

Ecomorphisme, vers une culture du vivant. Vu(e) des arbres au musée, « perchoirs » symboliques

Edith Liégey
Muséum National d'Histoire Naturelle
Sorbonne Université, France
edith.liegey@live.fr

Résumé

Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, des artistes ouvrent des brèches entre les mondes végétal, animal et humain aux enjeux d'acculturation. L'ecomorphisme—*oikos*/habitat et *morphé*/forme—est le résultat d'une adaptation d'une espèce vivante suivant son environnement. Au *bord des mondes*, le musée n'est pas un lieu clos, il est un « *perchoir* », un observatoire essentiel d'évolution de nos sociétés. Avatar contemporain du monde humain de la ville, le musée cultive des forêts symboliques pour nous désorienter et composer des liens entre les mondes. Par-delà une nature en crise, une double éco-poétique des objets d'art et de la littérature manifeste au musée. Perchés sur un arbre, en lévitation au milieu d'une forêt, ou tel un épicéa géant à l'horizontal, des artistes fabriquent des points de vue et des liens singuliers en symbiose avec le vivant exemplaires d'un transcourant. Appliqué à l'art, récurrence d'œuvres, scénographies et récits d'expositions, l'ecomorphisme est ce processus d'adaptation qui change nos perceptions et notre conscience écologique vers une culture du vivant. Suivons la piste de l'*ecomorphisme*, (r)évolution silencieuse ou envahissement artistique de formes de la nature sauvage, comme autant de possibilités de rencontres du vivant capables de nous trans-former.

Mots clés : Art contemporain et écologie, ecomorphisme, musée, arbres, symbolique, éco-poétique.

Abstract

From the point of view of trees—a symbolic observation post—artists open breaches between plant, animal and human worlds, engaging with processes of acculturation. Ecomorphism—from *oikos* as habitat and *morphé* as form—is the result of a species' adaptation to its environment. At the edge of worlds, the museum is not a closed place; it is a “perch”, an essential observatory for viewing social evolution. As a contemporary avatar of the human urban world, the museum cultivates symbolic forests to disorient the visitor and create links between worlds. Beyond a nature in crisis, a double eco-poetic of artistic and literary works emerges in the museum. Perched on a tree, levitating in the middle of a forest, or like a giant spruce laying horizontally, artists forge singular points of view and symbiotic bonds with living organisms that exemplify movement through and across worlds. Applied to the recurrence of artistic works, scenographies and exhibition narratives, ecomorphism is this process of adaptation that pushes our perceptions and ecological consciousness towards a culture of the living. Let us follow the path of ecomorphism that leads through a silent (r)evolution or artistic invasion of wild nature forms, like so many possibly transformative encounters with the living world.

Keywords: Contemporary art and ecology, ecomorphism, museum, trees, symbolic, eco-poetics

Resumen

Desde el punto de vista de los árboles, puesto de observación simbólico, los artistas abren brechas entre los mundos vegetal, animal y humano, involucrándose en procesos de aculturación. El ecomorfismo—*oikos* / hábitat y *morphé* / forma—es el resultado de la adaptación de una especie a su medio ambiente. Al borde de los mundos, el museo no es un lugar cerrado, es un “puesto elevado”, un observatorio esencial de la evolución de nuestras sociedades. Avatar contemporáneo del mundo humano de la ciudad, el museo

cultiva bosques simbólicos para darnos desorientar al visitante y crear vínculos entre mundos. Más allá de una naturaleza en crisis, una doble eco-poética de los objetos de arte y de la literatura se manifiesta en el museo. Posado en un árbol, levitando en medio de un bosque, o como una picea gigante yaciendo horizontalmente, los artistas fabrican puntos de vista y vínculos singulares en simbiosis con los organismos vivos que ejemplifican el movimiento a través de mundos. Aplicado a la recurrencia de obras artísticas, de escenografías y de relatos de exposiciones, el ecomorfismo es este proceso de adaptación que empuja nuestras percepciones y nuestra conciencia ecológica hacia una cultura de lo vivo. Sigamos la pista del ecomorfismo, que nos lleva a través de una (r)evolución silenciosa o una invasión artística de formas de la naturaleza salvaje, como tantos encuentros transformativos posibles con el mundo vivo.

Palabras clave: Arte contemporáneo y ecología, ecomorfismo, museo, árboles, simbología, eco-poética.

Rêve de formes ¹ de la nature, (r)évolution d'un transcourant

La nature et l'art sont intimement liés dans mon travail.
(Humboldt/Wulf 197)

Avatar du monde urbain contemporain, le musée manifeste son intention de faire apparaître une écosystémique des formes à travers ses expositions.² Entre rêves et réalités, des imaginaires produisent des effets persistants de coexistence entre les êtres vivants liés aux principes d'écologie(s).³ Un panorama de formes nous est apparu (2012) à l'effet de fulgurance (Abouddrar, *La recherche* 516) entre conscience et inconscience de voir un tout évoluer. Au croisement de la littérature et de nos expériences muséographiques, nous nous sommes impliquée physiquement dans une *vie des formes* de la nature. La nature, du latin *natura*/naître, est une force active du monde via ses formes, *êtres naturels* selon Aristote (384-322 av. J.-C.) croissant et décroissant. À tel point que nous avons cherché à nommer cet effet, alchimie relationnelle d'ordre écologique via des formes artistiques, l'*ecomorphisme*. Nous avons adapté ce concept de l'écologie scientifique—*oikos*/habitat ou milieu et *morphé*/forme—qui définit la variabilité du vivant suivant son écosystème (Figeras 57 et Morton 35). Face à l'exigence de transitions

¹ En référence à l'exposition *Le Rêve des formes/The Dream of Forms* au Palais de Tokyo, Paris, 2017.

² Entre 2012 et 2015, plus de 90 expositions d'art contemporain et moderne en France, un parcours de recherche muséographique de plus de 90 expositions, d'art contemporain et moderne en France, soit plus de 2800 œuvres expérimentées... plus de 2800 œuvres expérimentés *in situ*, dans le cadre de la recherche de thèse doctorale de l'Auteur intitulée « *Ecomorphisme(s), vers une culture du vivant. Formes et évolution d'écologie dans l'art contemporain* » au Muséum National d'Histoire Naturelle, sous la direction de : Nathalie Machon, Directrice de l'École Doctorale du MNHN, Professeur d'Écologie urbaine au CESCO Centre d'Écologie et des Sciences de la conservation et Michel Van Praët, Professeur émérite en Muséologie des sciences au MNHN, Centre Alexandre Koyré Histoire des sciences et des techniques, Sorbonne Universités ; en partenariat avec Claude d'Anthénaise Conservateur général du patrimoine et la Fondation François Sommer, Paris ; Bruno-Nassim Abouddrar Professeur d'Esthétique et Théorie de l'art Sorbonne nouvelle Paris 3, Président du jury ; les Rapporteurs Jacinto Lageira Professeur d'Esthétique et Sciences de l'art Sorbonne, Paris 1 et Virginie Maris Chercheure CNRS en éthique de la conservation de la biodiversité Université Paul Valéry Montpellier.

³ Selon son fondateur le biologiste Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), en 1866, l'écologie est la science qui étudie les relations entre tous les êtres vivants—humains, animaux, végétaux—et le milieu dans lequel ils vivent.

complexes (Albelda et Sgaramella 11, 13),⁴ nous avons recherché des objets d'art actifs singuliers telles des *écoventions* (Spaid). Comme le fil conducteur originel de nos recherches (2012) a suivi l'art/*ars*—racine latine—selon le prisme de l'anthropologie culturelle⁵ d'Erwin Panofsky (1892-1968), telle « la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets [...] de la même manière que la nature produit des phénomènes » (qtd. in Bonte 82).

Quelle est la valeur théorique et prospective de l'*écomorphisme* ? Un des rôles de la prospective, au-delà de constater ce qui est anxiogène dans la transformation des sociétés, est d'observer et d'abaisser l'incertitude—sans certitude—et les alertes, pour agir. En 2012, Émilie Hache choisit de définir l'écologie à partir du concept de nature *en crise* (24), perspective d'évolution *par-delà nature et culture* (Descola, *Par-delà nature*). Par extension, cette symbolique de *nature en crise* au musée serait le signal d'une évolution de notre conscience écologique et du développement de notre culture du vivant. Au-delà de l'environnement extérieur, l'*écomorphisme* est un panorama intérieur constitué de formes vivantes et d'écosystèmes vues comme des rencontres. Un rêve de formes liées en quelque sorte. Nous avons expérimenté que les créations artistiques de *nature en crise* teintées de dramaturgie, sur le long terme, deviennent une norme symbolique stérile. En effet, à partir d'un certain seuil de tolérance, la conscience semble se mettre en sommeil. Notamment dans les alertes climatiques, le monde scientifique, les sciences participatives et notre expérience professionnelle se sont heurtés à cette limite.

