



HAL
open science

Pratiques agricoles de l'esthétique contemporaine : une interprétation artistique du “ vivant ”

Kun Tang

► **To cite this version:**

Kun Tang. Pratiques agricoles de l'esthétique contemporaine : une interprétation artistique du “ vivant ”. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01199619

HAL Id: dumas-01199619

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01199619>

Submitted on 15 Sep 2015

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

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

PRATIQUES AGRICOLES DE L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

— *Une interprétation artistique du « vivant »*

TANG Kun

Préparé sous la direction de
Mme. Olga Kisseleva

2014 - 2015

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR04 d'Arts plastiques et sciences de l'art
Master 2 Recherche :
Spécialité Art de l'image et du vivant



**Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR04 d'Arts plastiques et sciences de l'art
Master 2 Recherche :
Spécialité Art de l'image et du vivant**

Pratiques Agricoles de l'Esthétique Contemporaine

— *une interprétation artistique du « vivant »*

TANG Kun
Préparé sous la direction de
Mme. Olga Kisseleva

2014 - 2015

Résumé

Concernant le sujet de l'art et l'agriculture, il est clair qu'il a une signification importante dans le contexte de l'élargissement des territoires au-delà des frontières et de la fusion des disciplines sur lesquelles l'art contemporain met l'accent. En même temps cela nous demande d'investir, pour rendre le développement de ce domaine transversal plus systématique, plus présent dans les pratiques et dans la recherche.

Ce mémoire constitue un essai embryonnaire en vue de cet objectif, en partant de mon propre travail de recherche et en analysant parallèlement d'autres œuvres portant sur le thème agricole, et pour déconstruire la civilisation agricole par un point de vue esthétique ou artistique. Dans ce même temps de l'introspection de la civilisation agricole, je montrerai et comparerai des nuances dans l'expression se produisant dans la manière dont ces thèmes (concernant l'agriculture) s'expriment – et ce parmi des œuvres de différentes périodes et de différents médiums artistiques. Le cœur de ce mémoire se base sur l'espoir que, à travers l'analyse de la relation entre art et agriculture, nous pourrions répondre à la tentation d'interpréter le concept sémantique de « vivant » par le biais de notre esthétique contemporaine. Autrement dit nous souhaitons entamer comme une exploration sur le sujet de l'art et du « vivant », en faisant référence aux pratiques artistiques à propos de l'agriculture.

Et tous les liens incarnent la transformation de la « vie » en tant que notion conceptuelle vers un niveau matériel. Ainsi, on peut subdiviser ce sujet de l'art et du « vivant » en trois aspects : l'art et la « vie », l'art et la « survie » et l'art et la « vie quotidienne ». Je souhaite approfondir mes recherches dans ce mémoire en l'orientant vers l'étude de la relation entre ces trois aspects et leurs auto-déconstructions respectives, toujours par le biais de l'esthétique agricole.

Mots-clés : esthétique agricole, vivant, concept de la vie, sagesse de la survie, condition de la vie quotidienne, produit agricole, paysage agraire, domestication...

Sommaire

Introduction

Préface

Partie I : Expression de produits agricoles

- 1-1. L'identité des aliments
- 1-2. En ce qui concerne l'aspect de la vie réaliste
- 1-3. À propos de la notion de « vanité »
- 1-4. La circulation naturelle et vitale
- 1-5. Le “sentiment esthétique” généré par les produits agricoles
- 1-6. Survie et séduction

Partie II : Éclairage par les sagesses de la survie

- 2-1. L'accomplissement de l'exploit de la survie
- 2-2. Rétrospective de l'outil agricole manuel
- 2-3. L'ère agro-industrielle dans les yeux des artistes
- 2-4. Les sources d'énergie verte sous les moqueries de l'esthétique de la consommation
- 2-5. Une terre fertile pour l'art et la science
- 2-6. Une idée fantastique

Partie III : Paysages agraires

- 3-1. Les facteurs possibles permettant à la sensation de beauté de s'établir au cours de la réalisation du désir instinctif de survivre
- 3-2. Jugement de la valeur du système esthétique
- 3-3. Paysages agraires
- 3-4. L'Hétérotopie de crise
- 3-5. Si tu meurs, je vis

Conclusion

Bibliographie

Index

Table des matières

Introduction

Je ressens un besoin, une nécessité profonde d'étudier de manière globale et intégrale le domaine de l'agriculture, dans le contexte de l'esthétique contemporaine.

Je dis cela en considérant bien que, dans le régime historique de l'art, les expressions de « l'artistique » concernant l'agriculture peuvent remonter aussi loin qu'à l'époque du Néolithique. Elles peuvent en effet s'incarner par les pétroglyphes préhistoriques et les peintures rupestres, répartis sur toute la planète. De plus, certaines des peintures et gravures sur poteries, ainsi que des artefacts de cette époque reflètent des expressions similaires. Des peintures murales et des sculptures liées au thème des cultures ou des récoltes trouvées dans les tombeaux de pharaons de l'Égypte ancienne nous montrent qu'au 20^e siècle avant J.C. ou même plus tôt, le développement agricole du bassin du Nil était déjà très avancé. En Occident, accompagnant la montée successive des civilisations grecque et romaine, les œuvres d'art concernant l'agriculture sont souvent devenues une décoration dans la vie quotidienne. Comme c'est par exemple le cas pour les fresques et les mosaïques intégrées à l'architecture d'habitations de l'époque, nous retrouvons des descriptions de pâturages, de paysages pastoraux ou encore de produits agricoles. Celles qui traitent de produits comestibles sont devenues les prédécesseurs de la nature morte, qui s'est graduellement ajoutée bien plus tard, au 17^e siècle. A partir du Moyen Âge, les œuvres qui représentent la vie quotidienne et le travail des paysans ne seront plus jamais choses rares. Jusqu'au 16^e siècle, le célèbre peintre flamand Pieter Bruegel l'Ancien aura d'ailleurs poussé cette forme d'art à un sommet. Après lui, les frères Le Nain, Adriaen Brouwer et encore beaucoup d'autres artistes ont accordé une attention particulière aux thèmes ruraux. Dans la peinture de genre de certains pays du 18^e et du 19^e siècles, par exemple les peintures française et russe, ce thème rural sera devenu un élément important pour présenter la vie du petit peuple. Les œuvres du réaliste français Jean-François Millet ont repoussé les limites des présentations rurales jusqu'au plus haut niveau. L'École de Barbizon ne manque pas de peintres qui s'intéressent de ces thèmes : Charles-François Daubigny, Jules Dupré, Charles-Emile Jacque, Constant Troyon, Rosa Bonheur... La plupart d'entre eux ont eu une

forte influence sur l'impressionnisme, et cette influence s'est bien sur exercée sur les thèmes qu'ils ont représentés. Le peintre néo-expressionniste allemand Anselm Kiefer, l'artiste italien d'Arte Povera Pascali Pino, les Français Daniel Nadaud, Thierry Boutonnier, le Polonais Lukasz Skapski, les artistes américains Harrell Fletcher, Agnes Denes, Amy Franceschini et, Bonnie Ora Sherk, et de plus en plus d'artistes modernes et contemporains ont commencé à prêter attention, par différents aspects et des formes d'art variées, à l'expression et l'exploration profonde des sujets agricoles. Cela est même devenu un phénomène, dont il est clair qu'il a une signification importante dans le contexte de l'élargissement des territoires au-delà des frontières et de la fusion des disciplines sur lesquelles l'art contemporain met l'accent. En même temps cela nous demande d'investir, pour rendre le développement de ce domaine transversal plus systématique, plus présent dans les pratiques et dans la recherche.

Ce mémoire constitue un essai embryonnaire en vue de cet objectif, en partant de mon propre travail de recherche et en analysant parallèlement d'autres œuvres portant sur le thème agricole, et pour déconstruire la civilisation agricole par un point de vue esthétique ou artistique. Dans ce même temps de l'introspection de la civilisation agricole, je montrerai et comparerai des nuances dans l'expression se produisant dans la manière dont ces thèmes (concernant l'agriculture) s'expriment – et ce parmi des œuvres de différentes périodes et de différents médiums artistiques. Le cœur de ce mémoire se base sur l'espoir que, à travers l'analyse de la relation entre art et agriculture, nous pourrions répondre à la tentation d'interpréter le concept sémantique de « vivant » par le biais de notre esthétique contemporaine. Autrement dit nous souhaitons entamer comme une exploration sur le sujet de l'art et du « vivant », en faisant référence aux pratiques artistiques à propos de l'agriculture.

Dans le sens littéral, « Vivant »¹ : voici là un terme qui pourrait nous permettre de définir en finalité tout ce « qui est en vie », ou encore tout ce « qui présente les caractères spécifiques de la vie »... Nous pourrions prononcer quelques fois les mots « Plein de vie, d'énergie ». Sa forme nominale signifie « les êtres vivants », « Ce qui vit ». La forme verbale de « vivant » est « vivre »² elle signifie le fait d'« Être vivant, en vie », d'« Exister durablement », d'« Habiter », de « Passer sa vie d'une certaine

¹ - *Petit Larousse Illustré 2013*, Direction générale Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2013 noms communs: Hélène Houssemaine-Florent et Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix. Planches: Mathilde Majorel, p. 1153.

² - *Ibid.* p. 1156.

façon », ou de « Subsister de telle façon ». Ici comme des mouvements vitaux ou des moyens de survie. Notons que la forme nominale de « vivre », « vivres »¹, désigne la nourriture, l'aliment et le logement. Ainsi l'adjectif « vivrier »² se rapporte à la « culture vivrière ». Les mots de ce groupe ayant même racine se trouvent liés très étroitement dans leurs significations. Et tous ces liens incarnent la transformation de la « vie » en tant que notion conceptuelle vers un niveau matériel. Ainsi, on peut subdiviser ce sujet de l'art et du « vivant » en trois aspects : l'art et la « vie », l'art et la « survie » et l'art et la « vie quotidienne ». Je souhaite approfondir mes recherches dans ce mémoire en l'orientant vers l'étude de la relation entre ces trois aspects et leurs auto-déconstructions respectives, toujours par le biais de l'esthétique agricole.

Dans le système de Hegel de la philosophie idéaliste de la nature, la « vie » est décrite comme l'unité de la fin en soi et des moyens. Pour les animaux, cette perspective théorique inhérente doit absolument être réalisée dans la nature externe, c'est-à-dire la subsistance subjective. Et lorsque cette dernière est reflétée dans la nature, elle se traduit par le besoin des substances naturelles telles que l'air, l'eau et la nourriture. Cela est une sorte de comportement instinctif des êtres vivants, comportement qui a pour but de satisfaire leurs propres besoins. Hegel a écrit :

« Dans la mesure où il (l'instinct) est dirigé vers une assimilation formelle, il façonne en y logeant sa détermination les choses extérieures, il leur donne, comme au matériau, une forme extérieure adaptée au but,... processus réel,... (c'est là) le processus (mettant aux prises) avec l'air (processus de la respiration et processus de la peau), avec l'eau (soif), et avec la terre individualisée, à savoir avec des formations particulières de celle-ci (faim). »³.

Friedrich Nietzsche a placé cela dans le cadre de la « volonté de puissance », alors qu'Arthur Schopenhauer l'a décrit comme une « volonté de vivre ». Hegel a souligné aussi qu'il existe des phénomènes particuliers dans ces comportements instinctifs animaux de survie : la transformation (formés) des matières en une autre forme spécifique par des animaux en vue de répondre à leurs besoins subjectifs. Aussi, les animaux jouissent de ce processus. En application les animaux construisent leurs nids avec des matériaux naturels, creusent leurs terriers ou font des réserves de

¹ - *Petit Larousse Illustré 2013*, Direction générale Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2013 noms communs: Hélène Houssemaine-Florent et Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix. Planches: Mathilde Majorel, p. 1156.

² - *Ibid.*, p. 1156.

³ - G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature (Encyclopédie des Des Sciences Philosophiques II)*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 2004, p. 317.

nourriture afin de s'adapter à un environnement particulier. Certains animaux utilisent aussi leurs sécrétions pour produire quelques formes fonctionnelles, par exemple, la soie de l'araignée qui sert à tisser un piège mortel. En réalité la toile est à la fois l'habitat et le moyen d'assurer les ressources de l'araignée. Toutes ces formes sont traitées comme « *tendance à de l'art* »¹ instinctive par Hegel. Celui-ci explique par ailleurs que :

« *Mais, en tant que tendance à de l'art, ce concept est seulement l'en-soi intérieur de l'animal, seulement le maître d'oeuvre inconscient ; ce n'est d'abord que dans la pensée, chez l'artiste humain, que le concept est pour lui-même.* »².

Selon le point de vue de Hegel, les œuvres d'art semblent être initialement des produits de la pensée dérivés de certains comportements de survie de certaines personnes artistiques. En conséquence, cela manifeste le sens spécial, unique et important de la subsistance pour l'art.

Alors, l'art est si étroitement et si inévitablement lié avec la survie de l'homme, et l'agriculture est le domaine important où l'homme effectue les activités de survie, qu'il existerait ainsi un lien *a priori* entre l'art et l'agriculture. Selon une telle inférence, pour le déploiement de la problématique centrale de notre recherche, le sujet particulier de « l'art et la survie » doit apparaître comme un pivot de la discussion globale. Un thème de première importance que nous devons discuter est donc de rechercher par l'interrogation et l'intervention vers le domaine de l'agriculture, comment l'art réalise de revoir sur la subsistance humaine. Plusieurs questions concrètes liées à la survie et reliées les unes aux autres apparaissent dans ce sujet particulier : les éléments fondamentaux (physiologiques et matériels) de la survie, les expériences de survie du corps, ainsi que à propos de l'écotopie, du système social...

En nous basant sur la vision que donne l'art de la subsistance humaine en observant le domaine de l'agriculture, nous voulons travailler sur comment faire remonter, relier cette vision sur la survie à la réflexion sur le concept de la vie, c'est-à-dire faire une transition vers la discussion du sujet particulier de « l'art et la vie » au lieu de « l'art et la survie ». Bergson décrit la vie comme une impulsion éternelle, qui produit sans cesse des évolutions. La discussion sur l'art des philosophes de la « vie »

¹ - G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature (Encyclopédie des Des Sciences Philosophiques II)*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 2004, p. 687.

² - G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature, Ibid.* p. 688.

comme Wilhelm Dilthey, Georg Simmel et Henri Bergson considère généralement la motivation du développement de l'art comme cette nature libre de création de vitalité. Alors, par rapport à la définition et à la description des caractéristiques des différentes doctrines philosophiques, comme par exemple la « théorie de l'évolution » de la philosophie de la vie, la « théologie » ou la « finalité » de la philosophie naturelle, ou même la « théorie du samsāra (transmigration) » ainsi que la « théorie éternelle »...dans les religions, quel impact apporteront ces différentes doctrines à notre développement de ce sujet ?

En même temps, l'application de la science de la vie à l'agriculture nous fait entrevoir une opportunité. L'évolution technologique reflète les transcendances successives de l'intelligence humaine et, bien sûr, le contrôle de la vie dans ce domaine a fait de très grands progrès. L'être humain croit même avoir découvert les mystères vitaux et pouvoir contrôler la formation et la tendance de l'évolution vitale. Du point de vue de la recherche croisée entre « Art et sciences », de quelle étendue et innovation cette opportunité fera-t-elle preuve ? Le débat sur les sciences ne peut pas se dispenser de la supervision de l'éthique. Quelles seront les interprétations et interrogations que les réflexions morales sur les sciences donneront dans la spéculation artistique de l' « agriculture et la vie » ?

À propos du troisième sujet particulier : « l'art et la vie quotidienne », du début du 20^e siècle jusqu'à aujourd'hui, ce sujet est toujours discuté. La série d'actes « blasphématoires » de Marcel Duchamp a suscité un fort ressentiment de la part de l'opinion publique à son époque, en particulier dans le monde des arts. Néanmoins, cela a quand même éveillé une petite partie des personnes et renouvelé la réflexion sur le positionnement de l'art. Seules les choses belles sont-elles de l'art ? Comment définir dans l'art le beau et le non-beau ? Autrement dit qu'est-ce qui est de l'art et qu'est ce qui ne peut pas être de l'art ? Lorsqu'un objet ordinaire se voit attribuer le statut d'œuvre d'art, la vie devient-elle réellement de l'art, ou ceci est-il une sorte de dissimulation de la vie quotidienne, ou bien peut-on dire que ceci est-il un désir (souhait) personnel de l'art ? Surtout après la théorie de la fin de l'art du philosophe et critique d'art américain Arthur Danto, l'esthétique a vécu un processus de destruction et de reconstruction. Durant ce processus, la question très débattue de la frontière entre l'art et la vie se trouve toujours au centre des discussions des artistes, des critiques d'art et des philosophes.

Cependant, lorsque l'on compare l'art et la vie, on se fourvoie souvent dans une certaine coutume. C'est-à-dire qu'aujourd'hui quand nous discutons de la relation entre l'art et la vie, nous ne faisons plus que la comparaison entre les deux. Comme leurs notions et leurs dénnotations sont toujours un peu floues pour nous, notre réflexion a besoin de s'ajuster avec cette imprécision et cela brouille inévitablement notre pensée. Par exemple, lorsque l'on navigue en mer, l'eau coule sans cesse, le navire flotte indépendamment ou suit le mouvement de l'eau. Sans se référer à une coordonnée relativement fixe, il est quasiment impossible de déterminer la position exacte du navire en tenant seulement compte de la relation entre l'eau et le navire. Il semble donc urgent d'introduire un intermédiaire, ou un moyen limite dans la question sur la vie et l'art. Cet intermédiaire doit alors jouer le rôle de coordinateur, comme le phare qui nous guide dans la nuit et nous permet de trouver une règle de mesure sûre sur laquelle nous appuyer. Et il semble totalement approprié de prendre la « survie » humaine ou d'une manière plus générale la « vie » humaine comme intermédiaire. Dans ce cas précis il semble que le système esthétique de la philosophie de la vie nous fournisse un tel fondement.

Par rapport à une compréhension macroscopique de la vie chez les philosophes comme Bergson et Hegel, la philosophie de la « vie » chez Dilthey semble relativement restrictive : celui-ci attache en effet plus d'importance à la vie humaine et émet la théorie de l' « expérience », qui sera ensuite développée par Bergson comme l' « intuition ». Ces deux philosophes (ou ces deux approches) tentent d'atteindre la fusion irrationnelle du sujet (l'humain) et de l'objet (les choses) par l' « expérience » et l' « intuition », afin de comprendre la vie. Sous un autre angle, en fait on peut également considérer ce processus comme une « observation » interne de la vie (quotidienne) elle-même. Et l'idée de l' « expérience » joue un rôle significatif dans leur discours esthétique. A partir de là, comment devons-nous réfléchir sur le sujet de « l'art et la vie (quotidienne) » dans le système esthétique de la philosophie de la vie ? La réflexion de cette question pourrait-elle être confirmée sous la forme de la pratique agricole de l'art ? Ou comment mieux associer l' « esthétique de la vie » avec l' « esthétique agricole », afin de pouvoir raisonner sur la question de la relation entre la vie et l'art ? En même temps que de développer ces questions, comment allons-nous définir la relation de la « vie » et de la « survie » ? A travers les différentes interprétations de la vie ordinaire dans les ouvrages de l'art contemporain, comment l'esthétique agricole peut-elle trouver une voie plus appropriée ? ...

Préface

Avant d'aborder notre sujet, deux questions préalables méritent notre réflexion.

D'abord, qu'entend-on par la notion de base d'agriculture et quelles sont ses limites ? Selon le Larousse, l'« agriculture » est définie comme une « *Activité économique ayant pour objet la transformation et la mise en valeur du milieu naturel afin d'obtenir les produits végétaux et animaux utiles à l'homme, en partic. ceux qui sont destinés à son alimentation.* »¹. De ce fait, l'agriculture peut se diviser généralement en deux domaines : « labourage » (industrie de la plantation), soit la culture de céréales, de légumes, de légumineuses et de champignons... ; « élevage » (industrie d'élevage), soit l'élevage de porcs, de boeufs, de moutons et de volaille... De plus, l'agriculture comprend encore la sylviculture et la pêche. Au sens large, toutes les activités liées à l'obtention de nourriture ont donc un lien direct ou indirect avec l'agriculture, et celle-ci est même en rapport avec les médicaments et les bio-carburants modernes.

Une autre question : comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, le sujet sur l'art et l'agriculture peut remonter à l'ère de l'art préhistorique. Alors, que peut-on dire de ce sujet à cette époque ? Nous pouvons faire une présentation schématique ici.

Les œuvres comme les peintures pariétales de la fameuse grotte de Lascaux dans le sud de la France, d'Altamira dans le nord d'Espagne et dans la région du Levant etc., datant de la fin du Paléolithique et du Mésolithique, représentent généralement des animaux sauvages comme des bisons, mammouths, cerfs, chevaux sauvages, sangliers, etc... Les tracés sont faits de lignes simples, mais vigoureuses et dynamiques. Certains animaux sont montrés courant en groupe, d'autres se tiennent seuls. Certaines de ces représentations reconstituent avec vie des scènes de chasse, telle que celle-ci était pratiquée par les premiers hommes. De plus, de nombreux objets découverts dans les grottes paléolithiques se rapportent au même thème. Par exemple dans la Grotte de la Vache située à Ailrière en France, a été

¹ - *Petit Larousse Illustré 2013*, Direction générale Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2013 noms communs: Hélène Houssemaine-Florent et Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix. Planches: Mathilde Majorel, p. 25.

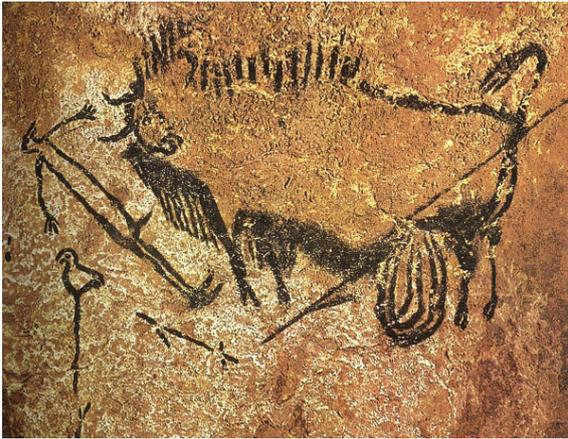


Figure 1 - *L'homme frappé par un bison*, fresque pariétale de la grotte de Lascaux, Datant d'environ 17 000 ans. (détail)



Figure 2 - *La chasse à l'aurochs, (bâton percé)*. Bois de renne, Grotte de La Vache, Ariège, vers 11000 avant J.-C. Long: 30,7 cm, au musée d'archéologie nationale de Saint-Germain en Laye en France.

trouvé un bâton perforé appelé « la chasse à l'aurochs ». Cette pièce a été réalisée lors de la période magdalénienne, il y a environ 13000 ans. Au centre du bâton en bois de renne est sculpté un robuste aurochs, derrière lequel se situent trois hommes armés. Il semble que ces derniers s'approchent de l'animal par derrière en attendant le meilleur moment pour l'abattre. Ils se tiennent regroupés et donnent ainsi l'impression qu'ils décident leur stratégie, ou alors se rapprochent pour combattre leur peur. Ce qui est sûr, c'est que la scène de chasse exprime l'action et est interprétée de façon vivante. Nous savons que les animaux sauvages constituaient la principale alimentation des hommes, à cet âge, même si ceux-ci pratiquaient également la cueillette. Certes, nous considérons que l'Homme à cette période ne changea nullement les conditions naturelles, ni ne s'appropriâ la nature dans le but d'en obtenir une source d'alimentation stable, mais cette phase historique fut le prélude à l'épisode où l'homme commence à domestiquer les animaux et les plantes. Comme l'a écrit l'écologiste Lehr Brisbin : « *Les relations les plus importantes de domestication ont été initiées entre l'Homme antique et la population de proies comme les moutons, les chèvres, les bisons et les porcs.* »¹.

À partir du Néolithique, nous pouvons trouver des œuvres qui représentent l'homme domestiquant des animaux ainsi que des plantes, par exemple les peintures présentes dans diverses régions de la Chine et notamment celles situées à *Takangba* (dans le district de Rutog) et au mont *Jialin* dans la province du Tibet ; au

¹ - "[...] the most important domestication relationships were initiated between early men and population of prey animals such as sheep, goats, cattle, and swine.", Lehr Brisbin, in Eugène Pleasants Odum, *Fundamentals of ecology*, W. B. Saunders Company, London, 1971, p. 244.

mont *Mandela* d'*Alxa Youqi* dans la province du Mongolie intérieure ; au mont *Helan* dans la province du Ningxia. Les décors pariétaux décrivent des scènes d'élevage ou de chasses nomades : les hommes montent des chevaux ou marchent pour mener paître leur troupeau, migrant en tribu avec leurs bêtes, ou encore pratiquent la chasse montée. Par rapport aux oeuvres du Mésolithique ou de l'époque encore antérieure, il est évident que les relations entre l'homme et les animaux telles qu'elles sont exprimées dans les œuvres de cette époque ont peu à peu sensiblement changé : d'une part, nos ancêtres font toujours la chasse aux animaux sauvages pour manger leur viande ou pour obtenir leur fourrures et os pour d'autres fins ; d'autre part, la relation d'intérêts de la survie entre l'humain et certains animaux est devenue plus complexe et intime, et on peut même parler de tendance à la symbiose. Cela se traduit en particulier par le rôle important que jouent les animaux dans la production, pour augmenter la productivité. En Europe, dans les peintures rupestres des régions de la chaîne Alpine, au mont Bego, dans l'ensemble Valcamonica-Valtellina et le Trentin-Haut-Adige, sont apparues des images montrant que l'homme utilise les animaux pour travailler dans les plantations. Ces peintures rupestres apparaissent à partir de l'Age du Bronze, environ 3 000 ans avant J.-C. Des images similaires sont également répandues dans les figures rupestres de la région de *Bhopal*¹ et de *Bhimbhetka* en Inde, ou même dans certains régions d'Afrique.

Par ailleurs, la terre labourée et la culture agricole en elle-même se retrouvent aussi dans ces dessins. Un morceau de porcelaine provenant d'un pot à deux anses découvert dans les ruines de *Datang*, au village de Muyun dans la ville de Changsha (Chine), a été considéré comme une preuve importante de la culture du riz il y a 7000 ans. « Sur ce pot est décrit le "soleil", un "oiseau face au soleil, tenant un semis dans son bec", ... "lignes de champs" et d'autres icônes figuratives. »². Les morceaux de porcelaine découverts sur le site néolithique de *Dadunzi*, dans le district de Yuanmo dans la province chinoise du Yunnan montrent également des motifs de semis.³

¹ - 见图：陈兆复，邢琏著，《原始艺术史》，上海人民出版社，1998，p. 381. (Voir la figure : Chen Zhaofu, Xing Lian, *Histoire de l'art original*, Maison d'édition populaire de Shanghai, 1998, p. 381.)

² - 《长沙国宝档案》张湘涛主编，24. 大塘文化褐彩双耳陶罐，国防科技大学出版社，2013. (*Archives des trésors nationaux à Changsha*, Zhang Xiangtao, éd. 24, pot marron à deux poignées de la culture de Datang, Maison d'éditions de l'Université nationale des technologies de défense, 2013.)

³ - 参阅：童永生，《连云港将军崖岩画中的原始农业文化解读与考证》，南京农业大学学报（社会科学版），2011,11(2). (Voir : Tong Yongsheng, *Interprétation et vérification sur la civilisation agricole primitive dans les peintures rupestres de la falaise du Général (Jiangjunya) à Lianyungang*, Journal de l'Université agricole de Nanjing (Sciences sociales), 2011, 11 (2).)



Figure 3 - Peinture rupestre au Mont Mondela d'Alxa Youqi, Mongolie intérieure, Chine. Néolithique. (détail).



Figure 4 - *Dressage de bison*, Peinture rupestre à Cangyuan, Chine. (détail).

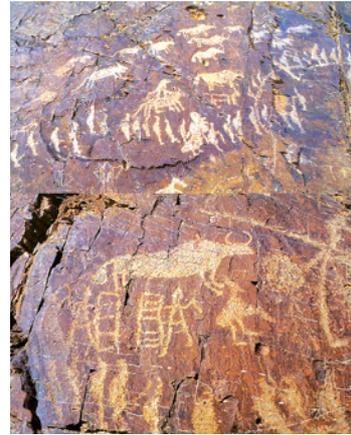


Figure 5 - *Migration*, peinture rupestre à Wujiangxiang, sur le plateau tibétain, Chine. (détail).



Figure 6 - *Dessin de champs*, peintures rupestres de Fujiayuan, district de Changshun, province du Guizhou, Chine.

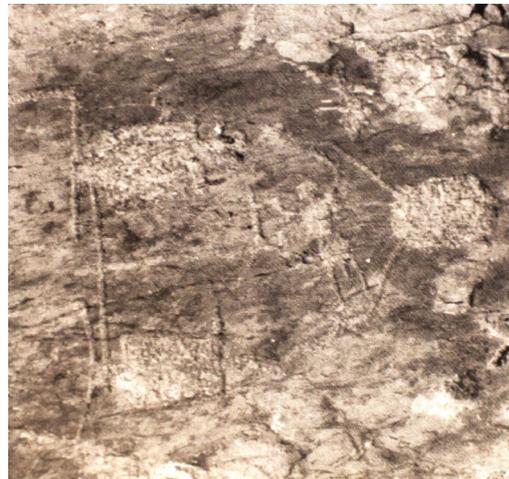


Figure 7 - *Un araire tracté par des corniformes à appendices est conduit par un petit personnage*, mont Bego, secteur de Fontanalba, roche ZXIXGIVR21a (photographie de Geoffroy de Saulieu). (détail)



Figure 8 & 9 - Premier et deuxième groupe de peinture rupestre à la falaise du Général (Jiangjunya), dans la ville de Lianyungang, Chine. (détail)

Sur les peintures rupestres de *Fujiayuan* près du district Changshun de la province du Guizhou, un animal se trouve en bas à gauche du dessin du champ, à l'instar d'une scène de repos d'un boeuf près du champ à l'époque de l'agriculture manuelle. On trouve aussi des dessins représentant des plantes spiciformes et pennées sur les peintures rupestres de la Montagne *Helan*.

Dans le premier groupe des peintures rupestres de la falaise du Général (*Jiangjunya*) à Lianyungang, la province chinoise du Jiangsu, les motifs évoquant des semis sont constitués de plusieurs lignes radiales ascendantes, entre lesquelles se trouvent des points. Certaines de ces lignes ont pour bases des triangles inversés cernant des traits horizontaux, ce qui semble vouloir présenter le sol ou la racine des semis. Selon les recherches archéologiques, ces peintures ont plus de 4 000 ans. De plus, la région où ces œuvres ont été découvertes possède une histoire de la culture rizicole qui pourrait remonter jusqu'à 7 000 ans. Cette région est bel et bien l'un des berceaux importants de la civilisation agricole...¹. Il est intéressant de noter que, toujours dans ces mêmes dessins, sont tracées des « tiges », qui poussent depuis les motifs de semis pour les relier à des motifs de visages humain au-dessus. Ces visages paraissent fleurir depuis les semis. Visiblement, dans la conscience de nos ancêtres existait une importance existentielle liée à ces plantes : cette dernière exprime un culte de la source vitale. Ceci nous transmet un signal très important : au cours de la domestication et de l'exploitation agricole progressivement approfondies, la dépendance de l'homme vis-à-vis de ces animaux et plantes « domestiqués » est de plus en plus profonde. L'homme même a de plus en plus clairement conscience de la relation de coexistence entre lui-même et les animaux et plantes. Ces dessins démontrent également que la domestication des aliments à caractère végétal par l'homme a maintenant pris forme, les activités de survie de l'homme dépassent les simples chasse et cueillette, le mode de survie n'est plus nomade mais tend à se sédentariser. Ainsi, l'embryon d'une agriculture primitive relativement complète a vu le jour.

À la falaise du Général (*Jiangjunya*) à Lianyungang, il y a un deuxième groupe de motifs qui ressemblent à de l'astrologie. Les représentations comprennent les

¹ - 参阅：童永生，《连云港将军崖岩画中的原始农业文化解读与考证》，南京农业大学学报（社会科学版），2011,11(2). (Voir : Tong Yongsheng, *Interprétation et vérification sur la civilisation agricole primitive dans les peintures rupestres de la falaise du Général (Jiangjunya) à Lianyungang*, Journal de l'Université agricole de Nanjing (Sciences sociales), 2011, 11 (2).)

positions de la lune, de la Grande Ourse, du soleil et d'autres corps célestes. Elles se situent au sud-ouest du premier groupe, celui avec ses motifs de semis et de visages humain. Cela pourrait être un témoignage de ce que les ancêtres locaux avaient acquis une connaissance des phénomènes célestes. Ces deux groupes là de peintures rupestres sont adjacents, ce qui semble démontrer que l'homme de l'époque s'était déjà aperçu de la relation étroite qu'entretiennent la culture agricole et les conditions météorologiques, atmosphériques. Par conséquent, ils essayait autant que possible de respecter les changements naturels, et par ces représentations exprimait sa crainte de la puissance de la nature, ainsi que son souhait d'être béni des dieux. En s'appuyant sur ces facteurs, nous sommes nombreux à croire que ce lieu et ces œuvres permettaient à l'homme primitif d'offrir des sacrifices aux dieux, de « prier » pour certaines conditions météorologiques, qui lorsqu'elles étaient favorables faisaient prospérer les cultures et empêchaient les catastrophes naturelles. Cela donne des preuves aux études sur le rapport entre l'art primitif et les activités de magie (sorcellerie) ou cultuelles (rituelles). Ainsi M. Lu Xun écrit-il que :

« Les bisons dessinés dans la grotte d'Altamira en Espagne sont les vestiges très connus que les hommes primitifs ont laissés. Beaucoup d'historiens de l'art disent que c'est de "l'art pour l'art" et que les hommes primitifs les dessinent pour le plaisir. Mais cette explication n'est-elle pas trop "moderne" ? Les hommes primitifs n'ont pas autant de temps libre pour les loisirs comme les artistes du 19^e siècle. Ils dessinent un bison pour une raison précise sur le bison. Soit pour chasser le bison, soit pour le maudire. »¹.

L'explication ci-dessus, nous permet d'entrevoir le lien entre l'agriculture et l'art dans leur phase d'origine respective. Cela donne des preuves aux études sur l'apparition initiale du thème agricole dans les œuvres d'art. Parallèlement, ces œuvres primitives illustrent clairement les différents aspects et facteurs qui composent le thème agricole : animaux et plantes (produits agricoles), l'homme (agriculteurs), les conditions naturelles (environnement agricole) et la sagesse de survie (techniques agricoles). Ces aspects forment dès le début la structure fondamentale de l'agriculture, à l'intérieur de laquelle la relation binaire entre l'homme et la nature se transforme en un système de structure ternaire marqué par les relations entre

¹ - 鲁迅, 《且介亭杂文》, 鲁迅全集第六卷, 人民文学出版社, 1973, p. 89. (Lu Xun, *Essais dans un pavillon de semi-concession*, Recueil de Lu Xun (volume VI), Maison d'Édition de la Littérature populaire, 1973, p. 89.)

l'homme et les produits agricoles (système agricole), entre le système agricole et l'écosystème naturel, et entre l'homme et l'écosystème naturel. L'esthétique agricole, dans cette structure relationnelle, démontre bien selon les cas une distance proche ou lointaine entre le sujet (l'homme) et l'objet (la nature), donc de nombreux phénomènes de connexion et de rupture.

Part I:
Expression de produits agricoles

1-1. L'identité des aliments

« En fait, au temps où les Grecs connaissaient une vie plus raffinée et une situation plus prospère, ils préparaient pour leur hôtes, à leur arrivée, des triclinia, des chambres, des resserres à provisions. Le premier jour, ils les invitaient à dîner et leur envoyaient, le lendemain, des poulets, des œufs, des légumes, des fruits et d'autres produits de la campagne. C'est la raison pour laquelle les peintres donnèrent le nom de *xenia* ("cadeaux pour les hôtes") à leurs peintures qui représentaient ce type de présents qu'on envoyait aux hôtes. »¹

— — Marcus Vitruvius Pollio²

Concernant la discussion sur les natures mortes *Xenia*, Norman Bryson a cité la description d' *Imagines*³ de Philostratus, dans son ouvrage *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*. Se basant sur la modalité d'expression des *Xenia* qui vise à l'imitation et à la "réapparition" du réel, tout en tenant également compte d'autres formes de design ou de décoration figurant parallèlement dans l'environnement intérieur (les *Xenia* étaient plus souvent peints sur les murs intérieurs pour décorer l'intérieur de l'architecture, avec d'autres peintures ou d'autres forme décoratives), Bryson considère les objets exprimés dans les *Xenia* comme « les transitions et les liaisons soigneusement graduées entre la réalité et la représentation »⁴, ou bien « comme des "dynamiseurs" dans un sens narratif—des transitions entre les différents niveaux de la réalité et les artifices »⁵. Ce n'est qu'une étape dans son argumentation, la vraie intention de Bryson est d'arriver à discuter le contexte

¹ - Marcus Vitruvius Pollio, *VITRUVÉ—De l'Architecture livre VI*, texte établi, traduit et commenté par Louis Callebat, Société d'édition Les belles lettres 2004, pp. 27-28.

² - Marcus Vitruvius Pollio, (80/70 - 25 avant JC), écrivain, architecte et ingénieur de Rome antique.

³ - Traduction anglaise, en français, ce livre a pour titre : *Les Images ou tableaux de platte peinture*, et l'auteur est plutôt nommé Philostrate.

⁴ - "so that to adorn the chamber with *Xenia* and Trompe l'oeil... visual ideology organises this excess of wealth and of representation by creating visual structures that permit the return from even remote regions of nureality and simulation, back to the limits of the given world: the movement is not one of headlong flight away from the real, as with Trimalchio, but of carefully graduated transitions and liaisons between reality and representation.", Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 52.

⁵ - "But if the *Xenia* are in fact governed by a rule whiche selects the objects for depiction in order to designate them as 'shifters' in a narratological sense—transition points between different levels of reality and artifice", *Ibid.* p. 57.



Figure 10 - *Nature morte à la coupe de fruits*, Peintre pompéien, antérieur à 79 de notre ère. Fresque de la villa de Julia Felix. Naples, Musée national.

de la culture sociale, l'état de la consommation, la relation des droits entre les personnes de différentes classes, le concept de la richesse et l'expression de la croyance mythologique de l'époque. Il faut dire que l'interprétation de Bryson est magnifique et détaillée et sa plus grande importance est qu'elle expose et prouve combien l'expression des œuvres de natures mortes dans la période primordiale de leur formation, est basée sur l'apparence double de la vie spirituelle et matérielle des gens de l'époque.

Pourtant, en interprétant la description des aliments dont les fruits, le marron, le miel et le fromage dans le premier *Xenia* inclus dans *Imagines (Images)*, Bryson a émis le point de vue suivant : il estime que, par la description de ce *Xenia*, ce que « *Philostratus souligne en premier, c'est l'absence totale de la dimension du travail humain d'un système d'abondance naturelle (ou : d'abondance de la nature).* »¹. Il

¹- “[...] what Philostratus first stresses is the complete absence of the dimension of human labour from a system of nature abundance.”, Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 21.

explique son point de vue par la description de Philostratus du texte original. Par exemple, les figes mûres et déhiscentes constituent déjà un met exquis sans être transformées, les marrons mûrs et déhiscent, la couleur rouge vif des pommes « de l'intérieur à l'extérieur », etc. Par tout cela, il tente d'expliquer que ce *Xenia* exprime le cadeau offert par la nature à l'homme, l'évanouissement de la civilisation humaine dans cette peinture et l'égalité de tout le monde devant la nature. Effectivement, ces figures montrent l'aspect mûr attribué aux fruits par la nature, mais je ne peux pas considérer complètement ces fruits mûrs comme cadeau offert par la nature tout en négligeant le travail de l'homme. Evidemment, l'opinion de Bryson est excessive et peine à persuader, elle ne rend pas compte de l'état de production sociale de l'époque. Prenons l'exemple des raisins : la découverte de la culture artificielle de cette espèce a eu lieu dans le Caucase (Arménie, Azerbaïdjan et Géorgie), il y a 6 000 à 8 000 ans. Selon certains écrits relatifs à la question, comme la théorie sur l'origine du *Xenia* dans la présentation de logements de Grecs antiques contenus dans *De l'Architecture* de Vitruvius (*voir l'exergue en tête de la section*), et la description d'une peinture de *Xenia* à l'époque de la Grèce antique contenus dans *Histoire naturelle* (*voir citation section 1-2, P. 30.*) de *Pline l'Ancien*¹, les *Xenia* peut remonter à l'époque de la Grèce antique. Cela signifie que les raisins, lors de l'introduction dans les cités de Grèce antique ou avant cela, avaient connu une longue période de domestication. Autrement dit, chaque grappe de raisin juteux délicieux et sa chair hypertrophique que nous voyons constituent sans exception le fruit du travail et de la sagesse de l'homme. Je souhaite encore souligner que bien que les produits naturels en Méditerranée soient riches, pour obtenir des fruits abondants que l'homme peut utiliser, la plupart des plantes nécessitent des travaux agricoles importants, où les hommes utilisent toutes leurs forces. Pour assurer la vie normale des gens et le fonctionnement normal de la société, la plupart des gens de l'époque devaient en effet travailler dans l'agriculture, à l'exception d'une minorité de propriétaires de fermes ou de dignitaires. Par conséquent, en Grèce antique, l'agriculture occupait une part assez grande et importante dans la structure sociale productive de l'époque.

Nous pouvons fonder notre mise en doute de ce point de vue partiel de Bryson dans la théorie sur l'origine du *Xenia* de Vitruvius, elle explique la signification

¹ - Pline l'Ancien, (23 – 79), écrivain, naturaliste et homme politique de Rome antique.

du mot « *Xenia* » en grec et la raison pour laquelle ce mot est utilisé pour nommer les peintures primordiales de nature morte : c'est lié aux habitudes et modalités d'accueil des invités par leurs hôtes à cette époque, et indique également que les produits offerts aux invités et incorporés dans les peintures proviennent pour la plupart de la « campagne », sans dire la « nature ». En comparaison, le mot « campagne » réfère plutôt au travail qui profite des conditions naturelles. Par ailleurs, l'accueil des invités qu'il décrit ne concerne pas une seule fois ou un seul jour, temps courts, mais plusieurs jours ou un temps plus long. Cela veut dire que le maître doit fournir des aliments à long terme et de manière stable. Ceci est également lié au niveau de développement de la civilisation, évidemment, une société hautement civilisée avec une base matérielle stable et riche est impossible à réaliser sur la base de la cueillette primitive des fruits sauvages et de la chasse.

D'autre part, à mon avis, un paragraphe de M. Bakhtine cité par Bryson avant qu'il émette son point de vue montre une contradiction avec son point de vue ultérieur. Selon M. Bakhtine :

« Dans le système d'images le plus ancien, les aliments étaient toujours liés au travail... Le travail trouvait son plus grand succès dans la nourriture. La rencontre du travail humain avec le monde aboutissait à la nourriture, dans la consommation / la déglutition (swallowing) de ce qui avait été arraché au monde. »¹.

Cette phrase s'exprime clairement et correctement. Les *Xenia* font bien entendu partie du « système d'images le plus ancien » dont la description des aliments est inséparable de la relation avec le travail. Dans sa discussion subséquente, Bryson a également mentionné plusieurs fois le lien entre *Xenia* et agriculture, la ferme, la campagne, les paysans... ce qui s'avère contradictoire avec ses soi-disant « riches cadeaux de la nature, sans voir le travail de l'homme ».

En effet, qu'il s'agisse de *Xenia* ou d'autres œuvres de la même époque, concernant les aliments décrits, nous ne pouvons pas nier le travail déployé par l'homme derrière ses aliments. Ils ne sont pas seulement le cadeau offert par la nature et la plupart doivent être le résultat obtenu grâce à la collaboration entre l'homme et la

¹ - "In the oldest system of images food was related to work.... Work triumphed in food. Human labour's encounter with the world and the struggle against it ended in food, in the swallowing of that which had been wrested from the world.", Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 21.

nature (bien entendu, des gibiers comme des faisans et des lièvres apparaissent souvent dans les *Xenia* mais ces gibiers ne peuvent pas représenter la principale source alimentaire des gens de l'époque et ne peuvent être considérés que comme un canal alimentaire auxiliaire). Or, des *Xenia* jusqu'aux différentes périodes du développement des natures mortes, les aliments existent toujours en tant qu'objet principal de la représentation, tandis que leur vraie identité est principalement celle de produits agricoles, directs ou indirects. La différence mentionnée entre "direct" et "indirect" se rapporte au fait de savoir si les produits agricoles ont été transformés de nouveau avant d'être consommés ou utilisés.

Par conséquent, de ce point de vue, les œuvres de nature morte sont étroitement liées à la description des produits agricoles, et on peut dire qu'elles peuvent être classées comme une catégorie d'art qui montre les produits agricoles assez tôt, de manière relativement concentrée et riche. Ainsi, ce dont nous pouvons discuter davantage est : au cours du développement des œuvres de nature morte et dans les autres pratiques artistiques influencées par les œuvres de nature morte ou étroitement liées à elles, quelles évolutions ont lieu en ce qui concerne les formes et les contenus dans la présentation des produits agricoles ? Quelles influences réciproques se produisent entre ces évolutions et l'expression basée sur la vie réaliste (de l'esprit et de la matière), bien établie dès l'époque des *Xenia* ?

1-2. En ce qui concerne l'aspect de la vie réaliste

Il faut dire que le développement de la peinture de nature morte a toujours été difficile. L'auteur de la Rome antique Pline l'Ancien, a écrit ainsi dans son *Histoire naturelle* à propos de Piraeicus, précurseur des *Xenia* à l'époque de la Grèce antique:

« Bien qu'il [Piraeicus] fût inférieur à peu de peintres sur le plan de l'art, je ne sais si, par son choix délibéré, il ne s'est pas fait du tort, puisque, tout en se bornant à des sujets bas, il n'en a pas moins atteint dans le genre le sommet de la gloire. Il a peint des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des comestibles et d'autres sujets du même ordre — il fut pour cela surnommé le "rhyparographe" (peintre d'objets vils) — »¹.

Cela montre qu'une telle situation (de mauvaise réputation) de la peinture de nature morte ne peut être attribuée à des efforts ou des compétences insuffisantes des artistes, mais plutôt majoritairement aux thèmes et angles qu'elle exprime. On peut même ajouter qu'elle semble suivre de près l'évolution du développement du sujet de la vie. Selon l'opinion de Norman Bryson, « l'ensemble du sujet de la peinture de nature morte n'est rien d'autre que la vie des gens dans le monde matériel. »².

Évidemment, la tendance ("réaliste") des *Xenia* qui accordait une grande attention à certains objets et facteurs de la vie réelle n'était pas largement et hautement reconnue à l'époque, tandis que l'exploration de la signification (du sujet) de la vie était considérée comme à l'opposé des formes les plus nobles de l'art. De telles tentatives ont même été victimes de destructions sous le règne autoritaire du catholicisme au Moyen-âge. Face à une doctrine qui souligne l'importance d'un détachement du monde et celle du Salut, toute expression artistique concernant la vie séculière disparaît du fait de son éloignement de l'esprit moral de la religion. Notamment l'expression est « baissée » à la ligne limite sur la nourriture, ce qui a même plus de mal à correspondre aux fonctions dont l'art devait disposer à l'époque (la représentation artistique de la nourriture était considérée comme « vile »). Par conséquent, les figures des produits agricoles auxquels nous accordons une grande

¹ - Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV 112, Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, société d'édition « Les belles lettres » Paris 1985, p. 84.

² - "And in this, still life painting has an important rôle to play, since its whole subject is nothing else but the life of people among material things.", Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 131.

attention ne se trouvent que sporadiquement dans les œuvres ayant comme thèmes la religion, la mythologie et le portrait tout en jouant un rôle emblématique spécifique ou de décoration. Néanmoins, leur destin a radicalement changé à la fin du 16^e et au début du 17^e siècles, et dans une certaine mesure, cela a provoqué la floraison de la peinture de nature morte, qui est devenue une catégorie à part entière à l'époque.

Vers la fin de la Renaissance, le protestantisme a exercé une grande influence dans la région néerlandaise, ce qui a de nouveau ouvert un nouvel épanouissement aux œuvres montrant des thèmes de la vie séculière. La peinture décrivant les plats copieux et les ustensiles élégants sur la table à manger correspond à l'attention prêtée par le protestantisme à l'eucharistie et à la poursuite esthétique de la bourgeoisie émergente après l'éclatement de la révolution bourgeoise dans cette région. On peut aussi dire que cela correspond exactement à leur modalité de traitement et de compréhension des phénomènes de fortune (richesse). Les œuvres des peintres de nature morte comme Willem Claesz Heda (1593/4-1680/82), Pieter Claesz (1597-1660) et Willem Kalf (1619-1693)... reflètent nettement la tendance en cette matière. Des aliments comme des fruits, produits agricoles, apparaissent dans leurs œuvres à côté d'objets somptueux de luxe pour devenir un des facteurs reflétant la générosité de la fortune (richesse) sociale. Même les œuvres de leurs contemporains, les peintres français de nature morte, Pierre Dupuis (1610-1682) et Jacques Linard (1597-1645)... sont influencées d'une telle manière.

A part l'assortiment aux objets somptueux, la présence des produits agricoles eux-mêmes dispose également d'une modalité particulière de présentation pour exprimer l'ambiance de fortune et de prospérité. Cela se traduit notamment dans des peintures décrivant les toutes sortes de fruits frais, par exemple, dans les œuvres de Jan Davidsz de Heem (1606-1684), de Cornelis De Heem (1631-1695) et de Guiliam van Deynum (1575-1624) de la région néerlandaise, sans oublier celles du peintre de nature morte allemand Peter Binoit (1589-1632), où différentes catégories de fruits frais « s'entassent » ou s'exposent avec différentes catégories de fleurs fraîches pour présenter une image comme la floraison des fleurs et des fruits abondants, ce qui donne aux spectateurs le sentiment qu'ils manquent de temps pour voir tant de belles choses. Bryson, en parlant de la peinture florale néerlandaise de nature morte, a souligné que le fait de regrouper dans une même peinture des fleurs



Figure 11 - *Nature morte aux fruits et homard*,
Jan Davidsz de Heem (1606-1684),
Vers 1648/ 49, Huile sur toile, 95 x 120 cm,
Gemäldegalerie, Berlin.



Figure 12 - *Nature morte aux fruits et fleurs*,
Peter Binoit (1589 - 1632),
1618, Huile sur cuivre, 52 x 72 cm,
Skokloster Castle, Stockholm, Suède.



Figure 13 - *Intérieur de cuisine*,
Jacopo Chimenti, dit L'Empoli (Florence, 1551-
1640), Signé et daté de 1625.
Huile sur toile, 77 x 115,5 cm.
Castenaso, collection Molinari-Pradelli.



Figure 14 - *Nature morte au melon et aux poires*,
Luis Eugenio Meléndez (1716 -1780),
Signé, vers 1770. Huile sur toile, 63,8 x 85 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.

de différentes régions et cultivées durant différentes saisons exprime certains liens aux droits politiques et aux facteurs de fortune de l'époque (Bryson, Op. Cit. ch. III, « *Description de la richesse* »). Vu depuis cet angle, les différentes catégories de fruits frais “sont en compétition entre elles pour la beauté” dans une peinture qui semble avoir un objectif similaire à la peinture florale contemporaine :

« *Dans le régime national néerlandais (poisson, fromage, pain et hutsepot), les fruits sont des aliments de luxe et non de base, et le panier contenant des spécialités chères et délicates du sud a une signification assez différente ici de celle de la naturalité et de la régionalité des mêmes catégories de fruits sous la brosse de Caravaggio. Il marque un accès aux ressources du continent européen, une rupture avec les limitations géographiques régionales .* » ¹.

Par rapport aux régions riches du nord au 17^e siècle, la présentation artistique de produits agricoles permet d'ajouter un niveau d'ornement clinquant. En Espagne ou Italie, leur aspect est très différent. Les œuvres représentatives en sont celles de Juan Sánchez Cotán (1560 -1627) et de Francisco de Zurbarán (1598 -1664) ainsi que Luis Eugenio Meléndez (1716 -1780), peintre de nature morte d'origine italienne fortement influencé au 18^e siècle par les deux premiers. Cette expression du réalisme avec les fruits est héritée et mise en valeur dans les œuvres de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), peintre français.

Toutes sortes de présentation de légumes et de fruits dans leurs oeuvres, se détachent de l'environnement somptueux, permettent de marquer le mode de vie simple de la classe des travailleurs. Un tel style est plus proche des *Xenia*. On trouve en effet, il y a certaines raisons que, les différents aspects des produits agricoles montrés dans les œuvres de nature morte proviennent en partie de la manière de traiter le contexte et l'environnement. Ou autrement dit, les différentes natures du contexte et de l'environnement amènent différents aspects des classes sociales sur la manière de représenter les fruits. Par exemple, à part les tables à manger courantes, les fruits décrits par Juan Sánchez Cotán se trouvent dans des « *cantareros* » ², couramment vus dans certaines régions espagnoles de l'époque. Dans les œuvres de Martin

¹ - “In the Dutch national diet (fish, cheese, bread, hutsepot) fruit is a luxury, not a staple, and the hamper of costly southern delicacies has a significance rather different here from the naturalness and regionality the same fruit convey in, say, Caravaggio. It marks an access to continental resources, a breaking with regional limitation.”, Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 124.

² - *Ibid.* p. 79.

Dichtl (1640–1710), peintre de nature morte allemand, les produits agricoles se trouvent dans un environnement similaire à la cuisine rurale. Ce qui mérite d'être mentionné est que certaines œuvres de la jeunesse de Willem Kalf, à thème rural, créées en France, montrent également des produits agricoles dont le style est fort différent de celui de ses nombreuses œuvres de nature morte à caractère bourgeois. Dans l'environnement de vie quotidienne de ces citadins et de vie rural, les produits agricoles manquent de nombreux afférences additifs, notamment sur fond de l'environnement de vie rural, ils retrouvent leur nature vernaculaire originel.

Après la gloire obtenue par Chardin en matière de peinture de nature morte, bien que de nombreuses œuvres de nombreux artistes, tels que Cézanne, Van Gogh et Renoir de l'impressionnisme, Picasso et Georges Braque, le peintre de nature morte italien Giorgio Morandi, abordent le thème de la nature morte, elles semblent ne plus être subordonnées au principe cardinal du sujet sur l'aspect de la vie et l'état de la société, tout en se réorientant vers une exploration mettant davantage l'accent sur le langage et la forme de la peinture elle-même. Pourtant, dans l'expression de toutes sortes de modalités de l'art contemporain, de nombreux artistes, en portant leur attention sur de nombreux problèmes compliqués dans la vie, intègrent de nouveau des aliments dans les œuvres de nature morte classiques, tout en faisant naître de nouvelles branches de cette catégorie d'art qu'est la nature morte. Citons par exemple la photographie de l'artiste canadienne Laura Letinsky, la sculpture comestible créée avec différents aliments par l'artiste allemand Sonja Ahlhäuse, « La guerre des Aubergines » de l'artiste français Richard Conte, « Nature morte vivante de légumes avec chrysalide » de Stéphane Soulié et « Nature morte vivante de fruits avec souris », où on peut toujours trouver la trace de la peinture de nature morte classique.

Concernant l'expression, déjà mentionnée, de l'origine géographique des produits agricoles, l'artiste brésilien Maria Thereza Alves, dans sa vidéo intitulée *What is the color of a German rose*, l'a interprétée sous un angle contemporain. Tenant en main légumes, fruits et fleurs couramment vus sur le marché, elle présente leur origine : la Mongolie, le Tibet, le Maghreb et la Chine... , ces lieux lointains de l'Europe se retrouvent tous sur la table ronde avec des fruits empilés dans la vidéo. Ceci rappelle la situation sur la table à manger copieuse et magnifique montrée dans la peinture de nature morte néerlandaise du 17^e siècle. Or, de nos jours, cette



Figure 15 - *Divers faits*, Olga Kisseleva, 2010, photographie-texte.

Très bien, merci

Je suis une étudiante étrangère qui parle mal l'anglais et peine à comprendre le mode de vie du pays qui l'accueille. Je me sens seule et fragile. Lorsque je rencontre quelqu'un, il me demande invariablement « Comment vas-tu ? » Chaque fois, je donne une réponse circonstanciée en m'étendant longuement sur mes problèmes quotidiens et mes doutes intellectuels. Je suis réconfortée que quelqu'un veuille être mon ami et s'intéresse avec charité à mes soucis. Puis, ayant terminé mon long discours, je retourne la question à mon interlocuteur. « Et toi, comment vas-tu ? » Chaque fois, j'obtiens la même réponse : « Très bien, merci ». Cela m'intrigue énormément. Comment donc font tous ces gens pour aller aussi bien ? Quel est leur secret ? Les gens qui vivent dans ce pays possèdent-ils tous des super pouvoirs ?

démonstration de richesse s'est débarrassée de sa connotation de classe sociale élevée pour devenir de plus en plus couramment une partie du mode de vie et de la consommation moderne, où toutes sortes de besoins des gens sont de plus en plus facilement satisfaits. C'est une tendance selon laquelle la culture de consommation devient progressivement un phénomène mondial. Même dans cette sorte de circonstance, Maria Thereza Alves prête encore une grande attention aux questions cachées de l'équilibre et de la différence géographique entre les facteurs économique, culturel et environnemental.

La série de photographies de nature morte de l'artiste d'origine russe Olga Kisseleva intitulée *Divers faits* se réfère apparemment à la forme de composition d'images de la peinture de nature morte néerlandaise du 17^e siècle et les compositions présentées sont centrées sur des aliments ; le contexte obscur, la viande crue et les cadavres des animaux ont également la caractéristique des œuvres « vanités ». La particularité de cette série d'œuvres consiste dans le fait que chaque photo est accompagnée d'un petit texte qui raconte les bagatelles de la vie de l'auteure, les changements dans sa vie, l'origine et le processus de sa création artistique, etc. En

lisant ces textes et en regardant les photos, nous pouvons souvent sentir des liens indistincts entre certains mots ou événements et les objets dans les images. Dans une autre série de ses photographies de nature morte intitulée *Interpellation*, le lien entre les objets et les événements se traduit par l'identité particulière des objets présentés : il s'agit des aliments et articles de consommation quotidienne que certaines personnes ont tenté de voler au supermarché. Ces objets portant des expériences de vie marginalisée sont dispersés sur la nappe rouge. Ils semblent montrer et rétablir les besoins d'une vie ordinaire, questionner plus à fond les causes des événements, ou s'interroger sur la société même – tout le système mondial dans lequel nous vivons et qui soi-disant fonctionne normalement. Comme l'a exprimé Kisseleva dans un texte de *Divers faits* :

« À chaque photographie correspondra une courte histoire. Celle-ci ne relate pas nécessairement un événement spectaculaire, elle pourra se contenter de pointer un détail quotidien révélateur de l'époque contemporaine. »¹.

Selon l'analyse de Bryson :

« La nature morte se positionne à un niveau d'existence matérielle où rien d'exceptionnel ne se produit : ici les événements sont radicalement éliminés, expulsés. À ce niveau de l'existence routinière, centrée sur la nourriture et manger, l'unicité de la personnalité devient une non-pertinence. »².

Mais les œuvres d'Kisseleva forment un contraste frappant avec cette règle résumée par Bryson, car elle incorpore consciemment tout genre d'événements de la vie dans l'expression des œuvres de nature morte. Cela nous fait penser aux œuvres de deux peintres néerlandais importants de la première moitié du 16^e siècle : Beuckelaer (1530-1574) et Pieter Aertsen (1508 - 1575). Dans leurs œuvres décrivant les scènes du marché aux légumes, de la cuisine et de la boucherie, comme *Marché aux légumes* et *Les quatre éléments : la Terre* de Beuckelaer, *Etal de boucherie* et *La Vendeuse de légumes* de Pieter Aertsen, les produits agricoles deviennent le sujet de la description tout comme les personnalités, et même des images exprimant les mœurs ou les scènes religieuses mettent en évidence les aliments tout en les dissimulant dans l'environnement contextuel. Ce moyen d'expression qui place les aliments à une

¹ - Olga Kisseleva, *Divers Faits*, Textes d'Hélène Villovitch, Abécédaire Manou Farine & Claire Guezengar, Éditions Jannink, Paris, 2010, p. 14.

² - "Still life pitches itself at a level of material existence where nothing exceptional occurs: there is wholesale eviction of the Event. At this level of routine existence, centred on food and eating, uniqueness of personality becomes an irrelevance.", Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 61.

position importante dans l'image exerce une influence profonde sur la future formation de la peinture de nature morte. Parallèlement, les intrigues, les personnages et les aliments en gros plan s'interpénètrent dans des dessins pleins voire chaotiques, cela permet aux figures déjà texturées des objets de se placer dans la contemplation solide de la société et de la vie humaine.



Figure 16 - *Les quatre éléments : la Terre*, Joachim BEUCKELAER (1530-1574), 1569, Huile sur toile, 157 x 214 cm, Galerie nationale, Londres. (Détail)

1-3. À propos de la notion de « vanité »

Nous avons découvert les œuvres archaïques de peinture « vanité » dans les mosaïques des ruines de Pompéi, dont le « *Memento Mori* » en latin, pouvant se traduire en français comme : « *Souviens-toi que tu vas mourir* »¹. La relation de ces œuvres avec les peintures de « vanité » présente une similarité approximative avec la relation entre les œuvres *Xenia* et les peintures de nature morte. Globalement, après une longue évolution de dizaines de siècles, même si l'interprétation des œuvres « vanité » se caractérise par une contradiction entre deux extrêmes, « l'hédonisme » et « l'ascétisme », leur noyau expressif demeure toujours dans le concept de vie, autour de la thématique de sa fragilité et de sa nature éphémère, ainsi que de la brutalité de la mort, qui prend toujours au dépourvu. En fait, la contradiction apparente dans les interprétations des « vanités » nous monte plutôt une différence commune par rapport à la notion de vie quotidienne. C'est à dire que, puisque, quelle que soit la manière dont on vit, la mort viendra finalement, la question posée est celle de savoir si, avant que la vie ne se termine, on doit profiter d'une forme de vie "laïque", ou en négligeant les efforts inutiles basés sur une morale religieuse ascétique ?

De toute façon, l'expression dans les œuvres « vanités » est sous une forme « moralisée ». Cette morale est transmise aux spectateurs essentiellement par le moyen de symboles. Chaque objet dans ces œuvres « vanités » a sa signification particulière. Par exemple les symboles relatifs à la vie : le crâne humain et le cadavre pourri sont très typiques et communs pour signifier la mort ; les fleurs et les papillons représentent la vie brève, etc. Les symboles relatifs à la vie "laïque" : les armes, les pièces de monnaie et les instruments de musique symbolisent la puissance, les affects, le désir et le mode de vie épicurien ; les livres et les instruments scientifiques représentent la connaissance et la contemplation ; la bougie et le sablier symbolisent le temps passé et à jamais révolu...

Quand on considère cette symbolique des objets relatifs aux expressions du sens des « vanités », on peut trouver certaines différences concrètes dans l'usage des

¹ - *C'est la vie: vanités, de Pompéi à DAMIEN Hirst*, Exposition au Musée Maillol 3 février – 28 juin 2010, Catalogue sous la direction de Patrizia Nitti, traduit par Renaud Temperini, Éditeur: Skira Flammarion, 2010, p. 9.

symboles dans les oeuvres. En effet, pour certains, leur signification de « vanité » est parfois établie de manière directe avec l'apparence et l'expérience vitale de l'organisme du sujet (humain) ; tandis que pour les autres, leur signification de « vanité » est établie de manière indirecte, c'est-à-dire de manière analogique avec l'apparence et l'expérience vitale de l'organisme du sujet. Mais il y a toujours une barrière, une distance, entre cette manière analogique (et les expériences vitales du sujet. Par exemple, les livres et les instruments scientifiques représentent la connaissance et la contemplation, mais le sens de la « vanité » ne peut pas être symbolisé directement par ces éléments, dans la plupart des cas, il est exprimé par une concomitance avec d'autres objets, comme un crâne humain à côté de ces livres et instruments scientifiques. Un autre exemple : la fleur et le papillon représentent une vie éphémère, tandis que la bougie et le sablier symbolisent le temps passé. En fait, ces choses sont les apparences d'objets qui existent à l'extérieur du sujet, leur signification relative au thème de la « vanité » ne se produit que dans l'imagination rationnelle du sujet à partir de l'apparence de l'objet, référencée par sa propre expérience et sa propre apparence vitale, et c'est tout. Cette sorte d'indication est définie comme l'usage « *d'accessoires symboliques* » dans le commentaire du *Dictionnaire de la peinture* sur la peinture *Corbeille de fruits* du Caravage :

« *L'intégration des éléments de la « vanitas » aux fruits eux-mêmes (trou de ver dans la pomme, feuilles rongées par la maladie) et non plus à des accessoires symboliques, sans que soit pour autant atténué l'aspect frais et pulpeux des fruits (gouttes de rosée), élèvent cette œuvre à un niveau inégalé d'observation de la vie silencieuse.* » ¹.

Évidemment, selon ce commentaire, les caractéristiques des fruits relatifs à la « vanité » sont caractérisées par la dénomination d'« accessoires symboliques ».

Du point de vue de l'organisme, les fruits, en tant que forme de la vie végétale, ainsi qu'appartenant à la catégorie de la nourriture, sont liés au fonctionnement du corps et aux caractéristiques de la vie de l'être humain ; on peut dire qu'il y a une interaction ou des réactions physiques et chimiques entre eux (humain et fruit). Donc la corruption et les insectes des fruits ne signifient -ils pas seulement la disparition des fruits eux-mêmes, mais revêtent aussi le sens du vain pour maintenir la vie de l'être humain. Ceci indique qu'il existe une voie réelle et directe entre la

¹ - *Dictionnaire de la peinture*, sous la direction de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, avec la collaboration d'Arnauld Pierre, Éditeur: Larousse, 1999, Paris, p. 691.



Figure 17 - *Corbeille de fruits*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit le Caravage (Milan, 1571-Porto Ercole,1609), vers 1593-1594 (?), Huile sur toile, 31 x 47 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana. (Détail)



Figure 18 - *Nature morte aux trois souris* (*Le dessert aux souris*), Lodovico de Susio, 1619, 35 x 46,5 cm. City Art Museum, Saint Louis, U.S.A. (Détail)

signification de « vanité » des fruits et le sentiment de crise dans l'expérience de la vie humaine.

Comme dans notre discussion dans la première section, les produits agricoles constituent un élément important dans les natures mortes en tant qu'identité directe ou indirecte de la nourriture. Dans les oeuvres de « vanité », la présence de produits agricoles a aussi des significations importantes. Même leur expression de « vanité » devient un élément indépendant après « Corbeille de fruits », cette peinture exemplaire du Caravage. La peinture « Nature morte aux trois souris » de Lodewijk Susi est une oeuvre très typique pour exprimer la « vanité » en utilisant les fruits. Dans cette oeuvre, la pomme et le citron à côté ont commencé à se décomposer ; une moitié de pomme coupée dans une assiette a sa chair blanche déjà oxydée, et deviendra kaki et même encore plus sombre par la suite ; ces couleurs signifient la corruption. L'orange à côté du citron semble en un état meilleur que les autres, mais les

plis de sa peau et ses deux morceaux de feuilles sèches annoncent bien son destin prochain. D'autre part, il y a trois petites souris qui mangent la nourriture sur la table comme les fruits à coque sans aucune retenue. C'est clair, à l'environnement montré ici manque le sujet -- ou bien le sujet est silencieux comme les objets présentés dans la peinture. Dans cette ambiance quotidienne, la corruption de ces fruits oriente directement la pensée vers la situation de l'être humain.

Dans la série de photos « Graine de Riz », j'ai aussi porté mon attention sur l'expression de la corruption des fruits. Cette fois elle arrive dans un monde

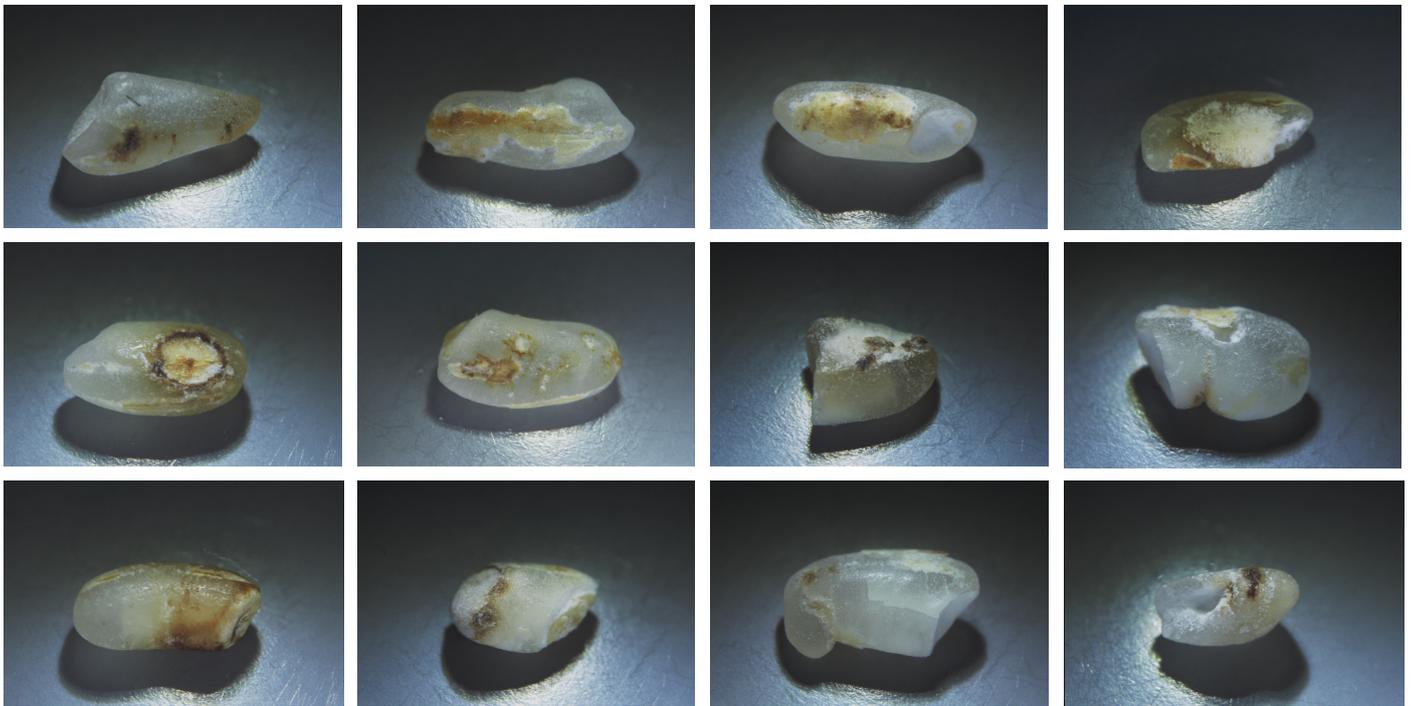


Figure 19 - Les mauvaises graines de riz, Tang Kun, 2011, Diapo-

microscopique relatif aux graines de céréales. Comme c'est seulement un point sur l'individu, sa corruption ne peut attirer notre attention par rapport à d'autres fruits. Ces grains de riz croissent sur la terre et sont abandonnés de retour sur la terre ; ce processus semble n'avoir aucune importance pour l'être humain. Par contre, si on lie cette corruption d'un point de vue macroscopique sur les céréales, cela nous fera nécessairement avoir une sensation de crise. J'ai photographié chaque "mauvais" grain de riz (grain chanci, c'est-à-dire moisi, altéré par des moisissures), on peut précisément dire que ces images sont une *déconstruction de l'instant* pour ce phénomène de corruption ou bien caractériser ce phénomène comme crise potentielle relative à la vie.

Au contraire, d'autres artistes essaient de montrer dans leur créations, de reconstruire, ce type d'instant de corruption. Par exemple, deux vidéos de Stéphane Soulié, « Nature morte vivante de légumes avec chrysalide » et « Nature morte vivante de fruits avec souris » montrent la plupart des produits agricoles (fruits, légumes) que nous mangeons dans la vie quotidienne placés sur la table sous la forme constitutive de la nature morte classique. Pendant une centaine de jours, prenant des milliers d'images, l'artiste a enregistré quasiment complètement le processus suivi par ces objets à partir de leur fraîcheur originelle jusqu'à la corruption. Ensuite, il a monté, ces images instantanés en une vidéo d'environ une minute et demie. Le processus de pourrissement de ces fruits étant réversible dans la présentation

de ces vidéos, cela semble une interprétation de la nature circulaire de la vie, qui passe de la disparition à la régénération. Il y a aussi autres éléments fréquents dans les oeuvres « vanité », tels que les vieux livres et la « mandibule » (mâchoire inférieure de crâne humain) qui restent tranquillement sur la table, accompagnant l'évolution de vie de ces fruits.

L'œuvre de Richard Conte « La guerre des Aubergines » a présenté aussi le processus de la corruption d'aubergines. Au début ce projet, l'artiste a utilisé une technique agricole de décoration des fruits, en collant des motifs d'armes modernes en forme de pistolets, de grenades et d'avions militaires sur la surface des aubergines pendant leur pousse. La description du processus de pourriture d'aubergine, montrée sous forme de vidéo, accompagne cette œuvre tandis que ces motifs d'armes disparaissent avec la décomposition. Cela semble être une interprétation de la « vanité » relative à la guerre elle-même. Nous pouvons également l'interpréter comme une expression du caractère dévastateur de la guerre, ou bien comme un lien indistinct entre la guerre et les produits agricoles. En fait, comme nous l'avons vu dans les exemples que nous avons cités précédemment, l'arme est aussi un sujet très commun dans les oeuvres de « vanité ». Conte réutilise ce sujet, avec une nouvelle forme de combinaison entre les éléments de la signification de la « vanité ». On retrouve une approche de ce type dans la série des oeuvres



Figure 20 - *Nature morte vivante de légumes avec chrysalide*, Stéphane Soulié, #1 • Vidéo haute définition en couleur, muette avril à août 2011 • 119 jours (3765 photos) durée : 1'35 en boucle.



Figure 21 - *La guerre des Aubergines - Saison 1*, Richard Conte, 2009, vidéo 03'16".

intitulées « Skulls » de l'artiste Russe Dimitri Tsykalov. Les « crânes » sculptés par Dimitri avec des fruits et des légumes (pommes, pastèques, aubergines, choux, etc.) pourrissent au fil du temps. Ce moyen d'expression rend la relation des fruits agricoles à la signification de « vanité » plus prononcée. Notamment dans ses deux performances vidéos, dont « Performance avec la pomme » et « Performance avec la pastèque » qui montrent concrètement le processus de sculpture du « crâne », l'artiste mange directement les sculptures après avoir fini son oeuvre. Ce comportement simple et brutal regroupe ensemble d'une manière naturelle la disparition de l'objet (et sa signification de « vanité ») et la vie humaine.



Figure 22 - *Skull 1, 2, 3, 4*, Dimitri Tsykalov, 2005, 2005, 2008, 2005
Photographie, 60 x 60 cm
Paris, courtesy de l'artiste et galerie Rabouan Moussion.

1-4. La circulation naturelle et vitale

« La vie animale est, en tant que son propre produit, en tant que but à soi-même, en même temps but et moyen. Le but est une détermination idéale qui est déjà présente par avance ; et, en tant qu'ensuite survient l'activité de la réalisation, qui doit nécessairement être conforme à la détermination présente, il n'en résulte rien d'autre. »¹.

Cette définition énoncée par Hegel présente un sens qui est de forme métaphysique, mais aussi de forme relative au corps. La partie métaphysique consiste en la définition de la vie en tant que concept pur et *a priori*. La vie génère son propre but. La définition « physique » est que le but détermine les procédés, les moyens utilisés en vue de réaliser ce but. En même temps, les activités de réalisation du but vital ont besoin de reconnaître la « détermination présente », et cette « détermination présente », nous pouvons la comprendre comme étant la loi de nature objective ou encore, les conditions décidées *a priori*... Tout comme le dit Hegel : « Pour l'individu, la nature inorganique devient une nature présupposée, trouvée là ; et c'est en cela que consiste la finitude du vivant. »². Mais alors, comment peut-on comprendre « la finitude du vivant » ? Serait-ce la fin de la vie ? Je crois en fait que cela ne désigne pas la durée de la vie, mais sa largeur ou sa quantité totale, c'est-à-dire la quantité totale de matière naturelle qui détermine toute quantité de vie. Pourtant, concernant la question du terme de la vie, nous pourrions pour l'expliquer reprendre une comparaison faite par Masanobu Fukuoka :

« J'étais en train de penser que lorsqu'on sème le riz au printemps, la graine donne des pousses vivantes et maintenant que nous moissonnons, on dirait qu'elle est morte. Le fait que ce rite se répète chaque année signifie que la vie continue dans ce champ et que la mort annuelle est elle-même naissance annuelle. On pourrait dire que le riz que nous coupons maintenant vit continuellement... Ce qui arrive au riz et à l'orge se passe continuellement dans le corps humain. Jour après jour cheveux et les ongles poussent, des dizaines de milliers de cellules meurent, des dizaines de milliers de cellules supplémentaires naissent ... Vous pensez que vos

¹ - G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature (Encyclopédie des Des Sciences Philosophiques II)*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Édition par Librairie philosophique J.VRIN, Paris, 2004, p. 642.

² - *Ibid.* p. 667.

propres caractéristiques seront transmises à vos enfants et à vos petits enfants, vous pouvez dire que vous mourez et que vous renaissiez chaque jour, et que vous vivrez encore pendant de nombreuses générations après la mort. »¹.

Fukuoka décrit là une caractéristique macroscopique de la vie par l'alternance de celle-ci et de la mort du riz, ainsi que de celle de l'Homme. Dans la nature, l'état vital organique peut s'assigner cette caractéristique cyclique. Nous pouvons l'appeler le cycle de la vie ; il s'agit généralement d'un système très vaste et complexe, composé de nombreux petits systèmes qui collaborent et se forment les uns les autres / réciproquement. Prenons par exemple le système digestif humain, ou encore le système respiratoire, ou bien le système reproducteur, le système sanguin, etc... et rappelons-nous qu'ils sont tous inclus dans le système cyclique de la vie humaine. Les cycles de vie entre différents organismes ne sont nullement parallèles et réciproques « gratuitement », c'est-à-dire sans avoir de rapport : ils se produisent des groupements croisés et complexes. Dans ces groupements et intersections du cycle vital entre l'humain et les autres êtres vivants, certains végétaux et animaux par exemple ont été intégrés dans le système cyclique de vie humaine – car nous voyons rarement l'effet contraire. En fait tous ces groupements et intersections, à partir du commencement de l'homme qui se fait sur la base de moyens comme la cueillette ou la chasse, se trouvent progressivement remplacées par des « moyens de domptage ». Dès maintenant donc, nous pouvons classer ces groupes d'intersections comme appartenant tous au domaine agricole. Le riz est une matière vitale très importante dans ces croisements (groupements ou intersections) ou encore au sein du domaine agricole. Il se développe conformément à ses propres cycles de vie et, il est aussi un élément majeur dans le maintien de la vie humaine. Dans ma série de photos intitulée « grain de riz », les états de la matière comestible sont mis en évidence et ce, au cours de certaines étapes du cycle vital. Afin d'être en mesure de présenter parfaitement ces apparences temporaires, j'ai essayé divers équipements, scanners, appareils photo numériques et même pensé au microscope électronique... Au final, je me suis arrêté avec intérêt sur l'appareil argentique, parce que l'on voit par l'ouverture d'un angle couleur, texture et netteté... sans compter que l'indice synthétique du film inversible est avec ce procédé le plus élevé. Pour une

¹ - Masanobu Fukuoka, *La révolution d'un seul brin de paille — Une introduction à l'agriculture sauvage*, Traduit de l'américain par Bernadette Prieur Dutheillet de Lamothe, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2005, pp. 183-184.

question de présentation, j'ai choisi d'utiliser le projecteur à diapositives. Je sentais que cette façon de montrer les choses donnait une caractéristique, une dimension temporelle aux images. En effet, la présentation successive des images par l'intermédiaire du projecteur suit une certaine règle de temporalité ; elle est devenue temporaire, cyclique, un mode d'existence qui coïncide parfaitement avec la loi existentielle naturelle de la matière riz. Par conséquent pour moi, le projecteur diapo n'est pas juste une machine à présenter les images, il est aussi chargé de la manifestation de la notion cyclique de la matière vitale. A cet égard, la même matière vitale dans les créations d'artistes différents sera interprétée sous d'autres formes.

Depuis 1983, l'artiste conceptuel Allemand Wolfgang Laib a commencé à utiliser le riz comme matériau principal, en créant des œuvres comme « Maison de riz », « Les repas de riz », ou « Unlimited Ocean ». Parmi elles, « Unlimited Océan » est la plus gigantesque. En 2011, Laib a proprement constitué près de 30 000 petits tas coniques de riz dans une grande salle d'exposition de l'Institut d'Art de Chicago (*Schéol of the Art Institute of Chicago*). Tous ces petits tas du riz sont de la même taille et leur volume est à peu près celui contenu dans un bol traditionnel. Ils sont espacés d'une distance inférieure à leur diamètre. Ce rangement des monticules constitue un filet énorme qui se déploie par l'infinie répétition d'une même forme régulière. Et dans ce filet, Laib a placé des tas de pollen semblables aux monticules de riz. Le pollen est un matériau représentatif dans sa création artistique. Il l'a recueilli dans son village de Metzingen, situé dans le sud de l'Allemagne. La plupart du temps il entreprenait ce travail de rassemblement au milieu des champs ou en plein air, tel une abeille. Mais aussi comme les actes de cueillette que nos ancêtres préhistoriques effectuaient pour tirer de la nature ses éléments nutritifs.

Dans ce travail, le jaune du pollen est particulièrement lumineux, éblouissant même, plein de vie. Le réseau blanc, lui, composé par le riz n'est que relativement neutre. Laib a dit : « *le pollen est le début potentiel de la vie de la plante.* »¹. A en juger par cette signification de la vie, les grains de riz sont comme une semence de végétaux et de fruits après la pollinisation des plantes, c'est la succession de la vie des plantes : le pollen et le riz sont clairement liés. Laib les a placés tous les deux côte à côte. Ces matériaux naturels simples et leur répétition semblent établir une métaphore très figurative : la vie s'engendre dans le réseau immense d'une circulation

¹ - Exhibitions, Wolfgang Laib, Site : <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1340>.



Figure 23 - *Unlimited Ocean*, Wolfgang Laib, 2011, Exposition à l'Institut d'Art de Chicago, Etats-Unis.

matérielle, pour atteindre la survie et la propagation – je veux parler ici de la perpétuation – des individus ou des populations. Je n'ai pas vu personnellement cette pièce, mais j'ai trouvé dans les photos un phénomène visuel très intéressants... Plus précisément, lorsque je regarde les photos de cette installation encore en cours, à cause du changement de position entre moi et ces photos, les positions régulières des monticules du riz me donnent une sensation de vertige. Il me semble que toutes les parties de cette pièce soient en train d'effectuer des mouvements rythmiques réguliers, ce grand réseau blanc semble vivant.

Comme expliqué précédemment il ne fait plus aucun doute que le riz soit une culture d'importance dans le domaine de l'agriculture, mais d'autres sortes de céréales, des fruits, des légumes et des animaux appartiennent également à ce domaine. Ils sont consciemment incorporés dans le système digestif humain, donc participent automatiquement à son cycle vital. Cela me rappelle les « portraits » de Giuseppe Arcimboldo... Mais en réalité ces peintures dites de « portrait » devraient être classées parmi les natures mortes, parce que leurs éléments constitutifs appartiennent au thème de la nature morte. Il s'agit en général de représentations de végétaux (fleurs et autres plantes), de nourriture ou d'objets de la vie... Pour ce genre de descriptions figuratives, Arcimboldo utilisait ces formes, ces couleurs afin de reconstruire astucieusement des apparences humaines, et cela a toujours le don de nous donner une certaine variation visuelle. Cela est tout à fait représentatif de son style non-conformiste de création artistique. Sa série de peintures réputées comme « le Printemps », « l'Été », « l'Automne » et « l'Hiver », montrent ainsi les apparences de personnages par les divers aliments et des plantes saisonnières. Si on connaît un peu l'anatomie, il n'est pas difficile de retrouver leurs positions et dispositions, qui semblent se conformer au principe de l'anatomie somatique. Et oui, nous n'insistons pas assez sur le fait que, réellement, ses portraits représentent de manière précise la composition du visage humain (os, muscles, chairs)... Arcimboldo a vécu dans la seconde moitié de la Renaissance, nous pouvons donc voir qu'à ce moment-là, les explorations scientifiques sur l'Homme ont eu certaines influences sur sa création. Les grandes avancées et le développement vigoureux des domaines de la biologie, de la physique et des sciences en général à cette période de l'Histoire ont permis d'avoir une compréhension plus objective de la Nature, ce qui provoqua une série de réflexions nouvelles sur la relation entre l'Homme et la Nature. Dans un tel contexte, les œuvres de Giuseppe Arcimboldo montrent bien une préoccupation par rapport à ce renouveau. Et surtout en ce qui concerne la relation intime entre la périodicité saisonnière naturelle et la survie humaine, qu'incarnent parfaitement cette série de peintures. Ici, le corps n'est plus uniquement une forme extérieure utilisée pour élever l'esprit, mais il est aussi un domaine où personne et objectivité de la nature se combinent. Sa caractéristique de la vie (caractéristiques d'être vivant) se transforme alors tout comme une partie du cycle naturel macroscopique, par l'esprit intériorisé. Nous devons dire que cette manière, pour le moins créative, de Giuseppe

Arcimboldo n'est pas juste extraordinaire, elle tient une vraie légitimité objective. Comme l' a déclaré l'écologiste Carolyn Merchant aux États-Unis :

« Depuis les origines obscures de notre espèce, les êtres humains ont vécu en relation quotidienne, immédiate, organique avec l'ordre naturel pour leur subsistance. »¹.

Cette vérité dans la pensée du chinois Lao Tseu s'est transformée en un dicton taoïste :

« L'homme prendra donc modèle sur la Terre ; La Terre elle prend modèle sur le Ciel ; Le Ciel prend modèle sur la Voie ; La Voie elle se modèle sur le naturel. »², et en plus, « Le retour est le mouvement de la Voie ; »³, donc on peut conclure de cette séquence que les mouvements circulaires sont le mouvement de la Voie.



Figure 24, 25, 26, 27 - Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) ,

L'Hiver, 1573, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Le Printemps, 1573, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'Été, 1573, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'Automne, 1573, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹ - "From the obscure origins of our species, human beings have lived in daily, immediate, organic relation with the natural order for their sustenance." Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, HarperCollins, New York, 1990, p. 1.

² - Lao Zi, *Dao De Jing — Le livre de la voie et de la vertu*, Traduction et Présentation de Claude Larre, Édition: Desclée de Brouwer, Paris, 2002, p. 91.

³ - Lao Tseu (Lao Zi), *Tao Te king*, Traduit et commenté par Marcel Conche, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 225.

1-5. Le “sentiment esthétique” généré par les produits agricoles

Les deux *Xenia* incorporés dans « Imagines » (grec Εἰκόνες / Eikones) de Philostratus sont marqués par des phrases émouvantes et magnifiques. Notamment dans la description du premier *Xenia*, l'accent est mis sur des mots décrivant la stimulation visuelle pour révéler le charme exhalé par les produits agricoles en l'état des nourritures dans l'œuvre :

« Regardez, aussi, les poires sur les poires, les pommes sur les pommes, tant des tas de chaque que des piles de dix, toutes parfumées et dorées. Vous allez me dire que leur rougeur ne leur a pas été appliquée de l'extérieur, mais a fleuri à partir de l'intérieur. ... Et si vous regardez les rameaux de vigne emmêlés et les grappes qui en pendent et comment chacun des raisins se détache un par un ... Et il y a des bols de lait, pas seulement blancs mais lumineux, parce que la crème flottant à la surface donne l'impression qu'il brille. »¹.

A partir de ces phrases, nous pouvons ressentir les louanges sincères de Philostratus. Mais comme il a souligné également dans « