urbanisa-

tion massive du monde ont transformé la nature. Un tel bouleversement a poussé Alexandre Federau à écrire, dans un ouvrage stimulant, une généalogie de l'anthropocène (2017, p. 108). À la lumière d'un important travail philologique, le philosophe précise que l'anthropocène est d'abord « un cadre de discussion interdisciplinaire » (*ibid.*, p. 112) dont l'enjeu est de spéculer, anticiper et théoriser une potentielle fin du monde (*ibid.*, p. 240).

- 8 Sans grande surprise, l'art cinématographique est aussi un dispositif privilégié de mise en scène eschatologique ; il spéculé par ses propres moyens des hypothétiques fins du monde (hiver nucléaire, cataclysme, attaque extra-terrestre). Mais les points de rencontre entre l'anthropocène et le cinéma ne s'arrêtent pas là. Ils se font surtout le témoin du lien que tisse l'homme avec la nature en examinant les relations socionaturelles et la place de l'homme sur la planète. Si l'anthropocène appelle à penser, par le biais d'un dispositif rhétorique et heuristique, l'anthropisation du monde, c'est-à-dire l'impact humain sur les écosystèmes voisins, il est certain que le dispositif cinématographique puisse, à plus forte raison, lui donner une image et même un récit. En cela, depuis l'arrivée des effets spéciaux, du numérique et de la modélisation 3D (VFX artiste/CG généraliste), l'imaginaire de l'anthropisation n'a jamais été aussi détaillé et saisissant que dans une salle de cinéma. Néanmoins, cette puissance de figuration est un bel oxymore en ce que l'imaginaire de la biosphère dérégulée se modélise et se génère en partie par l'intermédiaire des machines, ordinateurs et technologies de l'information – ennemi pernicieux de l'anthropocène.
- 9 Du côté fictionnel maintenant, ces récits – nous le verrons à travers notre corpus filmiques – ont des thèmes récurrents :
 - héritage d'une conception Lovecraftienne (métadiscours et réalisme scientifique, mise en scène d'aberrations biologiques et physiques, investigations scientifiques) ;
 - altération de la biosphère ;
 - altération de la lumière, de l'espace et du temps ;
 - altération de la perception sensorielle des personnages (vue, ouïe, toucher, odorat).
- 10 Il est alors intéressant de constater ceci avant de commencer notre analyse filmique : les récits de la nature courroucée n'ont comme

seule préoccupation que d'arracher à la nature son essence même, la vie sur terre. Ils dépeignent et mettent en scène un monde sans nature, sans homme. Ils néantisent le monde en le phagocytant – d'abord par absorption puis par destruction.

La fin de la biosphère est-elle une fin de la technosphère ?

- 11 En 2009, John Hillcoat porte sur les écrans de cinéma *The Road*, roman post-apocalyptique de Cormac McCarthy. Crasseux, morne et sinistre, à l'image du roman, le film prend la forme d'une errance funèbre dans les débris vitrifiés d'une humanité agonisante. La faune et la flore sont dévastées, le règne animal est éteint et les quelques arbres galeux restants se déracinent les uns après les autres : « aucun animal n'a survécu et les plantes ont toutes disparu », renseigne la voix off au début du film. Pour se nourrir, faute de pouvoir cultiver, les derniers moribonds deviennent cannibales ou cherchent désespérément des boîtes de conserve. Dans ce cauchemar sans fin, un homme et son enfant marchent sans but. Ils traînent un caddie cabossé – dernier vestige d'une société de consommation écroulée – et un couvercle métallique de poubelle rempli d'eau qu'ils font bouillir fébrilement lorsqu'ils sont terrassés par la soif.
- 12 Ce qui fait l'originalité du film est sans doute que les conditions de ce désastre planétaire et de sa perte d'humanité ne sont jamais justifiées par le récit, la voix off, celle du personnage principal témoigne de son errance spatio-temporelle : « il y eut un long éclair éblouissant, l'horloge s'est arrêtée à 1 h 17, puis une série de sourds grondements, je crois que c'est octobre, mais je n'en suis pas sûr ».
- 13 Non seulement les personnages sont incapables de s'ancrer dans le temps et dans leur environnement, mais ils ignorent profondément les causes qui ont déclenché cette mystérieuse extinction de masse. On assiste à un renversement de la mécanique sociale en ce qu'elle ressuscite un mode de vie primitif et nomade dont le retour du cannibalisme est désormais la norme : dans le caveau d'une habitation, on découvre l'élevage d'êtres humains enchaînés dans leurs propres déjections. Remarquons alors ceci : la disparition de la nature implique inévitablement une disparition de l'humanité. Celle-ci se

constate selon plusieurs aspects : perte de la mémoire collective (les supports mémoriels ont disparu), perte de la technique et de la scientificité, darwinisme social (la loi du plus fort), individualisme farouche, dissolution de toutes valeurs morales ou éthiques.

- 14 Il est certain que, sous les gémissements étouffés des personnages, aucune perspective de reconstruction du monde n'est envisageable : compte tenu des sols infertiles, l'agriculture est impossible, si bien que les ressources ne seront plus jamais renouvelables, faute de pouvoir revitaliser la biosphère. À lumière de ce récit d'anticipation post-apocalyptique, la grande réussite du film est d'avoir réussi habilement à appareiller la biosphère et le corps des personnages dans une relation d'interpénétration réciproque. Devons-nous alors parler d'anthropomorphisme ou d'écocentrisme ? Chez Timothy Morton, cette relation d'interpénétration réciproque porte un nom et a même fait l'objet d'un livre. Le concept philosophique de maillage propose de penser les êtres vivants comme faisant partie d'un vaste réseau dans lequel toutes les formes du vivant sont connectées les unes avec les autres (MORTON, 2019, p. 22). Ce concept prend pour point de départ le contexte écologique actuel, à savoir l'effondrement progressif de la biodiversité étayé par les bilans du groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC). Le parti pris de Morton entend réconcilier la transition écologique avec la philosophie. Pour ce faire, il suggère que l'application de décisions gouvernementales judicieuses ne peut se faire qu'en revenant, en premier lieu, à des préoccupations philosophiques : le maillage est l'une de ces préoccupations. Sorte de fractal, le maillage invite le lecteur à prendre conscience que toutes les formes du vivant sont connectées ; ainsi, le règne minéral, végétal et animal communiquent et interagissent (*ibid.*, p. 59) : « toutes les formes du vivant partagent avec nous une même sorte de tissu » (*ibid.*, p. 116). Il s'agit de penser les êtres vivants comme des êtres faisant partie d'un vaste réseau dans lequel toutes les formes du vivant sont connectées les unes avec les autres (*ibid.*, p. 22). Le concept de maillage est d'abord une prise de conscience en tant qu'il met au point une classification ontologique basée sur l'hétérogénéité des règnes (*ibid.*). Les humains, les animaux, les végétaux et les minéraux sont tous plongés dans le même magma. Il s'agit pour Morton de rejeter catégoriquement les modèles de classification anthropocentrique et de montrer à travers des références à

la biologie, à la géologie et à la chimie moléculaire que le milieu sur lequel nous avons bâti notre civilisation est lui aussi composé d'organismes vivants : le pétrole est un agrégat de dinosaures transformés par le temps, le fer, la conséquence du métabolisme bactérien et les montagnes que nous arpentons sont composées de coquillages et bactéries fossilisés (*ibid.*, p. 57). Autrement dit, le concept de maillage montre que l'intégrité des êtres et des choses n'est pas aussi hermétique qu'on pourrait le penser. Les frontières hermétiques de l'intériorité et de l'extériorité, des humains et des non humains, se redessinent et finissent par s'estomper (*ibid.*, p. 73).

- 15 Il nous semble que ce lien trouve une figuration particulière dans *The Road* dont le travail esthétique ne cesse d'imbriquer, dans une relation profonde, le corps des personnages et la biosphère. On peut, en effet, facilement en prendre la mesure en comparant la manière dont la biosphère morbide s'amalgame sur les corps souffreteux des personnages. Tout au long du film, le récit est ponctué par des interstices dans lesquels la biosphère se morcelle en lambeau : les arbres pourris s'écroulent, la terre se déchire et laisse apparaître des cavités béantes, le ciel s'embrume d'une fumée étouffante et les rares sources d'eau, assurément toxique, suintent d'un liquide jaunâtre.
- 16 Du côté de la figuration des corps des personnages, ceux-ci ne se portent pas bien mieux : leurs visages creusés et blafards rappellent les crevasses des terres endommagées, leurs dents ébréchées prolongent les arbres malades et les particules de poussière que la lumière laisse transparaître se déposent sur les vêtements. Cet état des lieux inquiétant est surtout l'occasion de filmer leurs yeux exorbités face au délabrement de la biosphère.
- 17 Que faut-il retenir de cette connexion corpo-écologique sans risquer de verser dans un environnementalisme sclérosé ? Il nous semble que les œuvres d'art tissent, elles aussi, un réseau d'images et que ce réseau est un inépuisable *réservoir imageant* – dans lequel les philosophes, critiques, esthètes et historiens du cinéma, trouvent matière à penser et envisagent des problèmes et des remèdes environnementaux – qui tiendrait compte d'une sensibilité pour la philosophie et l'histoire de l'art. On posera en conséquence cette question rhétorique : l'histoire de l'art a-t-elle sa place dans la transition écologique ? Assurément.

Les puissances cosmiques et le symbiote : une autre possibilité figurative du maillage

- 18 Nous avons jusqu'ici mis en lumière une première modalité de l'expression de la nature courroucée en tant qu'elle participait figurativement à projeter l'espace sur le corps des personnages. Cet imaginaire nous expose des êtres vivants émaillés les uns avec les autres. Nous verrons maintenant qu'une telle dépendance du corps et de la biosphère implique le concept de symbiose et que celui-ci altère et modifie le code génétique des êtres vivants. Autrement dit, le concept de symbiose – révisé par le récit cinématographique – est une sorte de réécriture génétique qui entrelace, le règne animal, végétal et minéral.
- 19 Les récits horrifiques d'H.P. Lovecraft furent sans doute le fleuron de tout un imaginaire de l'altération de la biosphère et des formes de vie qu'elle abrite. Véritable précurseur dans ce que les historiens appellent « l'horreur cosmique » (MENEGALDO, 2017, p. 185), Lovecraft a surtout ouvert la voie à l'anticipation fictionnelle, plus précisément, celle d'une menace cosmique qui viendrait désorganiser et corrompre la vie sur Terre. Ce sont généralement des entités extra-terrestres qui, une fois au contact avec la faune et la flore, provoquent leur dégénérescence progressive. Ceci alertera, en conséquence, les instances scientifiques, curieuses et impuissantes à en décrire les conditions élémentaires. *Color out of Space*, adaptation cinématographique du même nom et *Annihilation* dont la filiation à Lovecraft est indiscutable, proposent en effet un imaginaire où l'écosystème entier se voit parasité par une puissance cosmique insaisissable et inintelligible pour la conscience humaine. Les deux films proposent, à plus forte raison, une situation initiale identique : un objet interstellaire déchire le ciel et vient s'effondrer sur un territoire boisé visiblement immaculé. Le cinéaste de *Color out of Space*, Richard Stanley, ne cache pas son admiration pour l'univers Lovecraftien qu'il a d'ailleurs longtemps essayé d'adapter en caméra super 8. *Color out of Space* est la seule tentative convaincante d'adaptation : si le film a pu voir le jour

sans l'autorisation des sentinelles du *copyright*, c'est parce que les droits sont désormais tombés dans le domaine public.

- 20 Si l'écrivain de *Providence* n'est d'ailleurs pas connu pour être un enfant de chœur, Richard Stanley, *a contrario*, a voulu rendre ses personnages profondément bienveillants : en ce sens, l'entité cosmique s'attaque à une famille traditionnelle vivant en harmonie avec la biosphère environnante. La puissance cosmique va agir sur la perception des personnages et dérégler ainsi leurs sens (ouïe, vue, odorat, toucher). Elle est décrite par un vieillard en ces termes : « Froid et humide, mais ça brûle, il absorbe la vie de tout ce qui bouge. Il est venu sur terre avec la roche, il vit dans le puits, il a grandi dedans. Il empoisonne absolument tout, il transforme absolument tout en quelque chose du monde d'où il vient, il est venu des étoiles ». En effet, comme semble l'indiquer le personnage, la force cosmique modifie la structure atomique de la matière inorganique en tant qu'elle provoque des dysfonctionnements électromagnétiques, endommage les appareils électriques et crée des phénomènes d'interférences technologiques et mécaniques. Outre le fait de pouvoir agir sur le fonctionnement de la matière inerte, celle-ci ébranle aussi l'équilibre organique en agissant principalement sur la faune et la flore : l'entité engendre des défaillances cellulaires sur les animaux du ranch, modifie l'ADN de certains insectes, fait pousser aléatoirement des plantes exotiques, empoisonne la nappe phréatique et ira même jusqu'à transformer des alpagas en un amas de chair aberrant (on pense naturellement à *The Thing* de John Carpenter, 1982). Néanmoins, sa puissance interférente ne s'arrête pas là puisqu'elle altère aussi la conscience et le système perceptif des personnages : la mère de famille tranche ses doigts pensant que ce sont des carottes ; le père confond rêve et réalité, il est obsédé par une odeur fétide qu'il est le seul à pouvoir sentir ; le cadet entend des murmures incessants et, enfin, l'adolescente voit s'écouler du sang du robinet. Tout ceci participe à retirer à la perception humaine ses qualités d'être au monde. Il y a donc une possible démence perceptive ; une perception altérée où les sensations et impressions du monde environnant des personnages produisent une inquiétante étrangeté. On se souvient d'ailleurs de cette séquence troublante dans laquelle, loin de la grange, la mère et l'enfant sont frappés par l'énergie libérée par l'entité cosmique qui attaque et provoque la

fusion des deux corps. L'abomination engendrée symbolise un fantasme incestueux de fusion-confusion avec la mère est assez classique ; mais le croisement génétique généré décrit aussi un processus de déshumanisation provoquée par une puissance désorganisatrice qui retire à l'homme son caractère d'être sensible et qui l'ampute ainsi de sa capacité de compassion. Malgré la reconnaissance des membres sa famille, la chimère tentera néanmoins de les dévorer.

21 Il y a cependant, une différence avec le premier et le second film. Si le maillage dans *The Road* était traité par les possibilités des techniques de tournage (rapprochement métonymique de deux images corps/biosphère), celui présent dans *Color out of Space* est présent dans la matière même du film. En ce sens, le maillage n'est plus assuré par le montage, mais par l'image elle-même ; il n'est plus métonymique, mais pathétique. Ceci nous amène à un autre passage qui fait mieux voir encore la puissance dégénérative de l'entité cosmique. À la fin du film, elle génère un puissant vortex qui déforme l'espace et décompose les atomes des objets et de la matière environnante. Après une impressionnante explosion, la scène se coupe et la présence envahissante du violet se grime en blanc froid et granuleux. L'entité disparaît et laisse derrière elle, une lande poussiéreuse et désertique. Au milieu de ce cratère blanchâtre à ciel ouvert, il ne reste plus rien. Toutes les couleurs du spectre visible ont été absorbées sinon effacées. Voici notre conclusion : les effets spéciaux ont rendu possible le travail colorimétrique et de ce fait l'intelligibilité, non pas de l'entité (indescriptible dans le roman, ce serait ici un écueil dangereux), mais plutôt de ses effets sur la biosphère. On a vu défiler les étapes d'une néantisation du monde sous la forme suivante :

- la profusion d'une nature dégénérée, la confusion des règnes ;
- la fusion aberrante des règnes ;
- leurs dislocations inévitables.

C'est donc autour d'une logique de symbiose dégénérative que le film construit tout son dispositif.

22 Il reste pour finir à étudier une dernière modalité de la nature courroucée où la symbiose n'est plus dégénération, mais agglomération des règnes, rassemblement ; risquons ce néologisme ampoulé : le symbiote-synthèse.

- 23 *Annihilation* est tiré du roman brillantissime du même nom de Jeff Vandermeer. L'adaptation cinématographique que propose Alex Garland est intéressante dans la mesure où elle prolonge cet imaginaire de la biosphère altérée. Résumons le récit ainsi : une bulle géante est apparue et a enveloppé sur plusieurs kilomètres la faune et la flore environnante. Néanmoins, les investigations opérées par des gardiens, enquêteurs, militaires et scientifiques n'ont rien donné. Personne ne semble revenir de ces expéditions. Une équipe de quatre scientifiques (un biologiste, un psychologue, un anthropologue et un géomètre) investit à nouveau les lieux. La « zone x », dont le nom fait écho à *Stalker* (Tarkovski, 1979), présente une grande richesse écosystémique ; la vie y prolifère de manière exponentielle. *Annihilation* met un point d'honneur à mettre en image la confusion du règne animal, végétal et minéral. L'exemple le plus concluant que l'on puisse trouver est sans doute à chercher dans les nombreux plans d'ensemble qui figurent une végétation organique/minérale ou vice versa une organicité végétale/minérale. On en prend la mesure avec ces arbres étrangement enracinés dans le sable, feuilletés de diamants, ces arborescences de fleurs hybridées aux viscères humains ou encore ce phare abandonné dont les parois et cavités buccales rappellent des orifices respiratoires. Dans cette confusion extrême, les appareils électroniques sont incapables de capter tout signal de l'extérieur de la zone et les boussoles ou autres technologies de géolocalisation sont défailtantes. En d'autres termes, aucune donnée scientifique n'est consignable électroniquement.
- 24 Le film fait voler en éclats les certitudes du discours scientifique parce qu'il met les personnages en face de phénomènes aberrants. Ces phénomènes mettent à mal l'apparente scientificité et dynamitent les fondements du rationalisme. De plus, les personnages subissent, une fois arrivés dans la zone, des défaillances multiviscérales, contractent des cancers foudroyants ou développent des anomalies génétiques. Aussi, leur identité s'efface progressivement, leurs souvenirs sont confus. À mesure que ces dérèglements corporels et mentaux sont constatés par la subjectivité humaine, les personnages tournent au délire paranoïaque et, en dernière instance, manifestent des pensées morbides et suicidaires. Qu'est-ce que tout ceci peut bien vouloir dire ?

- 25 Il nous semble que la zone est peut-être une sorte d'organisme vivant exotique qui utilise la matière environnante en tant que prolongement de ces propres fonctions vitales. Autrement dit, elle ponctionne et s'amalgame chaque millimètre carré de la faune et de la flore présentes à l'intérieur de son enveloppe ectoplasmique. C'est une membrane tentaculaire et totalisante qui recouvre l'intégralité de la faune et la flore environnante. D'autre part, la zone participe à l'anéantissement de la conscience perceptive des personnages. Elle altère l'intégralité de l'appareil perceptif (vue, ouïe, odorat, toucher). Ils perdent le lien subjectif avec leurs corps : le corps devient inconnu, étranger, incontrôlable. On comprend à présent que la finalité de cette entité cosmique est de réunir dans un seul et même organisme la totalité de tous les autres : le symbiote-synthèse donc, non plus fragmenté, dispersé comme ces milliards de milliards de formes du vivant, mais qui au contraire s'accumule dans un unique organisme.
- 26 Cette petite étude s'insère volontiers dans une entreprise philosophique déjà amorcée par Emanuele Coccia, Timothy Morton, Christian Chelebourg et quelques autres. Cette philosophie du mélange, appelons-la comme ça, nous a montré un désir pour les cinéastes et les philosophes de proposer une conception du monde qui en finirait avec un anthropocentrisme galvaudé, mais qui intégrerait la biosphère et les êtres qui la composent dans l'idée de la penser comme un organisme symbiotique et non pas comme un espace à conquérir ou modéliser. Si les trois œuvres analysées recyclent la thématique de la dégénérescence de la faune et de la flore, c'est peut-être parce qu'aujourd'hui à l'ère de l'anthropocène et de l'homme comme force perturbatrice, il est intéressant pour certains cinéastes d'examiner les relations socionaturelles et la place de l'homme sur la planète. Ces trois œuvres se sont faites le témoin du lien que tisse l'homme avec la nature. En revanche, lorsqu'il s'agit de prédire l'avenir de l'humanité et de son milieu, le constat est rarement rassurant².
- 27 Ces œuvres imaginent un univers visuel où l'écosystème entier se voit parasité par une puissance cosmique insaisissable et inintelligible par la conscience humaine. On peut émettre l'hypothèse que certains textes de Lovecraft se proposent comme récit fondateur de l'imaginaire cinématographique de l'anthropocène. C'est du moins l'une des

pistes de lecture possible pour comprendre la formation d'un imaginaire très en vogue aujourd'hui que les scénaristes, cinéastes et romanciers aiment explorer. Imaginaire artistique de l'anthropocène donc, qui prend forme à travers des œuvres filmiques qui se servent volontairement de la matrice lovecraftienne afin de formuler ce qu'on pourrait appeler des récits de la nature courroucée, c'est-à-dire des récits qui renouent avec une tradition eschatologique de destruction de la biosphère et de tout ce qu'elle abrite, en premier lieu une humanité stupide et grossière qui n'a pas su intégrer dans sa conception du monde un intérêt pour la biodiversité.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDROVEN Jean-Pierre, 2020, *Anthologie des dystopies. Les mondes indésirables de la littérature et du cinéma*, Paris, Vendémiaire.
- AFEISSA Hicham, 2014, *La fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BURCH Noël, 1967, « Structures d'agressions », *Les cahiers du cinéma*, n° 195.
- CHELEBOURG Christian, 2012, *Les éco-fictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, 2019, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte.
- FEDERAU Alexandre, 2017, *Pour une philosophie de l'anthropocène*, Paris, Presses universitaires de France.
- MORTON Timothy, 2019, *La pensée écologique*, Paris, Zulma.
- NEYRAT Frédéric, 2005, « Le cinéma éco-apocalyptique. Anthropocène, cosmophagie et anthropophagie », *Communications*, n° 96, « Vive la catastrophe », <https://doi.org/10.3917/commu.096.0067>.
- RUMPALA Yannick, 2018, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, .
- STIEGLER Bernard, 2018, *Qu'appelle-t-on panser ? 1. L'immense régression*, Paris, Les liens qui libèrent.

NOTES

- 1 Pour plus d'information sur le choc esthétique, voir BURCH, 1969, p. 58.
- 2 Voir par exemple RUMPALA, 2018 ; ENGÉLIBERT, 2019 ; AFEISSA, 2014 ; ANDROVEN, 2020 et CHELEBOURG, 2012.

AUTEUR

Mike Zimmermann

Doctorant, ACCRA (UR 3402), Université de Strasbourg

Du rôle de la nature dans le design moderniste

Jérémie Elalouf

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.487

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Bruno Latour a avancé qu'il était possible de comprendre les arts et les sciences « modernes » comme relevant d'un même type de rapport au monde, le naturalisme. Nous proposons de discuter cette thèse en nous intéressant plus spécifiquement à l'histoire du design, à travers une analyse de textes de László Moholy-Nagy. Notre argument est que le design moderne a proposé une critique du naturalisme, bien que cette critique ne soit pas dénuée d'ambivalence et d'ambiguïtés.

English

Bruno Latour has proposed that modern arts and sciences can be understood as being part of the same type of worldview, naturalism. We propose to discuss this claim by focusing on the history of design, through an analysis of texts by László Moholy-Nagy. Our argument is that modern design has proposed a critique of naturalism, although this critique is not without some ambivalence and ambiguities.

INDEX

Mots-clés

conception du monde, design, modernisme, Moholy-Nagy, naturalisme, Latour

Keywords

worldview, design, modernism, Moholy-Nagy, naturalism, Latour

PLAN

Design moderne et naturalisme

Un style négatif

Nature et matériaux
Fonction et diagramme de forces
Produire un monde commun
Une rupture ambivalente
Le dépassement de la perspective
Le rôle de l'intuition
Montage et subjectivité
Un naturalisme ambivalent
Conclusion

TEXTE

- 1 Dans un article intitulé « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? » (LATOURE, 2005), Bruno Latour propose une interprétation de la modernité artistique inspirée par son approche anthropologique de l'activité scientifique. Son argument est que la « parenthèse moderniste » (*ibid.*, p. 1) correspond à l'instauration d'un rapport au monde particulier qu'il désigne, à la suite de Philippe Descola, par le terme « naturalisme ». Pour Latour, le naturalisme a induit un type singulier de représentation qu'il qualifie de « style moderne ». Son argument est que ce style a joué un rôle déterminant, aussi bien dans l'histoire des sciences que dans l'histoire des arts, de sorte que ces deux histoires sont fondamentalement homogènes. Nous voudrions proposer une autre interprétation de ce « moment moderne », en nous intéressant plus particulièrement à l'histoire du design¹.
- 2 La référence à la nature joue un rôle central dans les textes des designers et architectes qui ont contribué à définir la discipline, que ce soit chez Sullivan, Wright, Loos, Gropius, Mies van der Rohe ou encore Le Corbusier. Notre hypothèse, toutefois, est que la nature dont il est question n'est non seulement pas réductible au naturalisme, mais qu'elle implique une remise en cause de cette conception du monde. Pour le montrer, nous nous concentrerons ici sur un texte de László Moholy-Nagy, « Nouvelle méthode d'approche. Le design pour la vie » (2007, p. 269-306). Ce texte, d'abord publié dans le livre *Vision in Motion* (MOHOLY-NAGY, 1956), propose en effet une synthèse de la pensée du design moderne² dans la période charnière de l'après-guerre. Nous l'utiliserons donc ici comme un témoin de ce qui a pu se penser dans le moment moderne, sous le terme de design. Notre analyse se concentrera plus particulièrement sur les notions de

« diagramme de forces » et d'intuition, notions qui jouent un rôle central dans la critique du naturalisme proposée dans le texte. Toutefois, nous tenterons de montrer qu'il y a aussi dans l'élaboration de Moholy-Nagy une forme d'ambivalence et que le dépassement du naturalisme qu'il propose n'est pas sans poser quelques difficultés.

Design moderne et naturalisme

- 3 Bruno Latour s'appuie dans ce texte sur la définition du naturalisme proposée par Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture* (2005). Latour caractérise donc le naturalisme par le fait que le sujet humain est absolument séparé du monde physique ou, dans les termes de Descola, que les intériorités humaines sont absolument distinctes des physicalités (*ibid.*, p. 168-180). Du fait de cette séparation, les modernes tendent à séparer absolument les « *qualités premières* » et les « *qualités secondes* » (LATOUR, 2005, p. 3), ou à différencier les propriétés stables de l'univers, qui peuvent être connues par les sciences, de ce qui relève de l'expérience subjective. C'est cette stricte séparation qui pour Latour permet de comprendre l'iconoclasme caractéristique de la modernité. Car l'image, pour les modernes, relève toujours d'un certain degré de l'expérience subjective, elle n'est pas aussi fiable que des faits strictement quantifiés. L'idéal moderniste est donc de pouvoir produire une vérité qui ne dépend pas de la représentation. D'où l'imaginaire de la rupture radicale et de l'émancipation qui a accompagné la modernité : il s'agit de faire « table rase » du passé, et de toutes les croyances et représentations fallacieuses qui lui sont associées (*ibid.*, p 4). Pour Bruno Latour, le modernisme repose ainsi sur une dénégation de la représentation, autant sur le plan scientifique, politique, qu'artistique. Seulement, une telle dénégation ne peut jamais être totalement consistante³. Les modernes ont en effet constamment recours à la représentation, en particulier dans l'activité scientifique. Mais leur conception du monde ne leur permet pas de penser ce rôle de l'image. C'est pour cela que les modernes « font toujours très exactement le contraire de ce qu'ils disent » (*ibid.*, p. 2) : ils prétendent s'appuyer sur une parfaite objectivité, alors qu'ils manipulent sans cesse des représentations. À rebours de cette analyse, nous voudrions montrer que pour Moholy-Nagy, la modernité n'induit pas un déni, mais plutôt une nouvelle forme de représentation. De sorte que, au moins dans le cas du design, les

modernes ont essayé de penser l'image et de dire quelque chose de ce qu'ils ont fait, ou essayé de faire.

Un style négatif

- 4 Pour Bruno Latour, le naturalisme se caractérise par l'invention de nouvelles méthodes de représentations. La perspective en est un des exemples les plus significatifs : elle permet de dessiner un même objet dans n'importe quelle position, et fait ainsi apparaître ce qu'il y a d'invariant dans une représentation⁴. Le caractère invariant de certaines propriétés est à la fois ce qui ne dépend pas de la représentation et ce qui apparaît au travers de la représentation. Il y a donc conjointement une autonomie de l'objet par rapport à son image, mais aussi la transcription de certaines de ses « qualités premières » dans l'image. C'est sur ce principe que repose pour Latour « l'imaginaire rationnel » (LATOUR, 2005, p. 6) du naturalisme : il faut produire des images qui tentent de présenter aussi fidèlement que possible les caractéristiques propres de chaque objet. C'est pourquoi le genre de la nature morte, et la méticuleuse observation des objets qu'il implique, apparaît en même temps que la notion de « fait »⁵ et des manières réfléchies d'établir ce qui est factuel (*ibid.*). C'est aussi pourquoi le « style moderne », c'est-à-dire le style qui vise l'objectivité, concerne aussi bien les arts que les sciences. Seulement, ce style est fondamentalement ambivalent, parce que son idéal est une représentation transparente, qui tend à s'effacer devant l'objet. De sorte que si la modernité est un style, il s'agit d'un style négatif, un style qui suppose une dénégation de l'image. Cette dénégation permet de comprendre le rapport ambivalent compliqué des modernes à l'image. Il faut en effet dépasser la représentation par la représentation, en produisant des images qui n'ont pas (tout à fait) le statut d'images. Pour Latour, cette dénégation de l'image interdit une pensée de l'activité scientifique concrète. La pratique des sciences a en effet reposé dès le départ sur des « cascades d'images » (*ibid.*, p. 8), c'est-à-dire sur des suites de représentations agencées avec beaucoup de soin : des relevés, des cartes, des diagrammes, etc. Sans cette accumulation de représentations, il serait impossible d'établir des faits, et donc il serait impossible de démontrer quoi que ce soit. Les modernes ne parviennent donc pas à penser le rôle de la représentation dans leur propre connaissance. Et parce qu'ils ne peuvent pas

penser positivement leurs propres pratiques, ils ne peuvent jamais non plus « être *de leur temps* » (*ibid.*, p. 10). Ils fantasment une rupture avec le passé qui n'a aucun contenu, car ils n'ont pas les moyens de penser le présent. Les affirmations prométhéennes, l'annonce d'une rupture radicale ou d'une révolution sont donc en définitive les symptômes d'une conscience aveugle. Or, pour Bruno Latour, tout cet imaginaire ne nous concerne plus directement, nous qui venons après les modernes. Le canon de l'objectivité moderne a commencé à se défaire, de sorte que nous ne pouvons plus soutenir le partage catégorique affirmé par les modernes. Il nous faut donc inventer un nouveau style, un « style non-moderne » (*ibid.*, p. 12) qui permettrait à la fois la production de nouvelles connaissances et l'affirmation d'un autre rapport au monde. Par rapport à une telle invention, le Bauhaus a pour Latour un statut ambivalent. En effet, l'école a produit une anticipation de ce que pourrait être un style non-moderne, en proposant une articulation novatrice entre art, science et technique industrielle. Mais, pour soutenir cette invention, le Bauhaus a mobilisé toute la rhétorique moderne, alors même que son activité aurait dû induire sa remise en cause.

Le Bauhaus lutte pour un style tout à fait paradoxal, puisqu'il réutilise le modèle de l'avant-garde, de la lutte contre la décoration, celui de la rupture radicale, celui du recommencement absolu, au moment même où les objets commencent à perdre leur qualité de ce qui procure la certitude et commencent à devenir matière à contention... (*ibid.*, p. 13-14)

Pour Bruno Latour, le Bauhaus constitue donc un modèle, mais un modèle qu'il faut parvenir à séparer d'une rhétorique et d'un imaginaire naturaliste éculés.

Nature et matériaux

- 5 Si nous nous tournons à présent vers l'article de Moholy-Nagy⁶, il n'est pas difficile d'y trouver des traces de la rhétorique moderniste critiquée par Bruno Latour. Dès les premières lignes du texte, l'auteur avance que le design industriel est une discipline qui induit une rupture par rapport à « la tradition artistique artisanale » et une utilisation des « dernières découvertes scientifiques et techniques »

(p. 269). De plus, le design vise pour Moholy-Nagy une certaine objectivité. En effet, la méthodologie du design repose, pour lui, sur une connaissance des propriétés des techniques et des matériaux, elle vise à tirer parti de leurs « qualités intrinsèques » (p. 275). Et lorsqu'il parvient à un tel résultat, le design produit quelque chose qui relève également de l'objectivité. Ainsi :

Si les éléments, les forces et les matériaux coïncident de manière optimale, on peut alors parler de qualité « objective ». (*ibid.*)

- 6 Un bon projet de design suppose donc une démarche qui s'appuie non seulement sur des connaissances objectives, mais qui parvient à un résultat qui a lui-même une objectivité. Cette idée d'une qualité « objective » est étroitement liée pour Moholy-Nagy au modèle de la nature. De son point de vue, le design moderne commence « avec l'affirmation d'Adler et de Louis Sullivan : “La forme procède de la fonction.” » (p. 279). Cette formule célèbre, avancée par Louis Henri Sullivan dans un texte de 1896 intitulé « Pour un art du gratte-ciel » (SULLIVAN, 2015, p. 165-177), est présentée par ce dernier comme une « loi » (*ibid.*, p. 175) de la nature. Cette « loi » implique que toutes les formes ont dans la nature une dimension nécessaire parce qu'elles sont liées à des « fonctions », c'est-à-dire à des activités ou à des processus. Les exemples utilisés par Sullivan pour appuyer cette idée relèvent d'un imaginaire pastoral : « la fleur éclore du pommier, le cheval de trait à la tâche, le chêne qui étend ses banchages, ... » (*ibid.*, p. 175). Néanmoins, il s'agit d'un principe de la science moderne : tout ce qui existe doit pouvoir s'expliquer par des processus immanents. C'est en tout cas ainsi que Moholy-Nagy l'interprète.

On peut juger de la richesse du principe selon laquelle « la forme procède de la fonction » en l'appliquant à des phénomènes se produisant dans la nature « où tout processus correspond à une forme nécessaire qui s'incarne toujours dans des formes fonctionnelles⁷. [...] » (p. 280)

- 7 Le design, tel que le conçoit Moholy-Nagy, semble donc bien relever du naturalisme, en ce qu'il suppose la référence à la nature comprise comme un ensemble de processus objectifs. Toutefois, une telle mise à jour de qualités objectives rencontre une opposition qui vient tout

autant de la subjectivité des designers que de celle des consommateurs. Moholy-Nagy note ainsi :

Il a fallu un siècle après l'introduction de l'eau courante dans les maisons d'habitation pour qu'on ose enfin élargir le bec des bouilloires de manière à pouvoir les remplir directement sous le robinet sans retirer le couvercle (p. 280).

- 8 Le design se heurte donc à une « résistance opiniâtre » (p. 285), résistance liée essentiellement aux habitudes. Celles-ci induisent en effet une « inertie mentale » (p. 283) qui nous fait préférer presque systématiquement les formes déjà connues aux formes nouvelles. Il y a donc une opposition entre ce qui relève des qualités objectives, qui sont liées à la fonction, et ce qui relève des qualités secondes, qui sont liées aux habitudes et aux réflexes psychiques. Le design rejoue donc en ce sens l'opposition fondamentale qui structure le naturalisme. Pour Moholy-Nagy, c'est cette inertie des habitudes qui rend les procédés industriels intéressants. En effet, « plus un métier est ancien » (p. 269), plus les habitudes qui lui sont inhérentes sont enracinées, et donc « plus sa mémoire paralyse l'imagination du designer » (*ibid.*). Les procédés industriels, en revanche, parce qu'ils ne sont pas encore chargés d'un tel poids, sont un terrain beaucoup plus propice pour l'invention, ou pour la mise à jour de qualités objectives. Le design, pour Moholy-Nagy, s'inscrit donc bien dans un projet de « modernisation » de la société. L'auteur reprend d'ailleurs le vocabulaire héroïque de l'avant-garde, en décrivant le travail des designers et des artistes modernes comme un combat, ou une lutte acharnée.

Sous la pression de nouvelles nécessités ont surgi des individus résolus, à l'esprit ouvert, animés du fervent espoir de créer un ordre social plus juste et prêts à se battre et à se sacrifier pour lui (p. 303).

- 9 Moholy-Nagy se pense ainsi dans une lignée de grands « modernes », allant de Voltaire et Rousseau à Malevitch et Mondrian, en passant par Marx, Bakounine, Maxwell, Einstein, Freud, Rimbaud et Joyce, dont il tente de poursuivre la tâche.

Fonction et diagramme de forces

- 10 Au premier abord, Moholy-Nagy paraît donc bien un être « moderne », au sens que Bruno Latour donne à ce mot. Seulement, une telle interprétation ne permet pas de rendre compte de la complexité de la pensée de l'auteur. De nombreux éléments viennent en effet nuancer, voire contredire, cette lecture du texte. Sur la question de la fonction notamment, Moholy-Nagy ne se contente pas de reprendre la formule de Sullivan, il en renouvelle l'interprétation. Il remarque que le design « fonctionnaliste⁸ » (p. 279) a « rapidement tourné au cliché » et qu'il est nécessaire de « réévaluer son contenu » (p. 280). De son point de vue, la forme ne dépend pas seulement de la fonction, elle dépend aussi des techniques qui sont disponibles à une époque donnée. Son idée est que la technique procède d'une *mimésis* : les hommes tirent parti « des suggestions fonctionnelles de la nature » (*ibid.*) pour la création de leurs différents outils et artefacts. Seulement, cette imitation de la nature dépend des capacités techniques et conceptuelles qui sont disponibles à une époque donnée. De sorte que l'on ne peut pas considérer le rapport entre forme et fonction sans considérer aussi l'histoire humaine et l'organisation sociale qui a permis la production de ces capacités.

Il faut donc apporter un complément au vieil adage ; la forme ne procède pas seulement de la fonction, elle procède également des progrès de la technique et des arts ainsi que du contexte sociologique et économique d'une époque donnée, ou en tout cas elle devrait le faire (p. 270).

- 11 Or, le fait que la fonction ne soit pas un donné fixe implique que la différence entre nature et culture est elle-même mouvante. Il ne peut y avoir de « qualités objectives » sans une « culture technique », et il ne peut y avoir de « culture technique » sans « qualités objectives ». Pour Moholy-Nagy, il n'existe donc pas d'objectivité qui soit complètement dissociée de l'histoire humaine. Non seulement la frontière entre ces deux domaines est mouvante, mais ils se déterminent mutuellement. Pour penser le rapport entre nature et culture, ou entre nature et technique, Moholy-Nagy propose la notion de « diagramme de forces ». Pour l'auteur, cette notion désigne l'empreinte produite par un processus sur un matériau, empreinte qui

révèle à la fois les propriétés du processus et du matériau en question. Il en donne plusieurs exemples, comme les ondulations dessinées par les vagues sur une plage de sable, les zébrures causées par une infiltration d'eau dans un mur peint, les traces laissées dans la neige par les pneus d'une voiture...

Tous ces phénomènes, résultats de divers processus, peuvent se résumer en un diagramme de forces où s'opposent celles qui s'exercent sur les divers matériaux et celles qui sont dues à la résistance de ces mêmes matériaux (p. 275).

- 12 Au premier abord, une telle notion paraît relever d'un cadre de pensée naturaliste : un diagramme de forces n'est rien d'autre que la manifestation d'un processus objectif. De notre point de vue, ce n'est néanmoins pas le cas, et ce pour au moins deux raisons. Premièrement, un diagramme induit un regard et une interprétation. Considérer l'ensemble des phénomènes comme des diagrammes de forces, c'est considérer que l'on ne peut dissocier ces phénomènes de leur lisibilité et d'un point de vue humain susceptible de leur donner du sens. Deuxièmement, le terme de force ne désigne pas seulement pour Moholy-Nagy des processus naturels, il peut aussi désigner l'activité humaine. L'une des preuves de cela, c'est qu'il considère la photographie comme une technique permettant de produire un diagramme de forces⁹. Cet exemple permet de bien saisir la dimension historique du rapport à la nature. Une technique comme la photographie tire parti de phénomènes objectifs (le mouvement de la lumière, un ensemble de réactions chimiques, etc.), mais ces phénomènes ne deviennent manifestes que dans un cadre technique hautement élaboré. Il faut donc comprendre l'idée d'une *mimésis* de la nature à partir de la notion de diagramme de forces. Tout outil, pour Moholy-Nagy, est un diagramme de forces, puisque tout outil résulte du jeu entre des forces et des matériaux. Mais les outils eux-mêmes ne transforment pas que la matière, ils transforment aussi « les capacités intellectuelles » et le « potentiel affectif » (p. 273) des êtres humains. De sorte qu'il est possible de comprendre l'histoire des techniques et l'histoire du rapport à la nature comme la production de diagrammes de forces s'enchaînant, ou s'engendrant les uns les autres. De plus, ce que Moholy-Nagy désigne comme une qualité « objective » relève d'un diagramme de forces, puisqu'elle advient

lorsque « les forces et les processus coïncident de manière optimale » (*ibid.*). De sorte que la qualité propre du design est de rendre visible quelque chose qui est indistinctement de l'ordre de la technique et de la nature. Le design est donc une discipline qui vise à produire ce que Bruno Latour désigne comme des « hybrides » (LATOUR, 2005, p. 9), c'est-à-dire des objets dans lesquels les qualités secondes et premières sont intrinsèquement liées.

Produire un monde commun

- 13 Comprendre les artefacts comme des diagrammes de forces, cela implique d'envisager toutes les forces physiques, biologiques et sociales qui ont pu participer à leur production. Le design exige donc pour Moholy-Nagy une démarche globale et intégrative.

Il [le design] représente une tâche complexe qui nécessite d'intégrer aussi bien des critères technologiques, sociaux et économiques que des données biologiques et les effets psychophysiques produits par les matériaux, les formes, les couleurs, les volumes et les relations spatiales. Faire du design, c'est penser en termes de relation (p. 278).

- 14 Pour accomplir sa tâche de manière satisfaisante, le design doit donc appréhender un « réseau de relations complexes » (p. 277). Cette unité du champ que le design appréhende, cette liaison organique entre différents niveaux de réalité, c'est ce que Moholy-Nagy désigne par le terme de « vie ». La vie, c'est en effet ce qui constitue l'unité de toutes les déterminations mentionnées précédemment. Faire du design « pour la vie », comme l'énonce le titre du texte, c'est appréhender tous les phénomènes sur le même plan, et tenter de leur trouver une articulation juste. C'est de cela que peut naître « la nouvelle qualité qui a pour nom "design" » (*ibid.*). Or, pour Moholy-Nagy, une telle démarche intégrative est déjà impliquée par la production industrielle. En effet, puisque les processus industriels requièrent une optimisation de la production, ils induisent une analyse très précise des matériaux et des gestes techniques (p. 293). De plus, la technique industrielle requiert une organisation sociale très spécifique. Elle implique une organisation politique et économique, un certain type de division du travail, des moyens de transport, de communication, etc. (p. 292). Tout cela fait que le champ de

préoccupation de ceux qui conçoivent des objets s'élargit considérablement. On passe d'un spécialiste maîtrisant quelques techniques à un travailleur polyvalent, qui doit maîtriser un grand nombre de connaissances et être capable de se poser des questions à l'échelle de la société, voire à l'échelle du monde. Seulement, si l'industrie induit l'apparition de ce nouveau type de travailleurs que sont les designers, elle est encore très loin d'avoir résolu tous les problèmes sociaux qui se posent dans la société industrielle. L'obsolescence programmée, l'aménagement urbain, le chômage, la sous-exploitation des capacités des travailleurs (p. 291) : tous ces problèmes posés par l'industrie devraient pouvoir rentrer dans le champ de préoccupation du design.

Son travail [le designer] devrait aller au-delà de la simple mise en œuvre d'un savoir et des techniques, au-delà d'une analyse des procédés de fabrication pour inclure une dimension humaine et sociale. Bien pensé, le design devrait viser à éliminer toute fatigue de la vie de l'ouvrier (p. 291).

- 15 Ceci implique que le design est pour Moholy-Nagy le nom d'une activité qui est indistinctement technique, politique et artistique. Le design, ou le travail avec les diagrammes de forces, c'est ce qui doit permettre à une société de trouver l'organisation sociale qui est la mieux adaptée à ses capacités intellectuelles et techniques. C'est pourquoi il ne peut être une activité spécialisée ; il est, au contraire, le dénominateur commun de toute activité. Pour résoudre les problèmes liés à l'industrialisation, il faudrait « que chacun s'acquitte de sa tâche avec la largeur de vue d'un vrai designer, c'est-à-dire en essayant de l'intégrer dans un cadre toujours plus vaste » (p. 279). Le design est donc la tâche de tous, son véritable objectif est la production d'un monde commun. *Vision in Motion* se conclut ainsi sur l'idée d'un « parlement du design social » (MOHOLY-NAGY, 1956, p. 360), permettant de faire travailler ensemble toutes les disciplines sur des problèmes communs d'intérêt général.

Une rupture ambivalente

- 16 Loin d'être un exemple de naturalisme dogmatique, la pensée de Moholy-Nagy anticipe donc un grand nombre de thèmes chers à Bruno Latour : l'intérêt pour les techniques de représentation, pour

les réseaux de relations complexes, ou encore le projet d'un parlement. Toutefois, nous voudrions à présent nous demander jusqu'à quel point la remise en cause du naturalisme proposée dans le texte est cohérente. N'est-il pas possible, si l'on mène plus loin l'analyse des arguments, de mettre à jour des problèmes non résolus dans la conception du design proposée par Moholy-Nagy ? Pour mener ce questionnement, nous repartirons de la manière dont l'auteur conçoit la relation entre art moderne et design.

Le dépassement de la perspective

- 17 Pour Moholy-Nagy, l'art et le design moderne n'ont pas un devenir séparé, ils participent d'un même mouvement de transformation des sensibilités. La valeur de l'art moderne est ainsi d'avoir permis de « transformer les modes de perception et [de] jeter les bases de nouvelles qualités de vie » (p. 298). Mais, à quel niveau est-il possible de penser ce rôle conjoint du design et de l'art ? Moholy-Nagy avance que ce qui est constitutif de l'art moderne est la remise en question de la perspective, remise en question qui transforme le rapport entre l'image et le monde. Il pense ce problème au travers de la dialectique entre le négatif et le positif. De son point de vue, la perspective, comme elle fut pratiquée à la Renaissance, produit des représentations pleinement positives. Moholy-Nagy ne développe pas cet argument, mais une manière de comprendre ce qu'il avance serait de dire qu'une image en perspective peut (au moins en théorie) se substituer à ce qui est vu, et dès lors n'implique pas de relation avec son environnement immédiat. Une telle représentation est autonome, elle est « une unité fermée, indépendante et statique » (p. 301). C'est cette unité de l'image qui va être remise en cause par les artistes modernes. Moholy-Nagy esquisse en quelques lignes une généalogie qui va des derniers portraits de Rembrandt aux peintures constructivistes, en passant par Cézanne et Picasso. Son argument est que, dans la modernité, les œuvres s'ouvrent à une dimension négative, c'est-à-dire qu'une relation se crée entre l'œuvre et ce qui lui est extérieur, ou entre l'œuvre et son environnement. L'œuvre n'est donc plus close sur elle-même, elle permet au contraire d'activer des « tensions spatiales » (*ibid.*). De notre point de vue, l'argument qui est ici sous-entendu par Moholy-Nagy est que la nouveauté de l'art moderne est de produire des diagrammes de forces. Contrairement à

la représentation illusionniste, close sur elle-même et autonome, l'œuvre moderne est une surface sur laquelle vont s'inscrire des processus. C'est pourquoi la texture devient une préoccupation fondamentale des artistes.

Les impressionnistes et les cubistes découvrirent les qualités sensuelles et affectives authentiques des textures grâce à une ingénieuse combinaison d'outils, de machines et de matériaux qui vint remplacer l'art de l'ornementation. Ils eurent au fond l'intuition, dès leurs premières études, de l'importance de la texture industrielle (p. 299).

- 18 Ce que rendent manifeste ces diagrammes de forces que sont les œuvres modernes, c'est le processus historique de l'industrialisation. C'est pourquoi Moholy-Nagy estime que ce sont les artistes qui ont les premiers proposés une interprétation esthétique de la production industrielle. Ce sont les ingénieurs qui ont inventé les nouveaux objets de la modernité : « derricks, émetteurs radio, tunnels, escalier en spirale et toute sorte de machines » (*ibid.*). Mais, ce sont les artistes qui ont su regarder ces objets « d'un œil aussi enthousiaste que naïf » et qui ont compris qu'il ne s'agissait pas seulement d'objets fonctionnels, répondant à des objectifs de production déterminés, mais aussi d'objets porteurs de « qualités formelles et affectives » (*ibid.*). Le mouvement envisagé par Moholy-Nagy est donc le suivant : les œuvres d'art se sont mises à fonctionner comme des diagrammes de forces, et ainsi elles ont manifesté le mouvement historique de transformation de la technique, mettant ainsi à jour sa qualité esthétique propre. La suite logique de ce mouvement est pour les artistes de concevoir directement des objets industriels, et c'est pourquoi l'art moderne tend de lui-même vers le design.

Le rôle de l'intuition

- 19 Malgré tout, il existe quelque chose de problématique dans le raisonnement de Moholy-Nagy. Pourquoi la perspective ne serait-elle pas un diagramme de forces ? La représentation illusionniste, après tout, suppose un référent et donc un rapport entre la représentation et quelque chose qui lui est extérieur. Une manière de comprendre la position de Moholy-Nagy est de considérer que la perspective induit

un sujet idéal et abstrait, qui se réduit à un pur point géométrique. Si l'on suit cet argument, on pourrait donc dire que l'art moderne rompt donc avec le solipsisme causé par la perspective, en opérant un décentrement du sujet. Cependant, si on lit de près le texte, il n'est pas certain que Moholy-Nagy parvienne à rompre complètement avec le modèle de la perspective. Ceci est à nos yeux particulièrement manifeste lorsque l'auteur tente de définir la démarche du designer. La difficulté est que le design suppose une approche si intégrative qu'il est difficile d'envisager comment il pourrait concrètement opérer. Comment parvenir à prendre en compte tous les aspects techniques, économiques et sociaux que pose la production du moindre objet ? Certes, le designer peut s'appuyer sur les « derniers acquis de la science » (p. 295), en particulier sur la sociologie, la psychologie, la biologie, la physique, etc. Mais, cela ne suffit pas complètement du point de vue de Moholy-Nagy, car, outre la difficulté de produire une synthèse de connaissances scientifiques aussi variées, il subsisterait malgré tout « des impondérables difficiles à évaluer » (*ibid.*). L'une des raisons avancées par l'auteur est qu'un grand nombre de choix sont équivalents du point de vue de la fonctionnalité, ou du point de vue objectif. La question de savoir s'il faut « un éclairage fluorescent ou incandescent, des fenêtres à divisions horizontales ou verticales, des escaliers droits ou en spirale, des fauteuils en acier tubulaire à deux ou quatre pieds » (*ibid.*), tout cela ne peut être tranché en se basant uniquement sur des considérations objectives. C'est pourquoi le design ne doit pas seulement reposer sur une démarche rationnelle, mais qu'il doit aussi faire appel à l'intuition.

Face à cette multitude de choix scientifiques et technologiques, la réponse du designer sera essentiellement du domaine de l'intuition, qu'il s'agisse de tendances ou de formes visuelles et plastiques à définir ou du rôle psychologique majeur qu'elles ont à jouer (p. 296).

- 20 L'intuition permet donc au designer une prise de décision. Mais, pour Moholy-Nagy, ceci n'implique pas qu'il s'agisse d'une décision arbitraire, car l'intuition n'est pas pour lui inférieure à la rationalité. La raison, en effet, opère « selon les structures traditionnelles du langage », ce qui tend à limiter son champ au « domaine syllogistique » (*ibid.*). L'intuition, en revanche, « est le domaine fluide de tous les sens réunis » (p. 297), de sorte qu'elle permet de produire des

synthèses plus amples que le raisonnement. De plus, le fait d'intégrer l'intuition permet à Moholy-Nagy de ne pas exclure la subjectivité humaine de la démarche du design. Comme nous l'avons vu, le design ne relève pas d'une recherche purement objective, il se doit d'intégrer la société et l'histoire humaine, aussi bien que la subjectivité du designer. Seulement, comment comprendre le fonctionnement de l'intuition dans l'élaboration proposée par Moholy-Nagy ? Si elle relève de la pure fluidité, il n'est en effet pas possible de la comprendre comme un diagramme de forces, car elle ne pourrait conserver une empreinte. Et, même si elle était un diagramme de forces, il serait difficile de comprendre qu'elle puisse permettre de l'anticipation et de la synthèse. Une empreinte ne garde la trace que de processus qui ont déjà eu lieu, on ne peut y lire directement des processus à venir. C'est à des métaphores optiques que Moholy-Nagy a recours pour décrire l'activité de l'intuition. Évoquant le travail des artistes et des designers, il avance ainsi :

L'élément décisif, cependant, sera leur capacité à visualiser la totalité de la tâche à accomplir, dans sa matérialité même, avant son exécution, et à en percevoir instantanément tous les aspects. C'est à la précision et à la clarté de cette vision intérieure qu'on mesurera l'ingéniosité du designer (p. 296).

- 21 Bien qu'il y ait une allusion à la matérialité, nous sommes ici dans le registre du visuel et de la projection. L'intuition est envisagée comme une capacité de visualisation totalisante et instantanée. Elle ne peut donc être le produit d'un processus, car elle serait alors dépendante de la temporalité de ce dernier. De plus, puisqu'elle permet d'envisager la totalité, elle ne peut dépendre d'aucun processus en particulier. Par conséquent, nous retrouvons au niveau de l'intuition un sujet abstrait et clos sur lui-même, autrement dit le sujet de la perspective. Le dépassement de la perspective envisagé par Moholy-Nagy semble donc n'être que partiel.

Montage et subjectivité

- 22 La réflexion sur la photographie, développée par Moholy-Nagy dans « Espace-temps et photographie », « Surréalisme et photographie » et « Art et photographie » (*ibid.*), permet toutefois de surmonter cette

difficulté. Comme nous l'avons vu, la photographie est envisagée par l'auteur comme un diagramme de forces. Les images qu'il utilise pour évoquer cette technique sont de ce point de vue assez significatives.

Le mot « photographie » évoque la précision d'un portrait plein de pores et de rides, la vue aérienne d'un navire qui brise des vagues comme immobilisées par la lumière, la surface finement ciselée d'un morceau de bois, la trame d'un tissu en gros plan : tout cet ensemble de détails rarement observés de structure, de texture et de surface, propres à tout objet (p. 256).

- 23 Or, comme tout diagramme de forces, la photographie transforme nos capacités intellectuelles. Elle permet en effet d'enregistrer des aspects de la réalité qui passaient inaperçus, à l'aide de techniques spécifiques comme les poses rapides, les poses longues, la macrophotographie, la photographie par infrarouge, ou par rayon X. De plus, alors que la perspective de la Renaissance supposait un point de vue figé, la photographie rend possible une variation des angles de vue qui permet de considérer tous les aspects d'un objet ou d'une scène, même les plus imprévisibles et les plus contre-intuitifs. Ainsi, « la précision infaillible de l'objectif et sa définition ont développé nos capacités d'observation », de sorte que la photographie a entraîné « une transformation psychologique presque complète de notre regard » (p. 258). Grâce à la production d'une très grande variété de diagrammes de forces, la photographie permet donc une connaissance beaucoup plus fine du réel. Seulement, cette transformation du regard ne permet pas à elle seule de résoudre le problème posé par l'intuition, celui d'une vision simultanée et totalisante. Ce qui permet de vraiment surmonter cette difficulté est la possibilité d'associer plusieurs clichés photographiques. Moholy-Nagy s'intéresse alors aux procédés de la surimpression.

La surimpression est la meilleure des techniques pour exprimer le songe et le rêve. Elle transcende les limites de l'espace et du temps et associe des sujets normalement dissociés en de nouvelles entités (p. 265).

- 24 La surimpression, parce qu'elle permet une annulation de l'espace et du temps, est donc un modèle possible pour penser l'intuition. Pourtant, la surimpression elle-même n'est qu'un cas d'une possibilité plus

générale de la photographie, le montage. Pour Moholy-Nagy, c'est cette technique qui permet, par l'association de représentations, d'abolir le temps et de produire des effets de totalisation.

En coupant et en assemblant sur un support statique une série d'éléments distincts, on obtient l'illusion d'une scène réelle, d'un synopsis d'action qui totalise et unifie des données spatiales et temporelles au départ hétérogènes (p. 245).

- 25 Cette possibilité joue un rôle particulièrement important dans le montage cinématographique. Au cinéma, « la force du montage, la rapidité et la fluidité de l'action » (*ibid.*) créent l'impression d'une réalité spatio-temporelle qui n'a jamais existé et qui est pourtant totalement convaincante. L'intuition peut donc se penser de manière cinématographique : à partir de fragments d'expériences, elle peut créer des visualisations très détaillées et crédibles de choses qui n'ont jamais existé. Elle peut ainsi produire de la fluidité à partir du discontinu. Moholy-Nagy s'intéresse aussi à l'évolution du montage, qui va des premières images chaotiques des dadaïstes, aux images oniriques des surréalistes, jusqu'à la forme plus organisée de la série photographique. Celle-ci constitue pour l'auteur un aboutissement, car elle induit une organisation qui fait que l'ensemble des rapprochements entre les images est « structuré de façons plus rationnelle et donc plus facile à comprendre », de sorte que l'histoire du photomontage rejoue en quelque sorte le passage « entre rêve et conscience » (p. 266). Le modèle du photomontage permet ainsi à Moholy-Nagy de penser non seulement l'intuition de manière immanente, mais de penser aussi la transformation d'une intuition chaotique en une pensée organisée. Ce modèle technique de la subjectivité permet ainsi d'éviter un retour au sujet abstrait de la perspective.

Un naturalisme ambivalent

- 26 Seulement, une telle élaboration est-elle véritablement un dépassement du naturalisme ? En principe, certes, une conception immanente de la subjectivité permet de ne pas séparer le sujet du monde physique. Toutefois, si la subjectivité est effectivement comprise au travers de la technique, cela ne change pas pour autant fondamentalement son rôle. Si l'on suit le texte, l'intuition conserve en effet son

autonomie, sa capacité à s'isoler de tous les processus physiques et d'appréhender instantanément la totalité de ce qui existe. Si l'on se réfère à ce qui caractérise le naturalisme pour Philippe Descola, soit la discontinuité des subjectivités humaines et la continuité des processus psychiques, on peut dire que l'élaboration de Moholy-Nagy permet de reconduire l'opposition fondamentale du naturalisme... au travers d'une critique de celui-ci. Pour Descola, les ontologies sont des modes d'identification qui agissent en deçà de la pensée propositionnelle (2005, p. 149-162), raison pour laquelle il est dans la plupart des cas impossible de verbaliser l'ontologie qui détermine les inférences que nous faisons vis-à-vis des autres existants. Considérant cela, il serait possible de dire que l'élaboration de Moholy-Nagy est bien naturaliste, au niveau de ces oppositions fondamentales, mais en même temps qu'elle comporte une remise en cause du naturalisme au niveau propositionnel et argumentatif. Seulement, une telle interprétation ne saurait être absolument convaincante, puisqu'elle tendrait à limiter l'enjeu du design, que Moholy-Nagy entreprend de formuler dans ce texte. Car, c'est au travers de la critique de l'opposition propre au naturalisme que l'auteur met en valeur cette qualité spécifique de l'objet, qualité qui est tout à la fois subjective, technique, matérielle et « qui a pour nom "design" » (MOHOLY-NAGY, 2007, p. 277). Le rapport de Moholy-Nagy au naturalisme est donc foncièrement ambivalent. La pensée qu'il développe montre à quel point il peut être complexe de se déprendre d'une forme de rapport au monde. Il ne suffit pas pour cela de donner, comme le propose Bruno Latour, un rôle central à la représentation. Certes, le fait d'insister sur le rôle des « cascades d'images » permet de critiquer la complète dissociation entre objectivité et subjectivité. Seulement, cela n'implique pas pour autant que cette opposition disparaisse absolument. Le fait même de souligner le rôle de la production d'objets « hybrides », c'est-à-dire d'objets relevant à la fois de l'objectivité et de la subjectivité, induit que cette opposition demeure un repère fondamental, quand bien même elle se dissémine dans une grande variété de pratiques et d'objets. Tout comme pour Moholy-Nagy, ceci ne retire rien à l'intérêt de la critique de Bruno Latour, qui a mis en avant des aspects de la pratique scientifique et de ses implications politiques qui étaient insuffisamment pensées. Néanmoins, cela montre qu'il est peut-être moins facile qu'il ne l'avance de ne pas être moderne.

Conclusion

27 Clément Greenberg, dans un article intitulé « Du rôle de la nature dans la peinture moderniste » (2014), a mis en valeur le rôle du naturalisme dans l'art moderne. Son argument est que « la peinture moderne, en dépit des apparences, n'a jamais cessé d'être naturaliste » (*ibid.*, p. 195). Pour Greenberg, le naturalisme en art débute lorsque l'espace commence à être considéré comme « un continuum ininterrompu qui relie les choses au lieu de les séparer » (*ibid.*, p. 196). Plutôt que la présentation d'une série d'objets, chacun porteur de son espace propre, l'espace comme « objet total » (*ibid.*) devient l'unique sujet de la représentation. Cette unification de l'espace, opérée d'abord par la perspective, produit en retour une unification du plan du tableau, qui devient l'expression privilégiée de la continuité spatiale. Considérée de cette manière, la modernité n'est pas tant une remise en question du naturalisme qu'un approfondissement de celui-ci. De l'impressionnisme à l'art abstrait, en passant par le cubisme, ce qui se produit est en effet une unification du plan pictural, appréhendé comme l'espace d'une spatialité homogène. L'art moderne est ainsi considéré, en dépit de la remise en cause de la représentation, comme un accomplissement de la conception naturaliste de l'espace¹⁰. Bien que les pensées de Moholy-Nagy et de Greenberg soient très différentes, la préoccupation de l'espace leur est commune. Ce qui caractérise l'art moderne, pour Moholy-Nagy, c'est que l'art devient le témoin, en tant que diagramme de forces, d'une spatialité homogène. La différence entre les deux auteurs tient au fait que Moholy-Nagy envisage cette spatialité comme excédant l'espace de la représentation et s'identifiant avec la totalité du réel. C'est dans ce nouvel espace que le design devient l'activité générique d'élaboration des formes. Considéré ainsi, le design est bien plus un accomplissement de la totalisation de l'espace opéré par la perspective qu'une remise en cause de celle-ci. Si nous tenons aujourd'hui à l'exigence formulée par Moholy-Nagy d'un design qui soit « pour la vie », c'est-à-dire qui soit capable d'articuler les dimensions matérielles, psychiques, collectives, et techniques de l'existence, peut-être n'avons-nous pas tout à fait fini d'être moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS Sveltana, 1990, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. Jacques Chavy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- DESCOLA Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- DESCOLA Philippe, 2021, *Les formes du visible*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du Nouveau Monde ».
- FRANCÉ Raoul Heinrich, 1920, *Die Pflanze als Erfinder*, Stuttgart, Kosmos.
- GREENBERG Clément, 2014 [1961], *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, coll. « Vues ».
- HUYGHE Pierre-Damien, 2009, *Moderne sans modernité. Éloges des mondes sans style*, Paris, Lignes.
- LATOUR Bruno, 1985, « Les “vues” de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *Culture Technique*, n^o 14, p. 5-29, <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/296> [consulté le 27 octobre 2022].
- LATOUR Bruno, 1997, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte & Syros.
- LATOUR Bruno, 2005, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », in Marianne ALPHAN (dir.), *La parenthèse du moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 31-46, <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/369> [consulté le 27 octobre 2022].
- MOHOLY-NAGY László, 1956, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald.
- MOHOLY-NAGY László, 1961, *The New Vision*, trad. Daphne M. Hoffman, New York, G. Wittenborn.
- MOHOLY-NAGY László, 2007, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, trad. Gérard Dallez, Jean Kempf et Catherine Wermester, Paris, Gallimard.
- SULLIVAN Louis Henri, 2015, *Pour un art du gratte-ciel*, trad. Christophe Guillouët, Paris, Éditions Allia.

NOTES

- 1 Dans *Modernes sans modernité* (HUYGHE, 2009), Pierre-Damien Huyghe a proposé une réponse à l'interprétation de la modernité élaborée par Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été modernes* (1997). Huyghe distingue la

modernité scientifique de la modernité artistique. Son argument général est qu'en art, le terme de « moderne » désigne un rapport à la technique qui n'est ni réductible à une époque ni à un style. Nous développerons ici un argument différent, en nous intéressant plus particulièrement à l'ambivalence du « naturalisme » des modernes.

2 Walter Gropius a par exemple reconnu l'importance de la réflexion de Moholy-Nagy sur l'art moderne et le design. Dans la préface de *The New Vision* (MOHOLY-NAGY, 1961), il souligne ainsi le rôle déterminant joué par ce dernier dans l'élaboration de la pédagogie du Bauhaus et avance que la conception de l'espace qu'il a élaborée est devenue « une grammaire de référence du design moderne » (« *a standard grammar of modern design* », *ibid.* p. 5-6).

3 L'ensemble de ces arguments ont été particulièrement développés par Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été modernes* (1997).

4 Pour une présentation plus détaillée de cet argument, voir « Les “vues” de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques » (LATOUR, 1985).

5 Bruno Latour s'appuie ici sur le travail de Sveltana Alpers, voir *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle* (1990).

6 Pour les références aux textes de Moholy-Nagy nous ne mentionnons qu'un numéro de page.

7 La citation utilisée ici par Moholy-Nagy est issue d'un livre du botaniste Raoul Francé, *Die Pflanze als Erfinder* (1920).

8 Ce terme n'apparaît qu'une seule fois et entre guillemets dans le texte, ce qui indique la distance de Moholy-Nagy par rapport à cette notion.

9 Sur ce point, voir notamment le texte « Art et photographie », qui se conclut sur cette idée (p. 268).

10 Dans *Les formes du visible*, Philippe Descola (2021) parvient à une conclusion similaire à propos du rôle de l'abstraction dans la peinture moderniste, en s'appuyant plus particulièrement sur une analyse de l'œuvre de Piet Mondrian (p. 540-544).

AUTEUR

Jérémie Elalouf

Maître de conférences en design, Université Toulouse Jean Jaurès

Subvertir la reproduction chez Audre Lorde et Donna Haraway

Investir le contre-nature

Chloé Pretesacque

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.541

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Cet article s'intéresse aux liens entre le concept moderne de nature et la reproduction « du même ». Il s'agit de prendre en compte les stratégies de réarticulation de ces liens effectuées par Audre Lorde et Donna Haraway par l'analyse d'un corpus étroit, composé d'un essai, *De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance* d'Audre Lorde et d'une science-fiction, les *Histoires de Camille* de Donna Haraway. Ces autrices proposent des outils stylistiques et épistémologiques capables de proposer des modalités de reproduction alternatives.

English

This article deals with the links between the modern concept of nature and the reproduction of "the same". The aim is to consider the strategies of re-articulation of these links made by Audre Lorde and Donna Haraway in their works, by the analysis of a narrow corpus, composed of an essay, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* by Audre Lorde and a science-fiction, the *Camille Stories* by Donna Haraway. These authors propose stylistic and epistemological tools able to propose alternative modalities of reproduction.

INDEX

Mots-clés

nature, reproduction, érotisme, épistémologies féministes

Keywords

nature, reproduction, eroticism, feminist epistemologies

PLAN

Introduction

Une nature moderne : reproduire, répliquer

Pratique poétique et pratique SF : des outils capables d'écrire les vies et théories contre-nature

Forger des liens érotiques, colériques et symbiotiques pour des modalités de reproductions inventives

Conclusion

TEXTE

Tu auras besoin de te souvenir
de cela quand on t'accusera
de destruction.

Audre Lorde¹

Introduction

- 1 Donna Haraway ouvre le portrait documentaire *Story Telling for Earthly Survival* réalisé par Fabrizio Terranova avec une anecdote évocatrice. Elle raconte qu'en allant donner cours à Princeton, tandis qu'elle observe les jeunes profiter du soleil sur les pelouses, elle est alors saisie par « quelque chose d'étrange, une image un peu inquiétante. » (TERRANOVA, 2016, 1 min et PIERON, 2019, p 25). Leurs dents sont alignées, redressées, comme si tout le monde était passé entre les mains de l'orthodontiste. Elle s'intéresse alors aux travaux de Loring Brace, bioanthropologue, sur l'orthodontie et apprend que cette discipline « s'est organisée autour de l'angle facial correct puisé directement dans [l'] anthropologie raciale. La mâchoire correcte est dérivée d'une population qui n'a jamais vécu sur Terre, sauf dans la sculpture. » (TERRANOVA, 2016, 81 min et PIERON, 2019, p. 26). Le terme « correct » vient du latin *corrigo* qui signifie redresser, améliorer, corriger (GAFFIOT, 2000 [1934]). La médecine moderne sculpte donc la mâchoire d'*Homo sapiens* en suivant les mêmes préceptes que les sculpteurs grecs pour l'homme idéal. Ainsi, le sentiment d'étrangeté

ressenti par la philosophe féministe des sciences² fait écho à une loi à la fois sourde et implacable : la reproduction du même.

- 2 La reproduction est en effet un enjeu de réflexion majeur pour la philosophe qui dédie son dernier ouvrage *Vivre avec le trouble*, « aux faiseuses et faiseurs de parentèles dépareillées » (HARAWAY, 2020, p. 5). Audre Lorde, poète et essayiste interpelle également son lectorat à travers une anecdote dans son essai *Petit homme : réflexion d'une lesbienne féministe Noire* (2003). Ses enfants, une fille et un fils issus d'une union avec un homme blanc gay représentent pour les milieux à la fois traditionnels et militants une inconnue qui déroge à la règle. Alors qu'elle souhaite se rendre, avec sa compagne et son fils de treize ans, à une conférence féministe, elle apprend que les garçons de plus de dix ans ne sont pas admis. Elle écrit alors cette lettre : « Chères sœurs, Depuis dix ans, nous formons un couple lesbien interracial, et ceci nous a appris qu'une approche simpliste sur la nature d'une oppression, et sur les solutions qu'on peut trouver, est dangereuse, tout comme l'est une vision partielle des choses. » (LORDE, 2003, p. 79).
- 3 Ces deux anecdotes évoquent le caractère politique des liens entre procréation et « parentèles », mais aussi entre reproduction du même et idée moderne de « nature ». Que ce soit à travers l'image d'une jeune élite au visage pareillement « extraterrestre » (TERRANOVA, 2016, 1 min) ou à travers les problèmes posés par la complexité structurelle des modèles familiaux non blancs et non hétérosexuels, les autrices attirent l'attention sur le processus de naturalisation d'une certaine forme de reproduction sociale et posent la question de savoir « De quoi la nature est-elle le nom ? ». Donna Haraway et Audre Lorde sont contemporaines et réfléchissent toutes deux, en philosophe ou en poète, aux outils capables de subvertir la reproduction « du même » en imaginant des modalités de reproductions inventives. À travers l'emploi d'écritures non académiques comme l'essai, la poésie et la science-fiction, elles tentent d'enrayer l'éternelle répétition des schèmes de reproduction classique.
- 4 Dans un premier temps, il s'agira de rendre compte des liens entre la conception moderne de nature et la reproduction en tant que reproduction « du même ». Face à cela, nous verrons comment Donna Haraway et Audre Lorde révèlent les mécanismes à l'œuvre

derrière l'apparente neutralité de ce « même », en lui opposant notamment leur point de vue situé. Enfin, à travers une lecture croisée de l'essai *De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance* d'Audre Lorde (2003, p. 50-58) et des *Histoires de Camille. Les enfants du compost*, une science-fiction de Donna Haraway (2020, p. 289-346), il s'agira de s'intéresser aux propositions de parentèles alternatives et non nécessairement filiales forgées par les autrices.

Une nature moderne : reproduire, répliquer

La nature n'est pas un lieu physique dans lequel quelqu'un·e peut se rendre, elle n'est pas non plus un trésor que l'on peut enfermer ou emmagasiner, ni une essence que l'on peut sauver ou violer. La nature n'est pas un texte à lire dans le langage des mathématiques et de la biomédecine. Elle n'est pas l'autre qui offre l'origine, le réapprovisionnement et le service. Ni mère, ni nourrice, ni esclave, la nature n'est pas la matrice, la ressource ou l'outil de reproduction de l'homme. La nature est un topos, un lieu, dans la dimension rhétorique d'espace ou de sujet autour duquel se retrouvent des thèmes communs. La nature est, à proprement parler, un lieu commun (HARAWAY, 2012, p. 159).

- 5 Audre Lorde et Donna Haraway mettent en péril dans leurs récits le postulat de la reproduction comme naturelle et donc bonne. Dans *Against Nature*, l'historienne des sciences Lorraine Daston propose un travail d'anthropologie philosophique sur l'ordre moral et l'ordre naturel (2019, p. 3-6). Elle revient sur la pensée aristotélicienne selon laquelle la nature spécifique des choses se transmet et se maintient par la reproduction. Celle-ci constitue la clef de voûte de la vie elle-même, ainsi, enayer ce principe est proprement monstrueux puisque, « Pour Aristote, la monstruosité est un continuum qui intervient lorsque la progéniture n'arrive pas à reproduire son parent mâle (en ce sens toutes les filles participent à la difformité) et s'étend jusqu'au point extrême où elle ne ressemble même pas à l'espèce de ses parents. » (DASTON, 2019, p. 12) Les notions de reproduction et d'hérédité sont donc au cœur d'une morale qui maintient la reproduction du même, de Dieu à l'homme européen, comme le mouvement naturel à suivre.

- 6 En effet, qui se cache derrière ce « même » si ce n'est le reflet idéalisé de celui qui l'inscrit comme seule progéniture valable ? Pour Aristote il s'agit donc du mâle, de l'homme. Donna Haraway le voit dans la figure théorisée par les sciences naturelles d'« Homo », un homme qui a « ses yeux tournés vers le ciel » et une « image de soi comme reflet du même » (HARAWAY, 2020, p. 8), l'homme moderne en somme. Qui est cet *Homo* – identique en grec, homme en latin – issu des sciences modernes, et quelle conception de la nature a-t-il forgée pour perpétuer sa position de gagnant de l'évolution ?
- 7 En effet, la conception moderne de nature est chargée de siècles de représentations et de récits occidentaux, elle représente l'imbrication entre l'ordre dit naturel et l'ordre moral et culturel. Même si de nombreuses distinctions sont faites entre les différentes acceptions du terme depuis la philosophie antique, Aristote tire déjà la source des normes pour les vertus humaines depuis la nature elle-même ; une nature idéale et donc normative. En effet, dans *Le protreptique*, il affirme que les législateurs doivent, plus encore que les artisans et les médecins, être connaisseurs de la nature puisque « Le politique doit demander certaines normes à la nature même et à la vérité, pour juger d'après elles ce qui est juste, beau, et avantageux. [...] De même, est la plus belle loi la plus conforme à la nature » (JAMBLIQUE, 1989, 84.7-85.1). Cette citation ne dit pas cependant comment est cette nature à laquelle la loi doit se conformer.
- 8 C'est plus tard, inspirée par la pensée aristotélicienne que la théologie chrétienne fonde sa morale dans une nature personnifiée, offerte aux humains comme le terrain d'un jeu violent ; la Genèse le rappelle : « Dieu créa l'homme à son image (...) et Dieu leur dit : Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez ; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre. » (Gen. 26-30). Audre Lorde appelle les « pères blancs » (LORDE, 2003, p. 37) les penseurs européens³ qui, au XVII^e siècle, se sont employés à répondre rigoureusement à cette injonction divine en forgeant la rationalité moderne à travers deux attitudes, que Pierre Hadot qualifie pour la première de prométhéenne, où la violence, la technique et la ruse sont les méthodes pour faire parler la bien trop mutique, mystérieuse et capricieuse nature. Et pour la seconde d'orphique, une position contemplative qui laisse un voile romantique sur une nature qui doit être intou-

chée (HADOT, 2004, p. 135-139). Il ne s'agit pas de deux attitudes opposées, mais des deux penchants logiques d'une certaine relation à la « nature ». Relation qui se forge en Europe de l'Ouest, notamment à travers les révolutions scientifiques du XVII^e siècle, valorisant davantage les méthodes prométhéennes pour répondre à l'injonction divine. Pour Galilée, le grand livre de l'univers est écrit en langage mathématique, un langage qu'il faut donc maîtriser pour en déchiffrer le sens et en dévoiler les secrets (GALILEI, 1980 [1623], p. 141). Descartes, lui, trouve à la philosophie spéculative, issue de la théologie, une adversaire : la « philosophie pratique », capable de « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » (DESCARTES, 2000 [1637], p. 153), reprenant directement la Genèse. Et enfin, Francis Bacon conçoit sa méthode scientifique comme un interrogatoire où l'accusée serait la nature et où la méthode utilisée pour lui extorquer des aveux serait la torture⁴.

- 9 Un siècle plus tard, le règne de la raison et des Lumières scelle cette ambivalence entre Prométhée et Orphée, consacrant la nature tantôt en paysage romantique où contempler les échos d'une âme mélancolique, tantôt en lieu de ressources exploitables à l'infini pour le progrès. La tradition occidentale a donc inscrit la conception moderne de nature comme une réalité fixe et immuable, qui apparaît comme l'endroit d'où extraire l'inspiration artistique, philosophique ou législative ainsi que les ressources naturelles nécessaires au progrès. Ainsi, la nature est plus que jamais réaffirmée comme étant l'ordre producteur de normes et de lois et par là même protecteur de l'ordre social, qui en serait son émanation. Un ordre où le même, cet *homo*, est une élite qui s'autoréplique sans difficulté, naturellement.

Pratique poétique et pratique SF : des outils capables d'écrire les vies et théories contre-nature

- 10 Audre Lorde et Donna Haraway investissent un ordre à rebours de la conception moderne de nature, qui pourrait être nommé simplement contre-nature. Cet espace de pensée – et de vie – contre-nature se construit tout d'abord depuis leurs expériences vécues. Leurs positions de femme noire lesbienne poète d'une part, et scientifique fémi-

niste d'autre part, composent également avec des sexualités et parentalités à rebours de « la famille reproductive comme modèle pour une bonne vie » (PIERRON, 2019, p. 27-28).

- 11 Audre Lorde a eu ses enfants avec un homme gay avant de les élever dans une famille interracial et homoparentale. Donna Haraway, elle, a partagé la vie de Jaye Miller, un homme gay avec lequel ils étaient « intensément proche, comme amis et amants » (*ibid.*) et n'a jamais eu d'enfant. Jaye et son amant faisaient partie des premières victimes du sida, et Donna Haraway raconte que lorsqu'elle rendait visite à la mère de Jaye avec son mari Rusten Hogness, rencontré du vivant du Jaye, celle-ci les présentait comme sa belle fille et son beau-fils. L'expérience de ces vécus contraires à « la famille nucléaire blanche » (ERBON et TSING, 2017, p. 661) les a menées vers une analyse critique et féministe, qui s'inscrit dans leurs travaux en tant qu'autrices. Ainsi, l'emploi stylistique de la poésie et de l'essai pour Audre Lorde ou de la SF comme « fabulation spéculative, fait scientifique, féminisme spéculatif et science-fiction »⁵ (HARAWAY, 2016, p. 266), pour Donna Haraway, leur permet d'investir les marges de l'écriture académique et d'imaginer de nouveaux récits pour un savoir légitime.
- 12 Audre Lorde est en effet poète avant d'être essayiste et conçoit la poésie non pas comme « un luxe », mais « une nécessité vitale ». Selon elle « la poésie cisèle la parole pour qu'elle exprime et guide [...] l'exigence révolutionnaire » (LORDE, 2003, p. 34-35). La poésie d'Audre Lorde renvoie à une conscience aiguë de l'imbrication des rapports de domination, dont elle fait elle-même l'expérience en tant que femme noire et lesbienne. Elle parle de la poésie « en tant que sublimation révélatrice de l'expérience, et non de ce jeu de mot stérile au nom duquel, trop souvent, les pères blancs ont galvaudé le mot poésie » (*ibid.*). Son écriture poétique se dresse comme arme politique, comme une stratégie de survie :

(...) et même ma fille sait
que ce que tu sais
peut faire mal
elle dit ses non
et ça fait mal
elle dit que

quand elle parle de libération
elle veut dire se libérer
de cette peine
elle sait que ce que tu sais
peut faire mal
mais ce que tu
ne sais pas
peut tuer.

- 13 Ce poème intitulé « Mais qu'est-ce que tu peux bien enseigner à ma fille ? » (LORDE, 2021, p. 191) dénonce sa difficulté « à élever des enfants noirs » dans la société américaine des années 1970 qu'elle qualifie comme « la bouche d'un dragon raciste, sexiste et suicidaire » (LORDE, 2003, p. 75). La présence du sexisme et du racisme rend l'éducation de ses enfants quasi impossible « s'ils ne savent pas aimer et résister à la fois » (*ibid.*, p. 75). La connaissance qu'elle leur enjoint à s'approprier n'est non pas celle des « pères blancs », mais celle qui leur permettrait de se libérer. La poésie lui permet de « transformer le silence en paroles et en actes » (*ibid.*, p. 37-41), à partir de poèmes « taillés dans le roc des expériences de nos vies quotidiennes » (*ibid.*, p. 34-35). Dans *Égratigner la surface : quelques remarques sur les femmes et les obstacles à l'amour*, elle écrit :

« Racisme : croyance en la supériorité intrinsèque d'une race sur toute les autres et ainsi en son droit à dominer.
Sexisme : croyance en la supériorité intrinsèque d'un sexe et ainsi en son droit à dominer.
Hétérosexisme : croyance en la supériorité intrinsèque d'une forme d'amour et ainsi en son droit à dominer. » (*ibid.*, p. 43).

- 14 Cette croyance en une nature intrinsèque qu'elle dénonce comme l'« incapacité à reconnaître la différence comme force humaine dynamique » (*ibid.*, p. 43) est une conséquence directe de la reproduction du même comme idéal social. Le point de vue situé d'Audre Lorde est en effet le point de départ de toute son œuvre poétique et philosophique, une position qu'elle conçoit comme outil politique : « Il est évident, tant pour les femmes Noires que pour les hommes Noirs, que si nous ne nous définissons pas nous-même, d'autres s'en chargeront – dans leur intérêt et à nos dépens. » (*ibid.*, p. 44) Donna Haraway, théorise dix ans plus tard les « savoirs situés » (HARAWAY, 2007, p. 107)

depuis son exercice des sciences et notamment de la biologie évolutionniste. Elle analyse la production des savoirs scientifiques objectifs, qui sont, selon elle dépendants des conditions matérielles, culturelles et sociologiques des personnes qui les ont fondés. Il s'agit d'affirmer « la nature incorporée de toute vision » (*ibid.*, p. 115), pour rendre compte des limites de la vision d'un « regard dominateur émanent de nulle part », qui « représente tout en échappant à la représentation » et « exprime la position d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités du mot objectivité » (*ibid.*).

- 15 L'édition française de cet article s'articule dans un ouvrage réunissant le *Manifeste cyborg* et d'autres essais, sous-titré « Sciences, fictions, féminismes ». La SF est en effet pour Donna Haraway une méthode scientifique. Les savoirs situés induisent donc d'autres façons de signifier, et cela passe pour Donna Haraway par une ontologie relationnelle radicale, où se situer signifie rendre compte des multiples relations dans lesquelles tout un chacun est imbriqué. Celles-ci incluant humains, non-humains, mythes et histoires. Les savoirs situés impliquent l'horizon d'une « objectivité féministe » dont la pratique se nourrit d'outils hors de l'écriture universitaire et académique :

L'incorporation féministe, les espoirs féministes pour une partialité, une objectivité et des savoirs situés, branchent les conversations et les codes sur cette intersection active du terrain des corps et des significations possibles. C'est là que la science, l'imagination scientifique, et la science-fiction convergent dans la question de l'objectivité pour le féminisme. (HARAWAY, 2007, p. 135)

- 16 La cruciale question des outils n'est pas étrangère à Audre Lorde qui consacre un essai, *On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître* à ces considérations. Les outils de la connaissance, des savoirs, peuvent tantôt servir la reproduction du même ; tantôt imaginer d'autres potentialités reproductives. Dans l'essai *De l'usage de l'érotisme, l'érotisme comme puissance*, Audre Lorde, valorise l'érotisme comme mode de connaissance et la joie comme capacité reproductrice et outil politique. Dans les *Histoires de Camille*, Donna Haraway élabore une SF où le lectorat suit cinq générations de réinvention des rapports filiaux. Ces deux textes proposent, en incorporant les outils politiques, tant stylistiques que situationnels, des

moyens de « faire des parents » autrement et en vue de futurs désirables, s'émancipant des rapports de domination classiques.

Forger des liens érotiques, colériques et symbiotiques pour des modalités de reproductions inventives

- 17 Audre Lorde tient les affects comme source première de la connaissance ; que ce soit la colère et la haine ou la joie et l'érotisme, c'est à travers l'expression de ceux-ci qu'elle conçoit sa survie « dans la bouche du dragon raciste, sexiste et suicidaire » (LORDE, 2003, p. 75). À propos du racisme, elle écrit « Ma colère m'a été douloureuse, mais elle m'a aussi permis de survivre ; et avant de m'en défaire, je vais m'assurer que sur le chemin de la clarté, il existe au moins quelque chose d'aussi puissant pour la remplacer » (*ibid.*, p. 142). Le mode de connaissance qui permet l'expression de ces affects est l'érotisme, « notre connaissance la plus profonde et la moins rationnelle » (*ibid.*, p. 56). L'érotisme est en effet défini dans cet essai comme un mode de connaissance fondé sur les affects, à contrario de la rationalité des « pères blancs ». Cependant l'idée moderne de nature refuse la viabilité d'une connaissance hors de la rationalité et du progrès, puisque :

pour se perpétuer, toute oppression doit corrompre ou déformer, dans la culture de ceux qu'elle opprime, ces différentes sources de puissance capables de générer l'énergie du changement. Pour les femmes, cela a signifié la suppression de l'érotisme comme source appréciable de puissance et connaissance dans nos vies (*ibid.*, p. 55).

- 18 Autrement qu'avec une chambre à soi il s'agit donc de (re)conquérir un érotisme à soi et de le faire rayonner à tous les niveaux de sa vie. Ce mode de rapport au monde est en totale opposition à celui des « pères blancs » (*ibid.*, p. 37) comme elle les appelle, dénonçant par là même le système fondé par ces derniers qui privilégient le profit, sous la coupe du progrès, au détriment des besoins humains. Selon elle, l'aberration d'un tel système est « qu'il ampute notre travail de sa valeur érotique, de sa puissance érotique, de désir de vivre et de la

plénitude qui l'accompagnent » (*ibid.*, p. 57). Il ne s'agit plus d'un espace réifié, tantôt admiré, tantôt exploité, mais d'un environnement dont chacune est partie prenante. La force de la proposition d'Audre Lorde, tient à l'écart qu'elle creuse d'avec la position orphique et romantique, en revendiquant très précisément le lien entre le politique et le spirituel : « la dichotomie entre le spirituel et le politique est fautive, elle découle d'un manque de considération envers notre savoir érotique » (*ibid.*, p. 58). Le réinvestissement de l'affect dans la théorie fait valoir les pieds d'argiles de l'objectivité scientifique, moyen de reproduction d'un système de pensée derrière lequel se perpétue une classe dominante. Audre Lorde, par sa voix de poétesse et d'essayiste noire et lesbienne *contre-nature*, articule l'érotisme comme une puissance subversive, créatrice de liens hors de la reproduction normée, qu'elle soit sociale ou génétique. La reproduction en tant que telle n'est pas refusée, elle est requalifiée, ce qu'il s'agit de reproduire avant tout c'est la joie provoquée par l'érotisme. Selon elle, la joie est l'affect lié à l'érotisme, une joie qui est un mode de connaissance, « Et cette connaissance profonde et irremplaçable de ma capacité à éprouver de la joie exige que toute ma vie soit vécue en sachant qu'une telle satisfaction est possible, et qu'elle n'a pas besoin de se nommer *mariage, dieu ou vie après la mort* » (*IBID.*, p. 59). Sortir du schéma de la reproduction en menant une vie érotique hors de la seule sphère sexuelle constitue « une des raisons pour lesquelles l'érotisme est tellement craint », elle précise :

c'est parce que nous commençons à ressentir profondément la texture de notre existence, nous commençons à exiger de nous-mêmes et de nos engagements qu'ils soient en accord avec cette joie dont nous nous savons capables. Notre savoir érotique nous donne de la force, il devient une lentille à travers laquelle nous scrutons tous les aspects de notre existence. (*ibid.*)

Cet essai scandé, à la manière d'une poésie et d'un manifeste politique, l'accès à l'érotisme comme mode de connaissance, outil capable de faire valoir un rapport au monde où les affects en direction non pas de la reproduction ou de la vie après la mort, mais bien de la joie de *faire avec* sont les armes capables de démolir la maison du maître.

- 19 Les pratiques textuelles d'Audre Lorde et de Donna Haraway sont toutes deux tournées vers une réappropriation de l'érotisme. Alors que Donna Haraway achève son *Manifeste cyborg* par une renaissance : « Je préfère être cyborg que déesse » (HARAWAY, 2007, p. 82), Audre Lorde lui répond « Je ne cherche pas l'approbation / insensible au sang / et si vous voulez me connaître / fouillez les entrailles d'Uranus / où les océans inlassables se fracassent. » (LORDE, 2021, p. 25) Donna Haraway comme Audre Lorde parlent depuis de multiples hybrides avec l'idée de faire advenir une forme depuis la source chaotique première, qui ne soit jamais fixée, mais en réflexion constante, pour permettre de ne jamais reproduire un « même ». Tout, chez Donna Haraway, est question de relations et d'hybridité. Au point de vue des Camille précédent en effet celui du cyborg :

Le cyborg saute l'étape de l'unité originelle, celui de l'identification avec la nature au sens occidental du terme. Contrairement au monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas de son père qu'il le sauve en restaurant le jardin originel ; c'est-à-dire en lui fabriquant une compagne hétérosexuelle, en faisant enfin de lui un tout fini, une cité, un cosmos. [...] Le cyborg ne rêve pas d'une communauté établie sur le modèle de la famille organique. Loin de traduire un éloignement qui isolerait les humains des autres créatures vivantes, les cyborgs annoncent des accouplements fâcheusement et délicieusement forts. (HARAWAY, 2007, p. 32-33)

Le cyborg est donc déjà un intermédiaire entre nature et culture, biologie et technologie et une fiction capable de s'émanciper de la reproduction sexuée et du genre tout en proposant des « accouplements fâcheusement et délicieusement forts ». Ce texte écrit originellement en 1985 marque les ressemblances et les écarts d'avec la SF des *Histoires de Camille*.

- 20 En effet, la philosophe, primatologue, biologiste et féministe, se sert de la SF pour engendrer des figures émancipatrices, elle se reproduit sans cesse, et ses « enfants » sont cyborg, méduse, chienne, Camille, etc. Écrire de la SF est une façon pour Donna Haraway de faire advenir un ailleurs où la reproduction « du même » est torpillée puisque les outils et le langage en première ligne ne sont plus les mêmes. Dans *La promesse des monstres*, elle écrit :

La SF – la Science-Fiction, les Futurs Spéculatifs, la Science-Fantasy, la Fiction Spéculative – semble être un registre particulièrement approprié grâce auquel nous pourrions mener notre enquête dans les technologies artificielles et reproductives. Elle prendra peut-être un chemin qui s'éloigne de l'image sacrée du Même pour nous conduire vers quelque chose d'impropre, d'inapproprié, d'inconvenant, et donc, peut-être, d'inappropriable. (HARAWAY, 2012, p. 173-174)

- 21 Le dernier chapitre de l'ouvrage *Vivre avec le trouble* (HARAWAY, 2012) est nommé *Histoires de Camille* et raconte l'histoire SF de la figure des « Camille », qui lui a inspiré le slogan « Faites des Parents, pas des Bébés ! » (HARAWAY, 2016, p. 78). Il s'agit d'une fabulation spéculative permettant d'imaginer de nouvelles relations inter et intraspécifiques dans un monde en ruines à plusieurs endroits. Alors que le point de vue cyborg était arrimé au contexte de la guerre des étoiles et combats pour la technologie, les Camille portent l'urgence d'un monde en ruine, dévasté par les activités humaines. Il s'agit de faire avec ce monde, d'apprendre à y vivre et à y mourir en enrayant la reproduction du même. Cette histoire et ce slogan répondent à un enjeu fondamental pour Donna Haraway, celui « de briser la prétendue nécessité du lien entre parenté et reproduction » (HARAWAY, 2012, p. 295). Avec les *Histoires de Camille*, elle explore des parentèles qui ne répondent pas aux modèles classiques, en imaginant un modèle triparental et des symbioses entre des espèces humaines et des espèces en voies de disparition, comme la symbiose des Camille avec les papillons monarques. Elles sont des « Enfants du Compost » (HARAWAY, 2020, p. 287), issues des « Communautés du Compost » (*ibid.*, p. 293) et ont pour principale mission de « défaire l'attachement aussi destructeur que généralisé à ce lien, que l'on continuait de concevoir comme naturel, entre la parenté et l'arborescente généalogie reproductive et biologique » (HARAWAY, 2012, p. 297). Le compost représente une décomposition fertilisante pour penser autrement les collaborations, bénéfiques ou parasites, qui lient les humains et les non-humains, mais aussi une image pour concevoir la reproduction à partir de ce qui se meurt. La liberté reproductive chez des « Enfants du Compost » pose donc comme horizon celui du partenariat symbiotique :

De cette période inventive, la science historique retint la prolifération des rituels, des cérémonies et des fêtes pour faire des parents sur un mode sympoïétique plutôt que biogénétique. L'un des fruits les plus marquants de cette créativité fut la résurgence, sur toute la Terre, de pratiques amicales chez les enfants et les adultes (*ibid.*, 2012, p. 309).

Ainsi faire des parents passe d'abord par la pratique de l'amitié, inter et intra-espèce, c'est par l'amitié que la reproduction permet d'être décentré des rapports filiaux pour s'inscrire dans les rapports amicaux, qui vont en l'occurrence jusqu'à la symbiose.

- 22 Les *Histoires de Camille* racontent cinq générations de Camille. Camille 1 est la première à vivre la symbiose avec les papillons monarque et voyage de l'Amérique du Nord à la l'Amérique du Sud pour rencontrer les communautés qui vivent aux côtés de son symbiote. En effet, le lien symbiogénétique enjoint les Camille à suivre les migrations de l'espèce, mais aussi à se tenir prêtes pour sa potentielle disparition. Cette fable spéculative narre le pire sur le continuum du monstrueux d'Aristote, que rappelait Lorraine Daston dans *Against Nature* : les relations interespèces. La symbiose interespèce renforce dans les *Histoires de Camille* la puissance érotique évoquée par Audre Lorde et la nature devient « à proprement parlé, un lieu commun » (*ibid.*, p. 159) par l'implantation d'antennes de papillon au menton de Camille 2 :

Lors de son initiation à l'âge de quinze ans, Camille 2 décida de demander comme cadeau de passage l'implantation d'antenne de papillon sur son menton, une sorte de barbe tentaculaire, afin qu'une capacité plus vive de goûter les mondes de ces insectes volants puisse devenir également l'héritage de leur partenaire, aidant au travail et ajoutant au plaisir corporel de devenir-avec. (*ibid.*, p. 223)

- 23 L'ajout de la barbe d'antenne de papillon fait de Camille 2 un avatar *freak*, une sorte de femme à barbe qui en plus de troubler les genres, trouble aussi les espèces. La figure du *freak* se place également à l'extrême du continuum du monstrueux aristotélicien, figure retravaillée par Renate Lorenz dans *L'art queer : une théorie freak*, où elle définit un « art queer » (LORENZ, 2018, p. 36) qui ne se penserait pas sur le mode de la représentation, mais sur le mode de la contagion entre

le public, l'artiste et le produit de son œuvre. Art à l'œuvre dans les *Histoires de Camille* où l'usage de la fabulation spéculative, outil théorique pour Donna Haraway, permet un décentrement capable de rendre compte des imaginaires possibles et inexplorés, en subvertissant les schèmes de reproduction classique.

Conclusion

Le mot « parent » est bien trop
important pour que nous
l'abandonnions à
nos opposants
Donna Haraway, *Vivre avec
le trouble*

- 24 Les pratiques textuelles et outils employés par Audre Lorde et Donna Haraway permettent de percevoir la nécessité de penser la reproduction du « même » comme pierre angulaire de la conception moderne de nature. Les autrices s'émancipent de la langue académique et universitaire pour préférer l'essai, la poésie ou les pratiques SF. Ces outils textuels se rejoignent dans leur capacité à faire émerger les points de vue et les affects comme matière théorique et ainsi à requalifier la puissance de l'érotisme comme politique. Reconnaître la puissance de l'érotisme est un enjeu fondamental pour répondre à la question de la reproduction selon Audre Lorde, cela « peut nous donner l'énergie nécessaire pour poursuivre la transformation de notre monde, au lieu de nous satisfaire d'un simple changement des rôles au sein du même vieux drame éculé » (LORDE, 2003, p. 62). Dans les *Histoires de Camille* il s'agit précisément d'une proposition de transformation du monde, en inventant des parentés qui franchissent les schèmes classiques de reproduction et d'engendrement. L'ontologie relationnelle qui découle de ces épistémologies féministes, fondées en l'occurrence sur l'érotisme, permet de penser une éthique politique complexe qui ne cède jamais à la simplification des enjeux et oblige à penser les relations entre l'individuel et le collectif. En effet, ces subjectivités offertes à l'amitié radicale forment un horizon politique qui suggère une individualité repensée à partir du collectif.

BIBLIOGRAPHIE

- DASTON Loraine, 2019, *Against Nature*, Cambridge (Mass.), MIT press.
- DESCARTES René, 2000 [1637], *Le discours de la méthode*, Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie ».
- ERBON Paulla et TSING Anna, 2017, « Feminism and the Anthropocene: Assessing the Field through Recent Books », *Feminist Studies*, vol. 43, n° 3, p. 658-683.
- GAFFIOT Félix, 2000 [1934], s.v. « corrīgō », in Pierre FLOBERT (dir.), *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette.
- GALILEI Galileo, 1980 [1623], *L'essayeur de Galilée*, trad. Christiane Chauviré, 1980.
- HADOT Pierre, 2004, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire d'une idée de nature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai ».
- HARAWAY Donna, 2007, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils éditeurs.
- HARAWAY Donna, 2012, « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/inapproprié·e·s », in Elsa DORLIN et Eva RODRIGUEZ (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », p. 159-229.
- HARAWAY Donna, 2016, *Companions in Conversation*, in *Manifestly Haraway*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », p. 199-296.
- HARAWAY Donna, 2016, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *Multitudes*, vol. 65, n° 4, p. 75-81.
- HARAWAY Donna, 2020, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à refaire.
- JAMBLIQUE, 1989, *Protreptique*, éd. et trad. Édouard des Places, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France ».
- LORDE Audre, 2021 [1978], *La Licorne noire*, trad. Gerty Dambury, Paris, L'Arche, Paris.
- LORDE Audre, 2003, *Sister outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, trad. Magali Calise, Genève/Laval, Éditions Mamamélis/Éditions Trois.
- MERCHANT Carolyn, 1989, *The Death of Nature, Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York, Harper and Row.
- PIERON Julien, 2019, « A comme Haraway, B comme Bécédaire, C comme... », in Florence CAEYMAEX, Vinciane DESPRET et Julien PIERON (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, p. 13-36.

RUPHY Stéphanie, 2015, « Rôle des valeurs en science : contributions de la philosophie féministe des sciences », *Écologie & politique*, vol. 51, n° 2, p. 41-54.

TERRANOVA Fabrizio, 2016, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Bruxelles, Atelier Graphoui/Rennes, Spectres productions, 1 h 21.

LORENZ Renate, 2018, *Art queer : une théorie freak*, trad. Marie-Mathilde Bortolli, Paris, coll. « Culture ».

NOTES

1 Il s'agit d'un vers extrait du poème « For Each of You », dans *Chosen Poems: Old and New*, W. W Norton and Company, New York, 1978, p. 105-108.

2 Depuis les années 1970, la philosophie féministe des sciences a forgé une pensée critique en identifiant les impensés qui entourent l'enquête et les pratiques scientifiques, notamment en mettant en lumière les biais sexistes et racistes présents dans les concepts d'objectivité et de neutralité scientifiques. Par-delà la cet examen critique, la philosophie féministe des sciences porte également un volet constructif, proposant des théories scientifiques construites à partir des épistémologies féministes. Voir RUPHY Stéphanie, 2015, « Rôle des valeurs en science : contributions de la philosophie féministe des sciences », *Écologie & politique*, vol. 2, n° 51, p. 41-54.

3 Plus tôt dans l'essai, l'autrice se réfère aux « pères blancs » comme ceux qui conçoivent avec « des yeux européens », « le fait de vivre uniquement comme un problème à résoudre », ne comptant que « sur les idées pour nous libérer » (LORDE, 2003, p. 36). Il s'agit donc des philosophes de la rationalité européenne moderne. Le seul auquel l'autrice fait directement référence est Descartes, en effet plus tard dans l'essai elle précise : « Les pères blancs nous ont inculqué : je pense donc je suis. ». Cette conception découle d'une critique féministe de la production de la connaissance légitime monopolisée par les hommes blancs privilégiés. Pour une lecture approfondie des expressions « pères blancs » et « pères fondateurs » voir MATHIEU Marie, MOZZICONACCI Vanina, RUAULT Lucile et al., 2020, « Pour un usage fort des épistémologies féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 39, n° 1, p. 6-15.

4 Voir MERCHANT, 1980, p. 168 : « La plupart de l'imagerie que Bacon utilise pour délimiter ses objectifs et sa méthode scientifique provient des tribunaux. En traitant la nature comme une femme que l'on devrait torturer avec des inventions mécaniques, cela fait fortement référence aux interroga-

toires des sorcières et aux machines utilisées pour les torturer. Dans un passage éloquent, Bacon affirme que la méthode par laquelle on peut percer les secrets de la nature était la même que les enquêtes de l'Inquisition sur la sorcellerie [...] ». Voir aussi Hadot Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire d'une idée de nature* : « Nous retrouvons donc ici [chez Francis Bacon] la représentation du dévoilement des secrets de la nature obtenu d'une manière analogue à celle d'une procédure judiciaire. La nature est une accusée (une sorcière ?) à laquelle on arrache des aveux. »

5 Je traduis « *speculative fabulation, science fact, speculative feminism, science-fiction.* »

AUTEUR

Chloé Pretesacque

Doctorante, LIRA (EA 7343), Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

La fermentation comme récit contemporain de la nature

Gwénaëlle Plédran

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.519

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

La fermentation met en avant une biodiversité complexe et invisible. À la frontière de l'art, du design et des sciences, elle appelle à la reconnaissance d'une culture non humaine, à une décolonisation de nos regards et à une reconfiguration du rapport entre nature et culture. Je tente ici d'exposer une recherche-crédation interrogeant nos représentations du vivant, d'établir des liens entre goût et sol à partir du concept de bactério-terroir, de penser la fermentation comme récit contemporain de la nature.

English

Fermentation highlights a complex and invisible biodiversity. At the border of art, design and science, fermentation points the importance of the recognition of a non-human culture, a decolonization of our perspectives and a reconfiguration of the relationship between nature and culture. Here I attempt to present a research-creation that questions our representations of the living, to create connections between taste and soil based on the concept of the bacterio-terroir, to think of fermentation as a contemporary narrative of nature.

INDEX

Mots-clés

design, alimentation durable, fermentation, micro-organisme, vache, écologie

Keywords

design, sustainable food, fermentation, microorganism, cow, ecology

PLAN

Collaborer avec les microbes
Décoloniser nos regards
S'inspirer de la vache
Regarder le monde et ses mutations par le prisme du moléculaire

TEXTE

Le paysage, c'est le moment où
le « moi qui regarde », coïncide
avec le « moi qui sent »

Georg SIMMEL

- 1 La nature se voit aujourd'hui gratifiée d'un engouement considérable. Face à la globalisation, à la mondialisation de l'économie et à l'industrialisation, de nouvelles inquiétudes écologiques apparaissent. De nouveaux consommateurs avertis cherchent à promouvoir l'agriculture paysanne, un retour aux sols vivants, rejettent ce qui est transformé et industriel et souhaitent consommer des aliments bruts, naturels, dotés de saveurs authentiques et non trafiquées. Ils prônent un retour au « sauvage ». Cependant, les hommes du ^{xxi}e siècle ont abandonné, et depuis bien longtemps, l'état sauvage.
- 2 Face à ces constats, certains artistes et designers choisissent alors de travailler à partir et avec le vivant, tentant de comprendre son fonctionnement, développant conjointement un discours critique sur leurs environnements à l'ère de l'anthropocène¹ et de nouvelles modalités de mise en forme. Ils ouvrent une réflexion sur leur processus de création, se décentrant de leurs œuvres et laissent la place à de nouveaux acteurs-collaborateurs non-humains. La forme de l'œuvre est laissée au vivant et à la matière : l'artiste en crée les conditions d'émergence, mais renonce à l'entière maîtrise de sa production, renouvelant les gestes et les pratiques.
- 3 Dans le domaine alimentaire, le renouveau de la fermentation épouse ce courant à la fois soucieux d'écologie, d'économies et de bienfaits

pour la santé, en proposant un principe de transformation de la matière par des micro-organismes. Plus spécifiquement, la fermentation met en avant une biodiversité complexe et invisible, invite à repenser nos savoir-faire, nos goûts, nos gestes... Utilisée de façon ancestrale et empirique dans les recettes traditionnelles ou à l'inverse dans une maîtrise scientifique des processus de transformation par l'industrie agroalimentaire, cette technique de développement bactérien touche à nos produits les plus communs (pain, vin, bière, fromage, mais aussi chocolat, café, thé, miso, kombucha ou encore ketchup) et propose un terroir de pratiques que le design peut penser, s'approprier et mettre en scène. Ce processus de transformation nous amène à comprendre, tout autant qu'à repenser, les modes de production. L'histoire de la maîtrise et de la cohabitation avec les bactéries est aussi une histoire des techniques et des procédés de fabrication. La fermentation m'a conduit à m'interroger sur les processus de création et de transformation de la matière mettant en scène une vie invisible, celle des micro-organismes, et à proposer un travail de création, le projet MEUH, interrogeant par la fermentation, nos représentations du vivant et nos liens avec la nature. Inspirés des principes de digestion de la vache, les éléments produits visent par le design et l'expérimentation à repenser notre rapport au vivant, au local, aux pratiques traditionnelles, à interroger les notions de sauvage, d'exotisme à l'échelle d'un territoire de proximité et à établir des liens entre goût et sol à partir du concept de bactério-terroir. À la frontière de l'art, du design et des sciences, la collaboration avec le vivant propose et appelle à une reconnaissance d'une culture non humaine, à ce que l'on pourrait nommer une « décolonisation² » de nos regards, pour le changement décisif et radical de perspectives sur la place de l'univers microbien qu'elle permet.

Collaborer avec les microbes

- 4 La fermentation est le principe de transformation interne d'une substance organique par le développement de micro-organismes. En France, les produits alimentaires les plus connus issus de cette transformation sont le pain, gonflé sous l'action du levain, le fromage, obtenu par coagulation et fermentation du lait ou le vin, boisson alcoolisée provenant de la fermentation du raisin. Mais cela recouvre également les lactofermentations (choucroute, kimchi, pickles), le

kéfir, le kombucha, le miso et l'ensemble des alcools. Ce principe universellement présent produit des aliments spécifiques, des denrées alimentaires qui représentent la particularité géographique de leur zone de production, l'histoire et la culture d'un territoire.

- 5 La fermentation existe depuis la préhistoire. Premier mode de transformation alimentaire, de conservation des aliments, elle préexiste à l'apparition du feu. Elle est due, naturellement, aux micro-organismes présents tout autour de nous qui exercent leur pouvoir transformateur. Fermenter consiste ainsi à créer les conditions de prolifération de micro-organismes naturellement présents. Leur présence apporte le goût spécifique (c'est-à-dire très local), les moyens de transformation et de conservation. Ces aliments fermentés ont accompagné les civilisations, et servent traditionnellement de signe distinctif entre le barbare et le civilisé. Le barbare, celui qui mange des choses innomables s'oppose alors au civilisé qui mange de bonnes choses fermentées. Chacun devenant alors alternativement barbare et civilisé selon ses habitudes fermentaires (FRÉDÉRIC, 2014). Cette différence ténue et culturelle définit de nouvelles géographies naturelles et gustatives. La dualité d'un process très ancien se retrouvant dans toutes les zones géographiques malgré des spécificités de produits locaux et ancrés territorialement interroge. Ce modèle questionne le local et l'expression du sol.

Fig. 1. Gwénaëlle Plédran, Illustration d'un bactério-terroir, photomontage, MEUH, 2018-2020.



- 6 Le développement bactérien permet une transmission du goût spécifique du lieu de culture et production de l'aliment, des saveurs aussi puissantes que diverses. Les expérimentations menées par Yannick Alléno, chef cuisinier français, mettent en évidence le lien entre le goût de l'aliment fermenté et son terroir d'origine (ALLÉNO, 2016), ce qu'on pourrait nommer un bactério-terroir. La fermentation rend aussi les aliments plus stables en vue de leur conservation, plus digestes et plus nutritifs. Elle dégrade les aliments en molécules plus assimilables. Mais le principal bienfait des aliments fermentés réside peut-être dans les bactéries elles-mêmes. Beaucoup d'aliments fermentés sont la manifestation de communautés microbiennes denses et diversifiées qui interagissent avec notre organisme. La mise en œuvre et l'analyse de la fermentation de produits alimentaires permet la comparaison avec tout système de développement bactérien et l'appriovisoement de cette part invisible, mais essentielle du vivant. À travers les traditions culinaires, les recettes ancestrales, la transmission orale de savoirs et de méthodes, elle a traversé les siècles et se retrouve dans toutes les cultures à travers le monde.

Nécessitant peu de moyens techniques, autonome en énergie, ce processus de transformation répond simplement et à moindre coût à nos besoins alimentaires, à l'utopie de nouveaux modes d'alimentation face à l'augmentation de la population à venir, et aux enjeux climatiques et écologiques d'aujourd'hui. Révélant le goût du terroir, des pratiques et rituels propres à chaque culture, les modes de fermentation liés aux lieux et aux micro-organismes qui s'y trouvent, questionnent notre lien au vivant.

- 7 Et si ce principe était la base d'une redécouverte du terroir, des écosystèmes du sol et des bactéries qu'il contient, en apportant une spécificité du goût et une expression de la localité ? Comment inciter chacun à changer de regard sur le monde qui l'entoure, en s'appuyant sur des expériences gustatives singulières, synthèses des notions de plaisir, d'impacts écologiques et sociaux ? Et si on se réappropriait le terroir, le sol et les bactéries qu'il contient ? Revoir le paysage par le microscopique et les bactéries présentes dans le sol, dans l'air, dans l'eau représente une nouvelle voie pour le design, celle d'une collaboration qui permettrait de découvrir de nouvelles saveurs.

Fig. 2. Gwénaëlle Plédran, Expérimentations de saveurs fermentées (pots, fruits, légumes, herbes aromatiques), vues d'atelier, MEUH, 2018-2020.



- 8 Le modèle de fermentation permet une transmission du goût. Appliqué aux végétaux, il laisse imaginer et découvrir des textures,

des couleurs, des épices et des moyens d'assaisonner. Ce modèle de fermentation permet d'aller à la rencontre d'un exotisme, tout un univers de goût à explorer... Imaginons que nous puissions déguster des glaces aux parfums de nos lieux de vacances. Ne plus avoir les mêmes parfums de fraises et de vanille, mais une expérience gustative unique en fonction du lieu où l'on se trouve. La collaboration avec les micro-organismes change la donne. Les procédés ne peuvent être totalement maîtrisés car les saisons changent le goût. La fermentation est une pratique lente, où le temps se pense différemment. Il s'agit d'offrir les conditions, et de laisser faire.

Décoloniser nos regards

- 9 Comment un élément invisible, actif et vivant permet-il une cocréation ? Quelles conséquences cette collaboration a-t-elle alors sur la matière, les usages, la création elle-même ? À l'objet ou au produit, les artistes privilégient la matière, observant les structures moléculaires, métaphores de réalités sociales et environnementales en pleine mutation. Ce sont alors nos comportements qui sont exposés. Artistes et designers semblent proposer différentes attitudes possibles : tentative de maîtrise, de contrôle, de provocation ou de suivi des transformations par une connaissance scientifique ou empirique des éléments en présence, ou à l'inverse, à un retrait de l'action. Ainsi, c'est l'attitude du créateur qui est interrogée, sa relation à la fabrication, au faire et aux techniques mises en place. Sa capacité d'accueil et d'acceptation de l'aléatoire d'un co-créateur invisible interroge nos normes et nos croyances. À l'inverse de la vision sélective qui domine aujourd'hui, peut-on concevoir un rapport différent aux bactéries, favoriser le laisser-faire, se préoccuper d'un statut et bien-être animal et faire de cet invisible un acteur de création à part entière ?

Fig. 3. Gwénaëlle Plédran, Un paysage en bocal – principes de fermentation par des micro-organismes, photomontage, MEUH, 2018-2020.



- 10 Depuis l'époque romaine, les naturalistes ont décrit ce qu'ils nommaient une « génération spontanée » (PLINE L'ANCIEN, 2013). Selon cette théorie, certaines formes de vie naissent en dehors de tout processus reproducteur. La philosophie de Descartes inaugurant une période de recherches scientifiques expliquant les processus naturels par des mécanismes causaux (AUCANTE, 2006), puis l'invention du microscope et la première observation de micro-organismes en 1674, participent à l'histoire des phénomènes de fermentation. Mais il faut attendre la naissance de la microbiologie et Louis Pasteur pour comprendre le rôle des micro-organismes dans le processus de transformation par fermentation. L'étude méthodique de la fermentation des betteraves a rapidement convaincu Pasteur que la fermentation était un phénomène biologique. Les procédés de pasteurisation qui résultent de cette étude sont à l'origine des techniques modernes, donnant une forte impulsion à la production industrielle d'aliments et de boissons fermentées. Ces produits avaient été jusque-là consommés depuis des millénaires en tirant parti de processus appris par observation et expérimentations, transmis de génération en

génération, souvent accompagnés de prières, de rites et d'offrandes. Dans de nombreuses cultures, les états de conscience altérée induits par la fermentation sont longtemps allés de pair avec les récits oraux et les traditions mythiques, alors que la fermentation apparaît historiquement de façon indépendante des lieux géographiques et des cultures. Souvent attribué à une intervention divine, son usage est intimement lié au développement de notre espèce. La naissance de la microbiologie a entraîné une sorte d'attitude de domination envers les micro-organismes qui, à l'instar d'autres éléments de la nature et des cultures étrangères, sont trop souvent exploités, étudiés, classifiés, détruits s'ils sont considérés comme dangereux ou alors, comme dans le cas des fermentations, maîtrisés. Une histoire du ferment industriel, par opposition aux fermentations naturelles ou sauvages, constitue un des enjeux de réflexion de l'alimentation d'aujourd'hui. En s'appuyant sur ces deux visions, empruntant alternativement à l'une et à l'autre, la part artistique de collaborations avec le vivant propose une troisième voie, une décolonisation de nos regards. Le renouveau de la fermentation interroge l'idée de singularité. Une singularité qui critique et permet de réenvisager les modèles de l'industrie, mais qui se veut également sismographie sociale et ouverture sur des « utopies de proximité » (BOURRIAUD, 1998). De façon métaphorique, Félix Guattari appelait en 1977 à une « révolution moléculaire » (GUATTARI, 1980), autrement dit un « sabotage moléculaire de la subjectivité sociale dominante » (*ibid.*). Il met ainsi en place une réflexion opposant normes et singularité, les bases d'une alternative au capitalisme, de nouveaux modes de vie et de relations sociales. La création avec le vivant refuse la hiérarchie prédéterminée et procède à des mises en contact, des connexions de processus et de matériaux. L'action sur la matière importe tout autant que l'élaboration d'un produit fini. Différentes expositions d'art contemporain récentes³ proposent de retrouver une relation au monde par la mise en évidence de créateurs non humains, peu ou non visibles. Se pose alors la question du rôle de l'artiste et du designer dans les processus de création.

11 L'industrie a normé les gestes, les goûts et les pratiques. Face à la standardisation, à l'uniformisation et à la production de masse, s'intéresser à une transformation sensible, ultra-locale et singulière permet de réinventer les processus. Depuis l'âge moderne, la culture

occidentale est terrifiée par les microbes et obsédée par l'hygiène. Nos peurs se combinent à une perte des savoir-faire et connaissances du quotidien. À contrario, nous pourrions nous interroger sur une compatibilité de ces pratiques avec l'industrie. Peuvent-elles ouvrir sur une alternative ? Pourrait-on alors imaginer une cuisine plus *low-tech*, proche du bricolage, par l'exploration de procédés techniques simples, pratiques, économiques, et démocratiques, peu gourmands en énergie. La création actuelle se réapproprie la technique vernaculaire. Par exemple, le domaine de la viticulture redécouvre le vin sauvage et naturel, questionnant la place du fabricant créateur et d'un certain laisser-faire. Artistes et designers, en créant avec les micro-organismes, redéfinissent aussi des processus de création où l'aléatoire prend place.

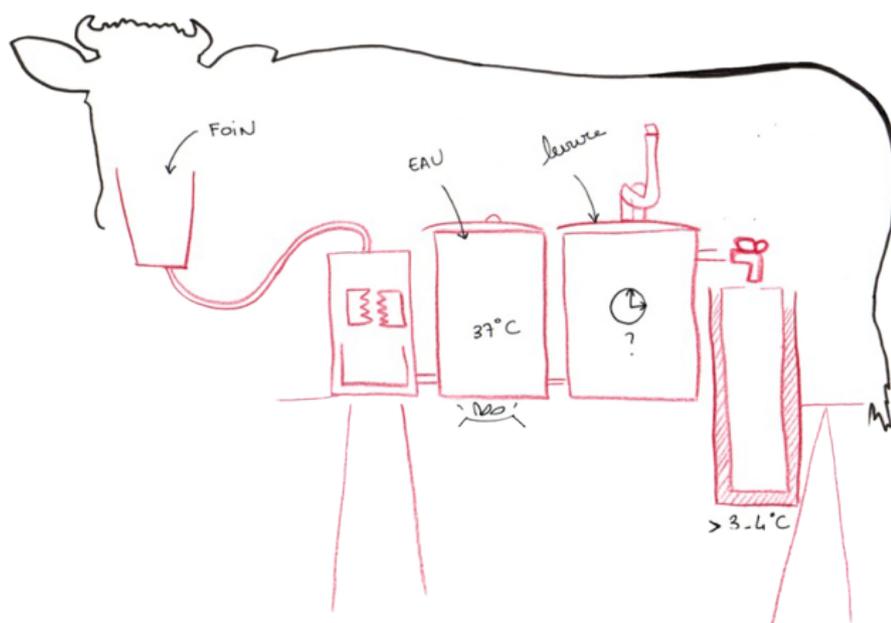
- 12 L'histoire d'un art biotech' (KAC, 2007 et HAUSER, 2003) et les comparaisons possibles entre vivants et machines proposent des modèles pour l'invention. Ces idées se retrouvent également aujourd'hui dans un design biomimétique. Mais le principe même d'une création avec et non comme le vivant induit la prise en compte d'une altérité et de résistances. L'idée d'un système de relation et d'un système microbien induit également la notion d'information et de communication. Au regard du fonctionnement des relations des communautés microbiennes entre elles, mais également de leur rôle auprès des autres êtres vivants, nous pouvons imaginer une coopération, une entraide. Nouvelles valeurs, mais également nouvelles ambitions pour une société à venir. Plus éthique, plus écologique, plus inclusif, le système de pensées qui se dessine ici ne peut exclure ce mouvement de nos systèmes de production ni de nos systèmes de création, en art comme en design. Les marges que propose la fermentation et plus encore la fermentation spontanée ou l'usage de savoir-faire non normés représente une culture alternative qui exprime la diversité de nos besoins et de nos désirs. Si de nombreux peuples ont considéré la fermentation comme une force de vie mystique, elle participe également de l'histoire scientifique, biologique et alimentaire. Mais quelles sont les implications et les usages qui en découlent ? La fermentation ne nécessite aucun apport énergétique externe, les bactéries naturellement présentes transforment spontanément l'aliment. Il s'agit donc d'un procédé universel, économe et écologique. Génératrice de nutri-

ments essentiels, la fermentation est également un levier pour une alimentation saine et durable.

S'inspirer de la vache

- 13 Et si la vache, symbole de ruralité et de traditions, devenait le modèle de notre production alimentaire ?

Fig. 4. Gwénaëlle Plédran, Modèle du fonctionnement digestif de la vache, dessin, MEUH, 2018-2020.



- 14 Une vache mange l'herbe du pâturage, rumine, filtre, digère et transmet des propriétés de ce terroir dans le lait qu'elle produit. Un process qualitatif ultra-local de fermentation. Comment inciter chacun à changer de regard sur le monde qui l'entoure, en s'appuyant sur des expériences gustatives singulières, synthèses des notions de plaisir, d'impacts écologiques et sociaux ? Nous retrouvons cette idée de mise en avant d'une tradition rurale par la vache à travers l'histoire de l'art. Le tableau *Le taureau* de Paulus Potter datant de 1647 met le bovin au centre du tableau. En le représentant à la fois dans une posture idéalisée et sculpturale, il rend hommage à l'animal. La préci-

sion de sa représentation permet de le rendre presque vivant, proche du portrait. De nombreux détails (poils, mouches, boue) attirent l'attention sur la réalité rurale. Néanmoins, le tableau est également l'occasion pour Potter de défendre la race hollandaise plus connue aujourd'hui comme la Holstein. Les Pays-Bas sont à l'époque en plein développement économique, agricole, et - anachroniquement - touristique. L'animal devient à la fois le symbole et l'argument d'un développement commercial, scientifique, culturel basé sur l'exportation de bovins et la mise en avant des qualités de production laitière de l'animal.

- 15 Il ne s'agit plus alors d'une représentation esthétique de l'animal ou de la représentation d'une ruralité, mais bien de la mise en avant des ressources alimentaires et matérielles. La vache, élément du paysage et symbole de ruralité, devient argument économique, métaphore d'un système de production alimentaire.
- 16 Quel est alors le rôle de l'artiste et du designer entre prise de position, éthique, innovation technique et processus de transformation alimentaire ? L'invisible questionne la magie, l'inconnu, l'indicible. Le retour actuel à la fermentation ne peut être dissocié de réflexions sur le sens de cette fermentation et l'imaginaire qu'elle véhicule. Les mythes et cultes à différentes divinités dans les régions du monde (Pays nordiques, Mésopotamie, etc.) témoignent de la place de l'aliment fermenté au fil du temps. Mais les réflexions actuelles sur l'écologie, la protection animale, la biodiversité et les normes sanitaires⁴ nous poussent à requestionner ce paradigme. Les procédés de conservation par chauffage, la congélation ou le réfrigérateur ont peu à peu rendu l'usage utilitaire de la fermentation caduque.
- 17 L'anthropologue Claude Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 1968) a suggéré que la fabrication de l'hydromel, miel fermenté, marquait le passage de la nature à la culture. Il illustre cette distinction en décrivant le rôle transitionnel de l'arbre creux, « qui en tant que réceptacle du miel, appartient à la nature si le miel est frais et renfermé dans l'arbre, et à la culture si le miel, au lieu d'être dans un arbre naturellement creux, a été mis à fermenter dans un tronc creusé artificiellement » (LÉVI-STRAUSS, 1968, p. 473). Le développement de techniques et d'ustensiles de fermentation est une caractéristique qui définit la

culture humaine, rendue possible par l'omniprésence de levures sauvages. La notion de normes est entendue comme l'état habituel, régulier, conforme, à l'inverse de l'infini des possibles que permet le vivant. Créer à partir de ce qui résiste à la norme. Le bricolage interroge les rapports de force entre l'individu et la norme notamment industrielle. De la même façon, les pratiques de fermentation, notamment les fermentations sauvages, les méthodes empiriques, les recettes ancestrales se définissent comme résistance, moyens d'action. Des pratiques de cueillette au fait-main et au fait-maison, ce modèle réinvente nos façons de nous nourrir. C'est une invitation à réinventer notre relation à la nature.

Fig. 5. Gwénaëlle Plédran, Produits fermentés imaginés en 4 étapes selon le modèle bovin, (lactofermentations de pomme, rhubarbe, ananas-basilic, poivron-gingembre, ananas, betterave, gingembre, pots et bouteilles, étiquettes, condiments issus de fruits, légumes et herbes aromatiques fermentés, recettes), MEUH, 2018-2020.



18 Plus récemment, pour une partie des personnes ayant été confinées durant la pandémie, la fabrication maison, le faire soi-même, l'échange de recette et de pratiques sont revenus sur le devant de la scène, conjoints à des préoccupations de santé, de manger bien et mieux. Paradoxalement, l'inquiétude sanitaire apporte un contexte particulier à un travail sur les microbes. Agissant mais invisibles, souvent mal connus et mal-aimés, les micro-organismes interrogent nos relations à l'altérité. Bactéries et champignons microscopiques sont présents dans notre environnement malgré tous nos efforts pour les éradiquer avec des savons antibactériens, des crèmes anti-

fongiques et des antibiotiques. Ce sont des agents de transformations omniprésents qui se nourrissent de matière en décomposition. Un premier état des lieux de nos pratiques et de nos liens aux bactéries conduit à rendre compte d'une organisation symbiotique entre l'homme et les micro-organismes. S'il nous faut comprendre cette coopération et cette entraide, il nous faut également penser les normes sanitaires qui y sont liées. Le projet MEUH propose de voir, mais aussi de sentir, de goûter, de toucher, d'imaginer l'aliment qui donnera formes, couleurs, textures, matières à une transmission du sol, de nos cultures et de nos souvenirs ; un aliment à la matière changeante, aux couleurs acidulées de l'enfance, aux textures aventureuses de l'ailleurs, où partage et transmission deviendront les nouveaux paradigmes de transformation et où la notion de processus, de système et de relation primeront sur celle d'objet. La nature est alors racontée par l'expérience et le goût de l'aliment.

Regarder le monde et ses mutations par le prisme du moléculaire

- 19 La fermentation interroge le design, définissant les interactions entre l'homme et les micro-organismes. Ces derniers se voient alors mis en évidence et deviennent porte-parole d'une singularité des transformations de la matière et des individus. Ce décentrement vers le vivant, auquel nous assistons, sous le signe de la catastrophe écologique et de l'anthropocène, déclenche également une nouvelle ère pour la production artistique. Cherchant un moyen non seulement de rendre compte, mais aussi d'agir, le design en creux évoqué ici propose une mise en retrait des normes privilégiant un autre modèle possible, celui de la fermentation « sauvage ». Étymologiquement la fermentation désigne ce qui bout. Ce bouillonnement, celui des micro-organismes au travail, visible lors des transformations alimentaires, est également, celui plus métaphorique, d'un engagement écologique et social, celui des modèles possibles à venir. Ainsi, cette recherche est menée à la fois sur un principe alimentaire à expérimenter et les enjeux systémiques qu'elle sous-tend. Il s'agit alors de réfléchir à un rapport premier à la nature, celui d'une relation

vivrière, alimentaire, agricole, d'en montrer les aspects gustatifs, culturels, biologiques et de proposer par le modèle d'une alimentation durable, un nouveau récit de la nature. La fermentation peut-elle être l'image et l'annonce d'un changement social et sociétal ? Cette sociobiologie d'un sens nouveau marque l'effort de traiter sur un même plan, dans une même société, hommes et micro-organismes et fait des enjeux fermentaires, des enjeux de design. Précurseurs d'une pensée des processus de transformation, de production ou de création éthique, appuyés sur un nouveau système de relation au vivant, respectueux de tout être vivant, garants d'une biodiversité renouvelée, ces enjeux peuvent-ils également se revendiquer d'un paradigme du laisser-faire ? La fascination que l'approche scientifique exerce dans l'esprit de tous reste extrêmement puissante et s'accompagne d'une histoire du ferment industriel. Elle s'oppose à d'autres méthodes, d'autres recettes et savoir-faire plus empiriques réinvestis par l'homme, afin de permettre l'émergence de nouvelles histoires de pensées et de paroles et de constituer un répertoire de gestes et de processus. La question de la transformation par des éléments invisibles permet d'inclure d'autres dimensions : croyances, valeurs... Ainsi faire fermenter nos aliments peut être à la fois un acte quotidien et concret, mais également un acte politique, une façon de s'engager avec le monde.

- 20 Faire et manger des aliments fermentés, c'est protester contre l'uniformisation du goût et des comportements alimentaires, réhabiliter les savoir-faire locaux, les processus vivants. Face au repositionnement général de l'imaginaire que décrit Nicolas Bourriaud (BOURRIAUD,1998) l'usage des micro-organismes questionne le progrès et nos croyances dans les nouvelles technologies. Sans s'y opposer frontalement, ils suggèrent plutôt un point de vue différent, une transgression déstabilisatrice, une métaphore qui utiliserait l'imagination scientifique pour réinventer notre perception du monde. Ainsi, manger selon le modèle biomimétique de la vache est avant tout un processus relationnel : cueillir, utiliser l'eau de source, tisser des liens avec des acteurs locaux de l'alimentation...

Fig. 6. Gwénaëlle Plédran, Pratique de cueillette – fermenter à Paris à partir des produits locaux, plantes sauvages, eau de source série photographique du protocole de fermentation, MEUH, 2018-2020.



21 Un modèle biomimétique de la vache qui se veut ici utopie, fiction d'un modèle de transformation alimentaire possible, potentiel, travaillant conjointement l'aliment, l'objet et les imaginaires. Réinventant ainsi nos façons de manger, mais aussi de prêter attention à l'invisible. Cette transposition du modèle bovin permet de créer des assaisonnements sous forme de feuilles séchées, de poudre ou de jus lacto-fermenté. Par tâtonnement et expérimentation, j'ai imaginé, réinterprété les recettes et les process. La fermentation est une pratique ancestrale de transformation alimentaire, plus ancienne même que le feu et les cuissons. Ne nécessitant aucune source d'énergie et un matériel restreint, elle se fait très simplement. J'ai donc cueilli, récolté, mis en bocaux, attendu et goûté un grand nombre de préparations pour concevoir de nouveaux condiments à utiliser dans des formes variées. Une relation à la nature où il est nécessaire d'aller sur place. À l'inverse de la représentation d'une transformation alimentaire idéale, automatique et inconnue, je cherche à mettre en avant le processus, à imaginer un écosystème de relations.

Fig. 7. Gwénaëlle Plédran, Objets relationnels imaginés selon le modèle bovin, métal martelé et patiné, boîte à meuh-système d'écoute, programmation arduino, carte son et impression 3D, dessin d'estomac à l'encre de chine, bois tourné, ciré, brûlé, MEUH, 2018-2020.



22 Ainsi, ce modèle propose un nouveau récit de la nature entre visible et invisible, interroge notre rapport au paysage, questionne l'échelle de cette relation, l'existence même de ce paysage et sa nature. Chaque fermentation peut être vue comme paysage, élément vivant en évolution. La mise en récit de la fermentation travaille un écosystème de relations au vivant et une nature pensée comme venant du sol, au croisement de problématiques de plaisirs et du développement durable. Elle cherche à proposer de nouvelles représentations, celles d'écosystèmes à façonner à différentes échelles et propose des moyens d'agir, écologiquement, socialement, artistiquement. Pourrait-on alors voir un paysage dans chaque bocal ? Ces créations travaillent les formes d'une représentation du paysage comme bactério-terroir, cherchent à le faire sentir, goûter, à le rendre sensible avant tout. Cette tentative de traduction des éléments du vivant questionne la place de l'artiste comme médiateur pourvoyeur de critiques, de représentations de notre monde abîmé, mais aussi

force de proposition de nouveaux récits. Le modèle biomimétique de la vache se veut ici fiction d'un modèle de transformation alimentaire possible, travaillant conjointement l'aliment et les imaginaires, afin de nous amener à penser aujourd'hui, un renouveau alimentaire pour demain.

BIBLIOGRAPHIE

ALLÉNO Yannick, 2016, *Terroir : réflexions d'un cuisinier*, Vanves, Hachette Pratique, coll. « Hachette cuisine ».

AUCANTE Vincent, 2006, « Les fermentations », *La philosophie médicale de Descartes*, Paris, Presses universitaires de France, p. 151-185.

BOURRIAUD Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art ».

BOURRIAUD Nicolas (dir.), 2018, *Crash Test. La révolution moléculaire*, la Panacée – Montpellier Contemporain, 10 février – 6 mai 2018, Dijon, Les presses du réel.

FRÉDÉRIC Marie-Claire, 2014, *Ni cru ni cuit. Histoire et civilisation de l'aliment fermenté*, Paris, Alma éditeur.

GUATTARI Félix, 1980, *La Révolution moléculaire*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 ».

HAUSER Jens (dir.), 2003, *L'art biotech'*, le Lieu Unique, 14 mars au 4 mai 2003, Trézélan, Filigranes Éditions.

KAC Eduardo (dir.), 2007, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge (Mass.), MIT press, coll. « Leonardo ».

LÉVI-STRAUSS Claude, 1968, *Mythologiques*, t. 3. *L'origine des manières de table*, Paris, Plon.

PLINE L'ANCIEN, 2013, *Histoire naturelle*, éd. et trad. Stéphane Schmidt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

SELOSSE Marc-André, 2017, *Jamais seul. Ces microbes qui construisent les plantes, les animaux et les civilisations*, Arles, Actes Sud, coll. « Nature ».

NOTES

1 Ce terme décrit l'ère géologique dans laquelle la terre est entrée avec la révolution industrielle. À partir de cette période, les activités de l'homme

ont plus d'impact sur l'écosystème terrestre que tout autre phénomène géologique. Largement discuté par la communauté scientifique, ce terme est de plus en plus utilisé dans les médias et la littérature. Nous nous appuyons sur l'impact idéologique de l'annonce médiatique de cette nouvelle ère.

2 Ce terme propose ici de reconsidérer les microbes et leur place dans notre alimentation. En effet, si dans le langage courant « microbe » (littéralement « petite vie ») désigne un être vivant minuscule vecteur de maladies, il est en biologie un organisme unicellulaire ou micro-organisme. Il pâtit de la communication sur les micro-organismes pathogènes effectuée par Louis Pasteur et de ses collaborateurs à l'Académie de médecine. Ils déclarent les êtres vivants microscopiques, responsables de maladies mais cette approche pasteurienne, dont les plus grandes réussites concernent la surreprésentation du phénomène parasitaire microbien au XIX^e siècle, expliquent que le terme « microbe » comporte encore une forte connotation négative. Nous tenons ici à mettre en avant, grâce au principe de la fermentation, le rôle essentiel et bénéfique que jouent les microbes dans le goût du terroir, les principes de conservation, l'apport de bienfaits alimentaires (vitamines et absorption de nutriments par exemple) et le fonctionnement des écosystèmes. (Selosse, 2017).

3 Nous prenons appui ici sur les expositions « La fabrique du vivant. Mutations/Création », Paris, Centre Pompidou (20 février-15 avril 2019), « On Air – Tomás Saraceno », Paris, Palais de Tokyo (17 octobre 2018-6 janvier 2019) et « Crash Test. La révolution moléculaire », Montpellier, La Panacée/MOCO (10 février-6 mai 2018).

4 Les normes sanitaires évoquées concernent en premier lieu l'alimentation. Cependant les enjeux épidémiologiques et sociaux du Covid-19 ouvrent un regard différent sur nos rapports aux micro-organismes, marquant le contexte de cette recherche.

AUTEUR

Gwénaëlle Plédran

Artiste, enseignante en design, doctorante, Scènes du monde, création, savoirs critiques (EA 1573), Université Paris 8