Comment évoluer sur un constat—récit—permanent de crise ? Francis Hallé prône comme action formatrice porteuse d'avenir de faire monter les enfants dans les arbres. Le botaniste regrette le manque de récit poétique scientifique (Hallé). L'écopoétique muséale rejoint le principe de beauté manifeste des œuvres au détriment de performances militantes inscrites dans l'héritage de la sculpture sociale de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986). Il s'agit moins de revendiquer ou manifester un discours écologiste que de manifester la beauté d'une nature en crise vers un paradis perdu. Il s'agit d'interroger l'action utopique des sociétés (*Société Réaliste*)⁶ au sens d'ouverture pratique politique vers un nouveau *pacte social* avec les formes de notre environnement⁷. Si la beauté contagieuse de certains objets d'art se propage, solidaire du monde qu'elle manifeste, la joie de l'art répond aux enjeux du pacte social et à sa nécessité (Abouddrar,

⁴ Dans le cadre d'une « *crise écologique et des modèles révolutionnaires* », une « révolution réussie ou heureuse » utiliserait l'esthétique, l'image et la construction symbolique comme recours d'empathie et d'identité collective.

⁵ Ainsi, notre démarche complexe d'hybridation disciplinaire d'éco-anthropologie culturelle, aux enjeux de reliance (Morin, « La pensée complexe »), croise les sciences de l'art, les écologie(s) et leur déclinaison symbolique, la littérature sur la nature ou *écopoétique* et l'écophilosophie.

⁶ L'œuvre *H3* (2008) de *Société Réaliste* à l'exposition « *Hypothèses Vérification* », Laboratoria Art & Science Space, Moscou en 2010 est le « message poétique » d'une abstraction qui développe une « *théorie de l'écomorphisme* » comme une compatibilité écologique entre l'urbanisme et l'architecture contemporaine et une « nécessité périmée » de construire et développer des grandes villes.

⁷ En septembre 2008, l'Équateur est le premier État au monde à reconnaître la nature - Pacha Mama - comme sujet de droit dans sa nouvelle Constitution adoptée par référendum.

Nous n'irons 100)⁸. Le dessein révolutionnaire pour un *pacte social* incarnerait-il une nouvelle vision à trois dimensions entre la nature, l'art et les citoyens ?

Le champ diffus de l'écologie dans l'art—qualifié aussi d'*esthétique de la complexité* (Kagan)—témoigne de son expansion rhizomatique complexe avec un périmètre de recherche plus large que *l'art dit « écologique »*. Émergeant à l'aube de l'art contemporain dans le sillage creusé par un *land art* expansionniste,⁹ « *l'art écologique* » est historiquement la marque déposée d'un mouvement américain aux positionnements plus politiques qu'éthiques. Face au risque du vert symbolique et moralisateur¹⁰ (Ramade), des œuvres à la beauté spécifique—notamment en citation à l'art classique et à ses vanités—sont en adéquation avec notre propre perception et expérience de relation éco-poétique avec des êtres naturels surpris à l'état sauvage ou dans leur monde parallèle. Subtilement engagées et accumulées sur un seul lieu, ces œuvres sont plus efficaces par la beauté qu'elles déploient en force, que d'autres manifestement militantes ou en *décorum*, empreintes dans l'environnement plus conformes à l'imaginaire d'une nature domestiquée par l'homme.

De l'ignorance à la pleine conscience (Morin, *Connaissance*), notre immersion reconduite plusieurs années de suite dans l'*éco-poétique* des formes—installation d'objets d'art et leurs récits—nous a permis de dépasser les formes de crise de la nature. Dès lors, *l'ecomorphisme* trouve écho dans le champ de l'*éco-poétique, littérature qui vise à « écrire la nature »* selon son principal théoricien Lawrence Buell, *a fortiori* en Europe (Schoentjes). L'*ecomorphisme* est agissant à la fois par ses effets singuliers mais également cumulés symboliquement tel un panorama propagé au musée et dans sa littérature d'exposition. *In extenso*, il nous semble pertinent de comparer, les quatre critères qui définissent un texte environnemental selon Buell (1939). D'autant plus que dans le sillage de l'*éco-poétique* ou littérature d'environnement, Buell laisse ouvert son prisme d'analyse à toute autre production artistique.

1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ;
2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ;
3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ;
4. Une conception dans l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte. (Schoentjes 78).

Nous pouvons croiser ces quatre critères comme perspective théorique interdisciplinaire complémentaire pour définir une création artistique d'ordre écologique. A partir de *l'ecomorphisme*—la déclinaison en *-isme* lui donne valeur historique de mouvement dans l'art—notre nécessité fut d'ordonner et repérer une genèse des formes d'écologie(s) dans l'art contemporain. La morphogénèse de notre généalogie d'artistes et de mouvements

⁸ Pour l'anatomiste Félix Vics d'Azyr (1748-1794), l'art, comme les sciences, forme les citoyens pour mieux perpétuer le pacte social (Abouddrar, 100).

⁹ Walther, Ingo F. *L'art au XXe siècle Vol. II*. Taschen, 2010, p. 533-546.

¹⁰ Dans son article « Green is the new black », l'historienne Bénédicte Ramade déplore la noirceur du vert aux effets tendance de l'art dit « écologique » moralisateur et d'œuvres « à la pauvreté esthétique » ne s'intéressant pas plus aux solutions qu'à l'éthique de leurs modes de production.

d'écologie dans l'art découvre sa source avec Jean Arp à partir de 1936, date de l'exposition *surréaliste d'objets* à Paris. Pionnier, de ce qu'il nomme un *ordre de la nature* (qtd. in Monvoisin), il inspire notre piste éco-poétique.

Ce mouvement d'origine européenne de création de formes de la nature observé dans les musées annonce-t-il un sens du vivant au 21^e siècle ? D'après cinq grands groupes de 800 formes, œuvres d'art classées, nous avons révélé cinq branches d'une (éco)morphogénéalogie. En nombre d'importance : 1. Le *biomorphisme* écologique—*bios/vie*—au sens de l'unité de la forme microbiologique (Maldonado 298) rassemble des formes de vie de la nature, majoritairement des sculptures intra-muros. 2. *L'art environnemental*, formes dans l'environnement extérieur, propose des installations et des performances médiatrices de milieux « naturels » et héritières de la sculpture sociale de Beuys. 3. *L'art écosystème* technologique—terme proposé dès 2010—présente des formes en mimésis de milieux naturels et artificiels, dans la lignée du *process art*, avec, entre autres, des travaux à caractère anthropologique, *l'écologie sonore* ou *l'art vidéo* (A. Michel et E-L. Ahtila). 4. *L'arte povera* et *l'art du rebut*, formes de sculptures et d'installations avec usage du recyclage ou de l'économie de matériaux suivant les principes de décroissance et de résilience des sociétés. 5. Le *bioart* crée des formes liées à la génétique et à l'hybridation du vivant liées au laboratoire scientifique.

Notre premier corpus de formes s'est avéré à 70% européen,¹¹ *a posteriori*, d'après une classification de 800 œuvres d'art en lien avec les principes d'écologie et diffusées—légitimées—dans les musées en France de 2012 à 2016. *A priori*, il s'agit particulièrement de représentations de *nature en crise*, évolution du concept relationnel d'écologie selon Emilie Hache. Un second corpus en est extrait sur la symbolique des arbres, figure statistique la plus fréquente—et des nuages, figure émergente au 21^e siècle. Issues de ce second corpus, une sélection d'œuvres et d'expositions ont été identifiées comme singulières et exemplaires du point de vue de leur efficacité à faire évoluer notre conscience écologique.

Depuis l'origine de la vie, l'être vivant à la longévité inégalée est un arbre. Mais l'arbre cache souvent la forêt. Qu'est-ce qu'un arbre ? Notre vision commune est celle d'un végétal vivace, de plusieurs mètres de haut, planté au sol par un tronc d'où poussent des branches et des feuilles. Selon nos statistiques, l'arbre fétiche d'une *poétique écologique* (Ardenne 135) est la figure la plus utilisée par les artistes. L'arbre aux multiples vertus vitales et purificatrices est fragilisé et négligé dans l'espace urbain. Sont pointés du doigt les effets du développement des activités industrielles de l'homme. Depuis l'industrialisation jusqu'à l'artificialisation, l'homme ignore les liens avec son écosystème et *a fortiori* avec l'être vivant végétal. L'arbre est un autre. Symbolique, il témoigne de la persistance et de la prolifération des formes du monde de la *nature* et de ses récits au musée. Si une image de l'arbre comme guide persiste, grâce à sa taille supérieure, le végétal peut incarner une forme de sagesse, un chemin à suivre.

¹¹ L'ensemble des 174 artistes internationaux classés, via 3 à 9 œuvres exposées pour chacun, s'est révélé à 70% d'origine européenne et moins d'un tiers française (29%, 51 artistes français, dont 19 femmes).

Révolutions est hautement symbolique dans la mesure où cette installation expérimentale est présentée en 2015 au pavillon français de la 56^e Biennale de Venise. Pour l'artiste Céleste Boursier Mougenot, *Francia* devait être un territoire symboliquement, métaphoriquement et politiquement ouvert. *Révolutions*, arbres connectés et mobiles, aux racines apparentes, dépasse la notion d'*environnement* artistique. Trois pins vivants déterrés, mottes et rhizomes apparents, ont déambulé parmi les visiteurs. Des capteurs environnementaux fixent une trajectoire selon la mesure en flux continu des variations de la sève brute des arbres plantés au dehors. L'œuvre émet des sons, « *symphonie électrique* » issue d'un « *orchestre de huit arbres* ». Le projet au « *principe de transHumUs* » (Lavigne 13) mobilise des chercheurs du CNRS et des botanistes d'après notamment les travaux de Francis Hallé sur les émotions du végétal. *Révolutions* semble interroger le pouvoir technologique de l'humain au profit de l'écoute des arbres au pluriel, mais elle invite également à un rêve d'évolution commun. Cette image de l'arbre déraciné, connecté et mobile n'est-elle pas au fond celle d'un futur humain qui cherche le sens du vivant ?

L'arbre exposé dans les musées est souvent déraciné, décliné sous formes de vanités, d'horizontalité, de rhizomes qui cherchent à composer des liens entre les êtres vivants. Entre vie et mort, accroissement et décroissement,¹² au sens d'Aristote, la nature donne à voir une part de son invisibilité. L'horizontalité tente d'entrer en contact et de percevoir l'altérité du végétal. Le labyrinthe est l'expression de la forêt, pensée symbolique d'une conscience écologique qui cherche son chemin. L'arbre guide avec le rhizome et nous oblige à reconsidérer son monde invisible. Il remet en question notre vision anthropocentrée pour mieux nous ouvrir à la recherche de mondes communs aux frontières de l'inconscient.

Au milieu des arbres aux racines manifestes, des arbres à l'*écopoétique* singulière marquent une autre empreinte. Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, les travaux d'Eija-Liisa Ahtila et Ariane Michel questionnent efficacement les ruptures profondes des mondes de l'Homme et de la nature. Quels liens existent-ils entre une chouette perchée sur un arbre au cœur de Paris, une femme élevée au dessus d'une forêt et un épicéa géant ? Après un parcours de recherche muséographique intense, persistent¹³ *Les Yeux ronds* d'Ariane Michel à *Bêtes off*, exposition à la Conciergerie de Paris (2012) et *Horizontal* ou *La Maison* pour l'exposition monographique d'Eija-Liisa Ahtila, *Mondes Parallèles* au Carré d'art à Nîmes (2013). Comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière, symbiose avec le vivant, qui perdure et nous trans-forme dans le temps ? En découle une *écopoétique* cultivée dans la littérature des musées, via les

¹² La nature selon Aristote, du latin *natura*/naître, est une force active du monde via ses formes, *êtres naturels* croissant et décroissant et intégrant l'humain.

¹³ Pourquoi des œuvres d'art réinterrogées dans le temps ont la propriété de nous toucher encore ? Telle une « mémoire du corps »—(Compagnon)—à la manière de lire les œuvres littéraires dans un contexte plus large, nous contextualisons les œuvres d'art (2012 et 2013) suivant des critères d'efficacité durable, *a posteriori* (2016-2018) : objectif et travail de l'artiste ; description de l'œuvre ; scénographie d'installation de l'exposition ; effet esthétique expérimenté *in situ* ; récits, *écopoétique* et *écocritique* publiés dans le catalogue d'exposition.

catalogues d'exposition et des enjeux d'acculturation. *Vu(e) des arbres*, nous avons cherché à analyser les relations complexes entre création artistique, effet esthétique expérimenté *in situ*, scénographie d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique.

Au musée-ville, « perchoirs » en forêt symbolique

Comment les êtres humains pourraient-ils « se percher » sur le monde ? (Nichols xvii)

« *Bêtes off* » à la Conciergerie de Paris (2012) est la première exposition où notre statut de spectateur a basculé dans une osmose sensorielle, esthétique et intellectuelle, symbiose avec des formes de la nature prémisses de l'hypothèse d'ecomorphisme. D'un point de vue sensoriel, ce lieu nous replongeait dans l'expérience liée à notre vécu de la forêt et de ses habitants. Matières, formes et sons rejoignaient les pages tournées des livres d'enfant et le bois où nous avons l'habitude de nous percher dans les arbres. Comme dans un rêve éveillé, des formes artistiques faisaient coexister des *êtres naturels* (Aristote).

Ainsi la solution n'est-elle pas de croiser ces mondes peuplés, les laisser s'envahir mutuellement, leur permettre de confronter leur existence, hommes des villes et animaux des forêts ? Lieux improbables de rencontres sensibles où l'art serait le liant nécessaire pour re-trouver le sens du mot vivant. (Liégy 2012)

D'un point de vue esthétique, nous étions au milieu d'une alliance de la nature la plus proche de l'homme. L'animalité était manifestement exploitée via une *écopoétique* artistique subtile. L'exposition avait pour dessein d'éclairer sur ce qui faisait lien entre les deux mondes, humain et animal. Elle nous reconnectait avec *L'âme animale*, récit écrit en 2006 à la manière des *Fables* de la Fontaine.¹⁴ Cette *zoopoétique*, vision onirique anthropomorphique métaphore critique d'une société où seuls quelques vestiges d'humanité subsistent, rencontrait une esthétique plastique éclairée par le même questionnement. Quelle est la frontière entre humanité et animalité ? Enfin intellectuellement, nous observions une réalité : une écologie, esthétisée par l'art contemporain et au récit explicite, émergeait en symbiose. Elle révélait une nature à la fois en lien avec l'homme et une nature en crise menacée par lui.

C'est ainsi que les bêtes, qui dans le cas de l'opération « Monuments et animaux » avaient pris possession d'une quarantaine de sites historiques pendant la saison estivale, viennent passer l'hiver à Paris, dans l'ancien palais de la Cité. Avec l'arborescence de son architecture gothique, ses esquisses de futaies, ses possibilités de clairières, la salle des Gens d'armes de la Conciergerie, métamorphosée en mystérieuse forêt, n'est-elle pas propice au gîte ? [...] Nos monuments sont un territoire pour les bêtes. Et curieusement, cette présence animale contribue à humaniser des lieux que le poids de l'histoire pourrait rendre écrasants. [...] Les notices qui suivent rendent compte de cette approche qui associe les bêtes à « un territoire culture ». (d'Anthenaise 7)

¹⁴Dans le cadre d'un atelier d'écriture de roman avec l'écrivaine Hélène Legrais (2006). La *zoopoétique* cherche à valoriser la diversité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques et thématiques des écrivains afin de restituer des comportements, affects et mondes animaux, ainsi que les interactions entre bêtes et humains.



Figure 1. *Les Yeux ronds*, 2006, Ariane Michel, Installation vidéo In Situ, Vidéo, 6 min 30, son, Jeu de Paume, Paris, 2006. Lien vidéo <http://ddab.org/fr/oeuvres/michel/Page4>

Plaçons-nous dans l'angle de vue des *Yeux ronds* (2006, figure 1) et à hauteur d'arbre, point de vue pour observer notre monde. Le travail d'Ariane Michel (1973, France) est une installation vidéo de 6 minutes 30 avec son. Elle a été créée *in situ* dans l'environnement du Jeu de Paume à Paris en 2006. Il s'agit de la première version réalisée lors d'une projection de nuit diffusée sur le fronton du musée. Un soir d'hiver, perchée sur une branche d'arbre, une chouette scrute le paysage de la place de la Concorde. Les premières images montrent la Tour Eiffel et le bal incessant de la circulation des voitures via leurs lumières rouges et blanches. Ensuite, une vue au loin présente l'Assemblée Nationale et l'obélisque en gros plan, la circulation de voitures à un feu, d'abord au rouge puis au vert. Sans autre choix que d'entrer dans le champ de vision de la chouette, nous commençons à nous rapprocher de l'animal. De sa hauteur, celle de l'arbre, à travers ses yeux noirs et son corps, la connexion s'opère. Au fil des images, une forme de fusion se réalise entre la vision de la chouette et la nôtre sans que nous le contrôlions vraiment. Nous devenons chouette, étrangement calme et à l'écoute des bruits, à la fois attentif et étranger au paysage brouillé de la ville. Nous avons pris de la hauteur, un recul nécessaire vue de l'arbre, à nouveau conscients du milieu vivant.

J'ai voulu que la scénographie soit une œuvre à part entière, assurant la fusion entre la « forêt » constituée par les piliers et les nervures de la voûte de la salle médiévale et une forêt plus intellectuelle. Les architectes ont parfaitement rendu ce que je souhaitais : un paysage évolutif qui accueillerait le visiteur au sortir de la rue et du monde urbain pour le conduire dans un monde de mystère. (d'Anthenaise par Liégey)

L'architecture du palais gothique, au passé de prison et de tribunal révolutionnaire, favorise un jeu de théâtre d'ombres où se déclinent les thèmes de *L'animal est un autre*, du

Devenir animal et du *Vivre ensemble*. Forêt en clair-obscur délimitée ou prison dorée, le parcours vise nos sens et sonde l'inconscient. Les rencontres que nous y faisons dans le désordre appellent notre instinct animal sans verser à outrance dans l'anthropomorphisme, hybridité de formes humaines et non-humaines. Même si des œuvres en font toujours habilement le jeu classique. Comme *Elle* (2011)—femme arbre— de l'artiste allemande Gloria Friedmann (1950) évoque *Myrrha*, un personnage de la mythologie grecque : « Ce protagoniste végétal oblige à adopter un autre point de vue, soulignant par-là les limites de la représentation anthropomorphe » (Ahtila 157).

L'anthropomorphisme pour Nichols (2011) est une vanité poétique et imaginaire tandis que l'*ecomorphisme* est littéralement et matériellement exact. L'autre être vivant, animal ou végétal, co-existe tel un alter ego. Afin de scruter davantage ces mondes parallèles, nous avons suivi le regard singulier de l'artiste Eija-Liisa Ahtila (1959, Finlande). Elle nous propose des passages étranges, errances extra-ordinaires en suspension et distanciation, à la lumière de nos perceptions. L'épicéa est un arbre familier en Finlande utilisé comme bois de construction dans le paysage environnant. *Horizontal* (2011, *figure 2*) est le portrait filmé d'un épicéa déployé sur six écrans et dépourvu de dialogue. Les tableaux successifs recomposent l'arbre vivant proche de sa grandeur nature et séquencé en morceaux. Les branches de l'arbre et leur prise au vent nous indiquent qu'il est vivant. L'artiste révèle avec efficacité les limites de ce que nous percevons. De fait, l'épicéa s'avère difficile à appréhender à la verticale.



Figure 2. *Horizontal*, 2011, écrit et réalisé par Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles*, Carré d'art, Nîmes, 2013. Installation, six écrans de projection, 6 min, format, 1/1, 78 (16/9). Son numérique dolby 5.1. Photographie Antti Ruusuvuori. Montage Heikki Kotsado, son Peter Nordström. Production Ilppo Pohjola pour Crystal Eye. Photo: John Berens. <https://vimeo.com/111723915>

J'essaie de donner à voir les limites de la perception humaine et de rendre palpable les idées de Jakob von Uecküll concernant la coexistence de mondes différents, ayant chacun son temps et espace particuliers. Le dispositif cinématographique suscite la confiance dans ses images alors qu'il est incapable de nous montrer ces mondes différents. L'univers de la nature, entre autres, ne concorde pas avec celui de l'expression cinématographique. Ils suivent des voies parallèles qui ne se rencontrent jamais. (Ahtila par Essling 23)

Grâce à ses points de vue découpés puis accolés, l'arbre s'impose désormais à l'horizontale. Sa taille monumentale témoigne de sa présence physique d'être vivant dans le mouvement du vent. Avec *Horizontal*, Eija-Liisa Ahtila examine les limites de la perception humaine et suggère un moyen de les surmonter. Ainsi présenté, l'artiste nous donne à voir un portrait d'arbre vivant en totalité et lui attribue le premier rôle. Aucune méthode ordinaire de prise de vue actuelle ne fonctionne sur un arbre à la verticale. Cela met en évidence les mises en scène anthropocentriques et leurs conséquences sur nos représentations. La décision de prendre plusieurs vues partielles d'un arbre pour éviter les déformations s'est imposée à l'artiste.¹⁵

Plus précisément, il attire l'attention sur la difficulté de restituer l'apparence exacte de l'épicéa avec les méthodes d'enregistrement inventées par l'homme. Dès que l'on essaie de filmer un épicéa adulte, ou n'importe quel arbre de grande taille, en dimension réelle, on se heurte à plusieurs obstacles. Il ne rentre pas dans le cadrage. (Ahtila par Essling 30)

Des scénographies d'expositions et d'installations, dispositifs socio-symboliques, manifestent leur volonté de faire apparaître une écosystémique relationnelle entre milieu artificiel urbain et vivant. Elles révèlent un désir de percevoir l'invisible réalité écologique. Les artistes y installent plus d'objets figuratifs de la nature contrairement à un environnement extérieur support ou décor. Par *musée-ville* nous proposons de faire apparaître son rôle à la fois comme monde d'objet(s) et sujet symbolique en lien avec l'urbain. Ashton Nichols préconise que nous prenions exemple sur nos semblables naturels perchés afin de réinvestir la nature sauvage des terrains vagues urbains utiles comme « perchoirs ». Ahtila et Michel nous proposent de prendre place sur des perchoirs, une branche d'arbre, en lévitation ou à l'horizontale en forêt. Il s'agit notamment d'inventer de nouvelles formes de connexion du vivant et du domestiqué en ville, des musées et du monde—compter avec le sauvage de sa rue¹⁶—vers l'*autonomie* et le respect de la nature avant que l'idée même d'« anthropocène » ne marque son empreinte (Maris 85).

Les êtres humains doivent prendre une leçon des oiseaux ; ils doivent commencer à se percher plus soigneusement sur la terre. L'expression « urbanatural perchant » permet un lien plus proche entre les villes et le désert, entre les bâtiments à plusieurs étages et les endroits sauvages. (Nichols Xvii, Xviii)

¹⁵ Eija-Liisa Ahtila explique combien trouver un arbre assez dégagé pour y installer une tour d'échafaudage et un élévateur à ciseaux a rendu complexe son travail *in situ* (Ahtila par Essling 157).

¹⁶ *Sauvages de ma rue* est un projet pédagogique de l'association Tela Botanica et scientifique à l'initiative de Nathalie Machon (CESCO) et Audrey Muratet UMR « Conservation des Espèces Restauration et Suivi des Populations » (MNHN, CNRS, UPMC).

Le musée n'est pas un lieu clos mais bien ouvert sur le monde et ses villes. La beauté des œuvres et des récits de la nature s'y accumulent. La force de leur diffusion au dehors résonne telle une polyphonie de perceptions, effet d'une double éco-poétique—ou *écriture de la nature*—sensorielle et intellectuelle, à la fois par ses objets et sa littérature. Au fond, les récits d'œuvres et d'expositions nous ont guidés à travers les formes. Car la valeur symbolique des œuvres et leur éco-poétique sont étroitement liées. L'environnement—au sens naturel mais également via des artefacts—semble relier nos intériorités avec tous les êtres vivants : « Faisant assaut d'une politesse lourde et pesante, la campagne tend une chaise à la ville » (Thoreau 119). Les musées ont un rôle à jouer pour penser et frayer un chemin de partage de nos intériorités, une *écologie symbolique* vers un bien-vivre ensemble. A la manière d'Henry David Thoreau, les musées où s'écrit un récit de la nature tendent « une chaise à la ville ». Nous suggérons que les musées sont devenus ces *perchoirs* contemporains dans une forêt symbolique au sens propre comme au figuré. Le *musée-ville-perchoir*, nous invite à penser une vie, une vue de l'arbre sans frontière entre les mondes urbains et de la nature et à nous souvenir de notre proximité.

Du sens de dés-orienter, l'art de composer entre les mondes

Nous serions nous soudain réveillés en plein milieu d'un rêve ? Notre époque fait l'amère expérience du désenchantement du monde. [...] Dès lors, renonçant à investir ce territoire, peut-on se contenter d'un meilleur partage de l'espace avec l'animal ? (d'Anthenaise 10, 19)

Horizontal désoriente notre regard accoutumé à l'arbre vivant dans sa verticalité. Au fond, quel est le sens d'un être vivant ? Nous sommes invités à méditer face à ce géant couché dans une pièce qui nous paraît plus obscure que les autres. Nous le voyons en entier se mouvoir au gré du vent. Nous admirons sa force et sa beauté. Face à face, le poids du colosse est compensé par le mouvement doux et lent de ses branches. Quel effet l'environnement créé par Eija-Liisa Ahtila produit-il sur nous ? Le travail de l'artiste interroge nos sens jusqu'au plus profond. Une osmose de nature alchimique et hypnotique expérimentée *in situ* se produit. Sa capacité à faire re-sentir notre lien au vivant, humain, animal et végétal, est fascinante jusqu'à parfois couper le souffle.

De même, la scénographie d'exposition de *Bêtes off* questionne des sensations d'emprisonnement et des frontières entre les mondes humain et animal. En écho à l'histoire du patrimoine historique de la conciergerie de Paris, la métaphore de la prison est exploitée. Les animaux sont introduits dans des lieux clos réservés aux hommes. *A priori* interdits, leurs châteaux – symbole de leur puissance passée où toutes les chasses étaient permises – sont devenus des lieux culturels ouverts. Le récit du directeur du musée et commissaire Claude d'Anthenaise parle de *contexte antinaturel*¹⁷ qui permettrait de matérialiser l'existence d'une frontière entre ces mondes.

¹⁷ Citation de Pierre Emmanuel, *Polarité du symbole*, 1960 par C. d'Anthenaise.

La chouette nous signifie-t-elle qu'elle n'appartient pas à notre monde en quittant les lieux ou nous invite-t-elle à entrer en relation avec son monde ? L'arbre signifie-t-il le lien possible entre le monde animal et humain ? Ces deux œuvres, aux atmosphères énigmatiques et aux rythmes poétiques, tentent d'établir une connexion entre les mondes de la nature et humains. Mais au lieu d'insister sur les ressemblances aux incidences et évidences anthropomorphiques classiques, les artistes sondent des points de rupture comme des opportunités d'ouverture et de passages à mieux considérer l'altérité.

Pour Jacob von d'Uexküll (1864-1944), parmi les pionniers de l'éthologie et de la biosémiotique¹⁸ ou sémiotique du vivant, les artistes ont la faculté de « s'animaliser » de sorte à pénétrer dans les mondes merveilleux non humains. Car les *Umwelten*/non humains, environnements des animaux—au sens d'un écosystème ou milieu de vie—ne sont pas inaccessibles à l'humain, mais simplement d'accès difficile. Contemporain des recherches sur la physique quantique et des avant-gardes artistiques, Uexküll propose une « promenade dans des mondes inconnus » et invisibles. Il regrette que leur existence soit déniée par nombre de zoologistes et physiologistes. S'enfermer dans ses convictions à considérer les êtres vivants comme des machines, revient pour l'éthologue à perdre tout espoir de percevoir leurs milieux.

L'analyse des *imaginaires symboliques partagés* par les membres d'une société relève du travail de l'anthropologue (Godelier). Les œuvres au musée produisent un imaginaire symbolique et une émotion mémorable autour de formes familières et iconiques de la nature. Manifestement liés, formes et récits sont inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* à interprétations (Eco). Ils participent à la *composition des mondes* via une *écologie symbolique* et son désir de liens (Descola, *La composition* 316). L'anthropologue Philippe Descola (1949) indique que notre cosmologie du monde anthropocentrée n'est pas partagée par tous les peuples sur la Terre. Elle est culturelle. Nature et naturel dans nos sociétés sont opposés à ce qui est culturel. La nature est définie comme une réalité matérielle indépendante de l'activité et de l'histoire humaines. Elle est un milieu sur Terre défini par un relief, sol, climat, eau et végétation qui sert de cadre de vie à l'humain et lui fournit des ressources. Pour Descola, il serait absurde de vouloir démontrer que la nature existe, eu égard au nombre considérable d'êtres naturels sur Terre. L'anthropologue évoque plutôt une *nature en trompe l'œil* (Descola, *Par-delà nature* 17).

Lorsque j'ai vu les films d'Ariane Michel, j'ai été très frappée par le fait que pour la première fois, des films étaient désanthropocentrisés. C'est-à-dire qu'ils manifestaient le point de vue des non humains—des animaux en l'occurrence—souvent sur les humains, ce qui est très rare. (Descola, « *Ce qui regarde* »)

Ariane Michel est frappée par le croisement de son travail et les écrits du fondateur de *l'anthropologie de la nature* (1984) et plus précisément sur notre rupture culturelle avec la Nature. En 2012, l'artiste propose à Descola une conférence performative *Conférence*

¹⁸ L'éthologie est l'étude du comportement des espèces animales, incluant l'humain, dans leur milieu naturel. Et la biosémiotique ou sémiotique du vivant est une branche qui étudie les signes biologiques, leur production, codification, communication et signification.

entre le verbal et les êtres vivants de la forêt « *Ce qui regarde dans la forêt* » au Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris.

En le lisant, j'ai réalisé que j'étais en train d'essayer de contrer cette espèce d'idée selon laquelle il y aurait d'un côté l'homme et de l'autre côté la nature. Et que finalement, j'étais un symptôme de ma société, dans la mesure où on a plus cette perception du monde où on est continu, où l'être est intégré à la nature. Et donc par les œuvres j'essaie de la fabriquer, un peu comme une chamane, j'essaie de retisser le lien. (Michel n.p.)

De même, l'observation consciente de l'épicéa d'Ahtila modifie notre vision de ce que nous estimons pour réel. Le premier geste pour nous est de changer notre vision acquise *a priori*. Le cinéma-vidéo d'art réussit parfaitement à modifier notre point de vue pour nous permettre d'accéder à un autre. Ainsi les deux artistes dés-orientent notre vision anthropocentrée, c'est-à-dire qu'elles réussissent à désorienter puis orienter le regardeur. L'une nous amène à prendre place dans les yeux d'un animal et à hauteur de vue d'un arbre, l'autre nous incite à recomposer à travers une séquence d'images inédite, un épicéa. Notre vision est d'autant plus perturbée par l'obscurité et la focale sur les écrans (*Mondes parallèles*), les salles obscures agencées comme des labyrinthes ou la forêt *territoire de la psyché*.

Le phénomène est particulièrement manifeste à l'exposition « *Bêtes off* » qui se présente telle une forêt mentale *carte de désorientation*. De plus, l'arbre vivant d'*Horizontal* contraste avec ceux couchés, morts ou déracinés de *nature en crise* croisés en nombre dans nos recherches. Son horizontalité vivante et mouvante dans le vent relève de l'exception, mais elle témoigne également d'une horizontalité commune. À hauteur d'homme, ces arbres couchés ne sont-ils pas finalement plus préhensibles et proches de notre émotion empathique ? *In fine*, nous sommes prêts à composer des liens entre des mondes parallèles, le souffle coupé par leur beauté manifeste.

Ecopoétique(s), beautés manifestes

Alors que nous vivons de moins en moins au contact de la nature et que nos modes de vie sont remis en question par la crise écologique, comment recréer les conditions d'une cohabitation respectueuse avec la nature, en particulier le monde sauvage ? De quelles idées et de quelle sensibilité avons-nous besoin pour imaginer d'autres relations au vivant ? (Musée de la Chasse, « *Lire la nature* », 1)



Figure 3. *La Maison*, 2002. Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles*, Carré d'art, Nîmes, 2013, Photo Marja-Leena Hukknen.

Les créations singulières d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila sont dépourvues de performances ou de discours basiquement activistes. *In situ*, nous observons bien une réalité, esthétisée par l'art contemporain et au récit explicite, une écologie émergeait au 21^e siècle. Elle révèle à la fois une nature en lien avec l'homme et une nature en crise menacée par lui. *La maison* d'Eija-Liisa Ahtila (2002, *figure 3*)—racine du mot écologie, *oikos*/habitat—met en scène une femme, et par extension nous-mêmes, qui semble osciller entre l'intérieur de son domicile et son environnement extérieur.

En lévitation, elle avance et se dirige en frôlant les branches sur son passage. Lorsque cette femme évoque son environnement extérieur, la lumière, les arbres, etc. son discours semble la placer en élévation et dans une narration plus poétique. À l'intérieur de sa maison—au sens domestique—la protagoniste du film raconte ses habitudes et une vision pragmatique de sa vie quotidienne. Nous en retiendrons une sensation oscillant entre étouffement et liberté en écho à notre vue—d'en haut—des arbres. Dans un réflexe anthropomorphe, l'écopoétique est prétexte à l'homme pour parler d'abord de lui-même (Schoentjes 25).¹⁹ Nous avons trouvé également le concept d'*ecomorphisme* lié à celui d'*urbanature*, rencontre de la nature et de l'urbain en lien(s) (Nichols) dans le champ de l'*écopoétique*. Avec l'*ecomorphisme*, nous souscrivons—du moins symboliquement—à une vie domestique et urbaine qui ne s'est pas éloignée à ce point de la nature. La

¹⁹ Nous avons échangé avec Pierre Schoentjes lors de sa conférence « *Espaces naturels, lieux de l'écriture* » (2017) dans le cadre de *l'Atelier de recherche en écocritique et écopoétique, Ecopoetics* au CRESEM Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée, UPVD, Meillon, Lauwers, 2016.

séparation nature-culture fait débat dans la communauté scientifique. Le panorama des formes *Vu(e) des arbres* que nous avons relevées en témoigne. Parmi 95 artistes internationaux répertoriés dans le récent ouvrage *Art and Ecology Now* paru en 2014 (Brown 17), Eva Jospin est la seule française répertoriée. Un des motifs de notre recherche est une meilleure connaissance des travaux des artistes et leur spécificité européenne, hypothèse de départ face à une vision historique de l'art et de l'écologie américano-centrée et environnementale. De fait, le travail d'Eva Jospin est symbolique de la création écopoétique européenne *intra muros*. Son travail *Forêts*, découpées dans du carton récupéré (2012-13) et ciselées comme de la dentelle, diffuse une *écopoétique* encline à l'onirisme et loin de l'activisme.

Singulièrement, la beauté esthétique onirique caractérise les œuvres au musée. Ressource d'émerveillement, la nature profiterait-elle de l'absence indésirable de la figure de l'Homme dans l'art pour envahir son espace ? Une autre histoire se joue-t-elle au musée ? Ne serait-il pas la place forte d'une partie immergée d'objets d'art qui revendique la beauté et défend habilement l'écologie ? À partir de notre perception *in situ*, nous postulons qu'un mouvement invisible des objets de la nature est absorbé par les musées sans bruit, telle une révolution silencieuse.

Le travail d'Eija-Liisa Ahtila nous plonge dans l'obscurité afin de visionner ses projections. Les visiteurs s'effacent au profit des écrans géants installés en 3D. Se crée alors une intimité avec un milieu à échelle humaine. La persistance des images dans notre mémoire trouve ses racines dans les arbres. Quatre ans plus tard, si ces images persistent encore comme une clé d'accès à notre vivant, une musique aussi. Les sons plutôt graves du film *La maison*, étrange et pénétrante harmonie, interrogent dans leur capacité à nous conduire dans un monde parallèle à demi-conscient.

La beauté à l'*Horizontal* de l'épicéa nous saisit comme un tableau de maître. Elle nous émeut. Jamais nous ne pourrions percevoir ainsi l'arbre dans son environnement. Nous avons le sentiment de vivre un moment singulier. Cette rareté devient beauté manifeste. Elle manifeste une fragilité qui nous fait prendre conscience que cette beauté peut disparaître de notre réalité.

Les œuvres d'Ariane Michel et d'Eija-Liisa Ahtila se situent aux antipodes d'un art *dit écologique* qui pourrait passer à côté de sa fonction de plaisir et décourager le regardeur de marcher avec lui *de jouissance en jouissance*. La recherche du potentiel de l'émotion rejoint incontestablement le mystère de la création et le temps du labeur (Abouddrar, *Nous n'irons* 110-112). La mémoire de la beauté conservée au musée témoigne-t-elle de la peur d'une réalité ou de la perte de nature et pourquoi ?

Au final, les deux œuvres ont été réalisées dans un milieu vivant et nous restituent la valeur du temps filmé et ressenti *in situ*. Restitué sur un autre réel, ce temps long nous oblige à nous positionner dans un état d'observation propice à la réflexion et à la mise en relation avec le végétal. Le processus de ces créations artistiques rejoint également le mystère du temps du labeur lié à l'ouvrage minutieux qui transforme la pensée en matière. Celui-là guide leurs perceptions différemment que dans un atelier. Au fur et à mesure qu'elles expérimentent des milieux vivants, elles confrontent chacune de leurs

observations avec une pensée scientifique. Les théories de la perception d'Uexküll et Descola résonnent dans leurs travaux *in situ* qu'elles restituent via une *écopoétique* singulière au musée, milieu dans la ville. Leur singularité tient de cette observation sur le terrain des liens avec des êtres vivants que nous pouvons qualifier d'écologie artistique.

Nous ne voyons pas « l'espace » du monde ; nous vivons notre champ de vision. [...] Les êtres vivants sont caractérisés par le fait qu'ils sont continuellement en train de s'autoproduire. Ce système d'organisation est autopoïétique (Ahtila, 14). [...] Le vrai sujet du film serait en fin de compte le dispositif cinématographique couplé à la vision humaine. L'épicéa nous ramenait aux réflexions de Jacob von Uexküll sur la coexistence dans le temps et dans l'espace de plusieurs mondes habités par des espèces différentes qui ignorent leurs univers respectifs. (Ahtila, 157)

Un lien unit la pensée de l'artiste avec le scientifique Jacob von Uexküll dont les travaux sont commentés dans le catalogue d'exposition. Le scientifique allemand propose une perspective des sciences de la vie à contre-pied de l'anthropocentrisme et œuvre pour une radicale déshumanisation de l'image de la nature. Eija-Liisa Ahtila s'appuie également sur la théorie de l'*autopoïèse* du grec *auto/soi-même*, et *poiësis/production*, création. Le catalogue de l'exposition y fait référence. Jacob von Uexküll est vu comme à l'origine du développement actuel de l'*autopoïétique*, même si le concept est inventé officiellement en 1972 par le biologiste Humberto Maturana et le neurobiologiste Francisco Varela dans *L'Arbre de la connaissance. Racines biologiques de la compréhension humaine*.²⁰ Il s'agit de considérer que voir est aussi une façon de ne pas voir autre chose. Tout dépend sur quoi porte notre regard.

Dans la situation écologique où l'humanité s'est mise, nous avons terriblement besoin de questions simples, dont son œuvre récente *Horizontal* (2011) fournit un bon exemple. L'épicéa n'apporte aucune réponse à lui tout seul, mais cette installation ouvre une échappée sur l'inconnaissable et peut-être sur d'autres virtualités. Son regard d'artiste porte loin. (Birnbaum, Noring et Siitari 9)

L'art est un *imaginé-imaginaire* (Godelier 105) dont l'imaginaire se matérialise. La pratique artistique est associée au beau et l'esthétique a du sens. Puisque l'objet d'exception dans sa singularité se trouve reproduit et de ce fait lié au monde, il devient visible par sa fréquence de diffusion et démultiplié il acquiert un statut commun, transcendé et par là même symbolique. Or, il s'écrit aujourd'hui dans les musées. Dans le sillage des œuvres, les récits témoignent d'une *écopoétique* issue de discours scientifiques, plutôt que d'une *écocritique* issue du politique militant. Le musée est un conservatoire d'*écopoétique(s)* au pluriel comme un diffuseur de littérature singulier. C'est un système de connaissances à part entière qui favorise l'enseignement informel par les images et les expériences visuelles qu'il propose. Ses méthodes de connaissance reposent sur un agencement signifiant des images.

²⁰ Traduit de l'anglais par François-Charles Julien Paris Fleury (1994). Voir également Francisco Varela, Evan Thompson et Eleonor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1993.

Par delà la nature en crise, naturalisation des symboles et théorie de l'écomorphisme

Simultanément tout arbre devient le symbole universel de la destruction de la nature vierge. ²¹ (Dagen 18)

Dès lors, nous concluons que l'accumulation de formes symboliques classiques de la nature nous a produit des effets distincts. Ce que nous avons pris pour un panorama représentatif de nature en crise, arbres déracinés ou nuages, sont des pièces constitutives de notre écomorphisme en mouvement. De fait, nous sommes retournés à la source de l'effet de fulgurance, panorama symbolique de formes du vivant en lien et hypothèse de notre écomorphisme. Le symbole relie le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient et permet l'ouverture entre les mondes (Bigé, « *La voie symbolique* »). Nous avons retrouvé la *force symbolique* (Bigé, *La force*) dans les travaux d'Agustín de la Herran (1898-1975) dédiés à l'œuvre de Francisco de Goya. La lecture fortuite du livre *Por un Arte Mejor Libro del Oro y del mensaje de Goya (Pour un art meilleur Livre d'or et du message de Goya, 1959)* est l'avatar d'un trésor lié à notre destinée personnelle ²² de chercheur en symbolique artistique. De la Herran définit le *symbolisme authentique* construit sur des formes populaires, liées à des valeurs universelles connues, des expressions de textes sacrés ou *sagrada forma*/forme sacrée sur fond de pureté et qui intègrent la langue ²³. Les travaux du critique d'art découvrent l'importance du symbolisme à travers les allégories fantastiques, thématiques et répétitives de Francisco de Goya. Transgressant la discipline académique des formes, entre le visible et l'invisible, Goya jouait avec la « *signification du point de vue* » et « *l'humanisation des symboles* » (Wolf 227).

Pourquoi les artistes contemporains n'utiliseraient-ils pas la naturalisation des symboles ? La *naturalisation* est le projet de rendre compte de l'ensemble des faits humains sur la seule base des méthodes s'appliquant à l'étude de la nature (Morizot 27). Les artistes contemporains ne dénoncent-ils pas la condition tragique de la nature par ses formes symboliques figuratives ? Le martyr n'est plus l'homme du peuple, mais des êtres de la nature qui tombent en nombre. « *Yo lo ví* » ²⁴—ou « *La preuve corporelle* » de Goya comme récit (Lageira 160, 181)—explore le sens et impose son propre point de vue dénonçant la condition tragique humaine. Si le jeu des relations symboliques évolue, l'engagement politique et la valeur des images de guerre de Francisco de Goya, via le masque des symboles—façade qui épouvante et protège d'un ennemi—réinterroge celui des artistes au 21^e siècle. Ils l'ont vu, nous l'avons vu. La symbolique serait-elle la clé du sens de l'art ? La symbolique regroupe un ensemble de symboles propres à une culture et à une société. La symbolique permettrait de déchiffrer l'univers, dont la puissance et le

²¹ A propos de l'exposition « *Nous les arbres* » avec Francis Hallé à la Fondation Cartier, Paris, été 2019.

²² Travail sur la symbolique de notre ancêtre de lignée maternelle (Bilbao), découvert lors de notre recherche (2015).

²³ De la Herran (Agustín) traduit par Liégey (Edith). *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya*, La Editorial Vizcaina, Bilbao, 1959.

²⁴ « *Je l'ai vu* », 1810-1815, sanguine, dessin d'une scène de guerre par Goya.

regard s'incarnent classiquement dans une *écopoétique* de la figure de l'arbre et de la forêt (Baudelaire, Valéry, Uexküll).

De même, nous avons trouvé dans *l'urgence de la beauté* (Abouddrar 329-330) écho avec notre éthique *esthétique du dedans* (Reverdy) et sa vertu thérapeutique. Il s'agit de créditer d'*objets actifs* (Laval-Jeantet) des œuvres à la légitimité prospective, de suivre l'énigme de leur *écopoétique* singulière de nature à ré-animer notre désir de connaître l'autre vivant. Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, quelles sont nos conclusions ? Cette reconnexion avec la beauté énigmatique, héritage universel du sourire de Monna Lisa et l'audace anti-conformiste des formes de notre panorama initial, a eu pour effet d'activer notre conscience écologique. Leur *écopoétique* double et leur beauté singulière sondent un « lieu » dans notre conscience où se produit une rencontre intérieure avec le vivant tel un lien qui perdure dans le temps. Avec l'ecomorphisme, nous cherchons à retrouver des liens symboliques de nos milieux de vie.

Par extension, la symbiose—du grec *sym*/ensemble et *bios*/vivre—est une association intime et durable entre deux organismes hétérospécifiques. Relier ecomorphisme et symbiose symbolique des liens du vivant favorise un réseau d'entraide par le mental, une forme de *reliance* (Morin, « La pensée complexe » 249) au *réseau du vivant*²⁵ (Humboldt cité par Wulf 193) via la perception artistique. Pionnier d'une pensée écologique écosystémique, Alexandre de Humboldt (1769-1859) considère que l'idée de la nature ne peut se former que par des *images mentales*. Ses *Tableaux physiques* sont des formes visuelles de sa compréhension de la nature—et d'écologie—restituée au monde où les êtres et leur milieu sont interconnectés tel un *réseau du vivant*. De surcroît, ses images sont poétiques. Son style narratif souvent lyrique est qualifié par Goethe « d'envoûtant » jusqu'à vouloir se perdre avec lui dans la profondeur des bois d'après l'écrivain romantique François-René de Chateaubriand. Une *rare union de la poésie et de la science* selon Darwin (Wulf 306) est réinventée dans les musées au 21^e siècle. Manifestement liés, formes et récits sont inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* à interprétations (Eco). Ils participent à la *composition des mondes* via une *écologie symbolique* et son désir de liens (Descola, *La composition* 316). Sorte d'appel de la forêt à vivre un milieu symbolique du lien, l'ecomorphisme n'est pas un environnement extérieur, mais un panorama intérieur constitué de formes vivantes vues comme des rencontres. L'ecomorphisme est une capacité de symbiose symbolique qui fabrique une culture du vivant par la conscience de l'entraide entre les espèces. L'*ecomorphisme* est-il un réflexe de survie, un ordre de l'esprit de la nature ? Une piste d'exploration d'une *écologie globale, science de l'esprit et de l'ordre* (Bateson) s'ouvre pour les neurosciences. La rupture avec la nature n'est pas consommée et se refuse à l'être.

Efficaces, ces formes singulières nous ont ouvert une voie dans un monde à l'esthétique cristallisée dans son état de crise. De surcroît, la littérature des musées ajoute à cette beauté manifeste. Notre hypothèse théorique et expérimentale de l'*ecomorphisme* *écopoétique* socio-symbolique ré-anime le paradigme esthétique d'*écologie mentale* vers

²⁵ Humboldt influence le *Voyage du Beagle* et les travaux du jeune Darwin qui qualifie ses descriptions sur ses traces au Brésil de « *rare union de la poésie et de la science* » dont il s'inspira (Wulf 306).

des futurs souhaitables qui conduiraient à un *écologisme* social créatif et pragmatique *imaginarié*, au sens de Guattari, pour dépasser des panoramas, (dé)compositions de mondes symboliques de « nature(s) » en crise. En effet le principe actif de l'*écomorphisme* est de partager l'émerveillement. Il s'agit de l'histoire *écopoétique* de formes qui donnent à penser des liens viables par des rencontres singulières.

In fine, l'*écomorphisme* agit comme la conscience d'un patrimoine génétique où se mêlent formes naturelles et artificielles. À mesure que la nature disparaît, ses symboles apparaissent dans l'art. L'*écomorphisme* nous permet de voir et lire ce mouvement de naturalisation des symboles en train de se fabriquer et s'écrire. Si nous savons créer la rencontre avec des formes d'émerveillements universels, artefacts ou êtres naturels, ces matières à penser s'installent durablement. L'œuvre *écomorphique* est nécessairement *écologique* au sens d'écologie mentale. Son efficacité réside dans ses formes et leur capacité subtile à s'inviter aux frontières de notre conscience à une relation avec le vivant, animal, végétal et humain. Ainsi, la force de ces *objets actifs* réside dans le *destin d'un ordre de la nature* in(ter)disciplinaire et symbolique. Il s'agit de plusieurs critères et effets cumulés pressentis comme une écologie globale vécue et mentale. La vue fulgurante au mimétisme d'un écosystème se forme depuis de nombreuses années dans notre inconscient, tel un panorama où les formes naturelles et artificielles vivent en symbiose.

Les caractéristiques de l'*écomorphisme* sont le résultat des effets conjugués que nous avons analysés à partir d'une *esthétique de la complexité* et de notre proposition de (eco)morphogénéalogie. Selon notre recherche expérimentale, nous considérons efficace l'alchimie de formes symboliques *écopoétiques* en lien, *écoventions* de figurations réalistes d'êtres ou écosystèmes naturels, combinées à des jeux de mots et récits exigeant la beauté, relevant du sacré, de l'énigme, fabriquant le mystère tels des cabinets de curiosités, favorisant l'imaginaire et la perception de mondes parallèles, par le familier et l'intime et ouvrant des voies de passages, par l'illusion, du magique à l'enchantement, une cosmogonie surréaliste vers un désir de reliance entre des êtres vivants. Le concept d'*écomorphisme* appliqué aux formes d'art est crédité d'œuvres *écopoétiques*. Leur capacité et leur légitimité prospectives—voire *thérapeutiques*—d'enchantement sont basées sur leur mystère et leur pouvoir de réanimer notre désir de connaître.

N'est-il pas temps de reconsidérer les formes que nous créons tel un enjeu culturel d'évolution du vivant ? Suivant l'éthique de service public, aux acteurs et aux musées d'alimenter une *écoculture*. Il s'agit de suivre des chemins pionniers, des *écoventions* à l'*écopoétique* singulière et sur-réaliste au sens où elles révèlent une autre réalité que nous ne percevons plus. Les formes de la *nature en crise* sont un signal visible symbolique de conscience *écologique* et de culture du vivant au musée, avatar du monde des villes. Sanctuaire de mémoire collective, le *musée-ville* compose des mondes vers un *musée-jardin* en culture. Au-delà d'être conservés dans les murs, leurs objets et leurs formes sont jardinés dans nos esprits. Notre prospective de *jardin-eco-culture.com* depuis 2010 s'épanouit. Toujours complexe et énigmatique, ce hors-piste *urbanature*, lien jamais rompu entre conscience et inconscient du vivant, ne demande qu'à émerger et à alimenter une biodiversité culturelle.

Article reçu 30 Novembre 2019 Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

Oeuvres citées

- Abouddrar, Bruno-Nassim. *La recherche du beau*. Floch, Lundis Philos Pleins Feux, 2001.
- . *Nous n'irons plus au musée*. Alto Aubier, 2000.
- Albelda, José et Chiara Sgaramella. « *Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico* ». *Ecozona, Artistic Ways of Understanding and Interacting with Nature*, vol. 6, no. 2, 2015, pp. 10-25.
- (d')Anthenaise, Claude. *Bêtes off*. Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.
- Ardenne, Paul. « L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir », *Art, Blockbuster, Revue Archistrom Dif'Pop*, no. 63, Bookstorming, Paris, 2013. p. 137.
- Bateson, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*. Traduit par Perial Drisso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Éditions du Seuil, 1977.
- Bigé, Luc. *La force du symbolique*. Dervy. Vie & symboles, 2003.
- Birnbaum, Daniel, Ann-Sofi Noring et Pirkko Siitari. *Ahtila, Eija-Liisa. Mondes parallèles*. Steidl. Moderna Museet Stockholm, Carré d'Art MAC Nîmes, MCA Kiasma Helsinki, 2012.
- Bonte, Pierre et Izard, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, 2012.
- Brown, Andrew. *Art & Ecology Now*. Thames & Hudson, 2014.
- Cannone, Belinda. *S'émerveiller*. Stock, 2017.
- Compagnon, Antoine. Entretien par Sophie Bécherel *La lecture comme résistance*, Collège de France, 2013.
- Dagen, Philippe. « *Artistes, scientifiques et citoyens réunis pour une exposition politique et actuelle* » Cf. « *Nous les arbres* » Culture. Le Monde, Paris, juillet 2019.
- De la Herran, Agustín. *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya*. La Editorial Vizcaina, 1959.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- . Michel, Ariane, « *Ce qui regarde dans la forêt* ». Conférence filmée, Museum National d'Histoire Naturelle, Centre Pompidou, festival Hors Pistes, Paris, 2012.
- . *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*. Flammarion, 2014.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Points, Seuil, Paris, 2015.
- Essling, Lena. "Quelle est la première image ?" Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Eija-Liisa Ahtila. *Mondes parallèles*, p. 23.
- Figueras A et J. « *Variabilidad ecomorfica del mejillon silvestre y cultivado en Espana (Gèn. Mytilus) y relacion con su position sistematica* ». Vigo: Instituto de Investigaciones Pesqueras, 1983, p. 57.
- Godelier, Maurice. *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*. CNRS Éditions, 2015.

- Hache, Émilie. *Écologie politique Cosmos, Communautés, Milieux*. Paris, Amsterdam, coll. « Hors collection », 2012.
- Hallé, Francis. « *Poésie et botanique* ». *Poésie et ainsi de suite* par Manou Farine, France culture, 14 octobre 2016.
- Kagan, Sacha. « La pratique de l'art écologique. Art et biodiversité : un art durable ? plastik, art et sciences », numéro 4, 15 février 2014.
- Lageira, Jacinto. *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*. Sesto San Giovanni : Mimésis. Coll. Art, esthétique, Philosophie, 2016.
- Lavigne, Emma, Hervé Brunon et Emmanuelle Quinz,. *Révolutions. Céleste Boursier-Mougenot*. Presses du réel, 2015.
- Le Rêve des formes/The Dream of Forms. PALAIS # 25*, Le magazine du Palais de Tokyo, Paris, 2017.
- Liégey, Edith. Conférence « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique* », Colloque international « *Des Formes pour vivre l'environnement. Théorie, expérience, esthétique et critique politique* » LADYSS, CRAL Centre de recherches sur les arts et le langage, LabexCAP Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines, CNRS, EHESS École des Hautes Études en Sciences Sociales et Ministère de l'Ecologie, Paris, 2015. <http://www.jardin-eco-culture.com/2016/01/conference-formes-contemporaines-et-environnement-surcanal-u.html>
- . Conférence « *Art, écologie et forêts : l'homme, un animal sensible ?* », Colloque Eurorégions Pyrénées Méditerranée « *Art et écologie au 21e siècle : Les forêts à l'épreuve du changement climatique* », Caza d'Oro Mas d'Azil Centre International de Recherche d'Art ; Les Isards ; Réserve naturelle de Py ; Centre d'Art i Natura de Farrera, 2012. <http://www.jardin-eco-culture.com/article-art-ecologie-et-forets-l-homme-un-animal-sensible-101335889.html>
- Maldonado, Guiteme. *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*. L'art et l'essai, cths INHA, 2006.
- Maris, Virginie. *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène*. Anthropocène Seuil, 2018.
- Meillon, Bénédicte et Margot Lauwers, directrices. *Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains*. Crossways Journal, vol. 2, no. 1, 2018.
- Monvoisin, Alain et Nadine Coleno. *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*. Paris, Editions du Regard, 2008.
- Morin, Edgar. Entretien par Vallejo-Gomez, Nelson. « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques » *Synergies Monde* n° 4, 2008.
- Morin, Edgar. *Connaissance ignorance mystère*. Fayard, 2017.
- Morizot, Jacques, directeur. *Naturaliser l'esthétique. Questions d'un programme philosophique*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.

- Morton, Brian. «*The aquatic nuisance species problem : a global perspective and review*». Department of Ecology and Biodiversity, and The Swire Institute of Marine Science, The University of Hong Kong, Cape d' Aguilar, Shek O, 1996.
- Nichols, Ashton. «*Beyond Romantic Ecocriticism : Toward Urbanatural Roosting*», Palgrave Macmillan, 2011, p. Xvii, Xviii.
- Ramade, Bénédicte. «*Green is the new black*», *Zéro deux*, Revue d'art contemporain trimestrielle, no. 68, Hiver 2013, Association Zoo galerie, Nantes, pp. 39-40.
- Samakh, Erik, Amélie Lavin et Catherine Chevillot. *Erik Samakh chez Rodin*. Paris, Musée Rodin Argol Paris, 2013.
- Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject, 2015.
- Spaid, Sue. *Ecoventions, qua an Arendtian Account of Freedom, Action and Miracles*, landviews.org, 2003.
- Thoreau, Henry David. *Histoire de moi-même. Texte inédit*. Le Passeur, 2019.
- Uexküll, Jacob van. *Milieu animal et milieu humain*. Payot & Rivages, 1956-2010.
- Wolf, Laurent. «*Les Leçons de Goya*». Revue Études, Tome 410, SER, 2009.
- Wulf, Andréa. *L'Invention de la nature. Les aventures d'Alexander von Humboldt*. Traduit par Florence Hertz, Les éditions Noir sur Blanc, 2017.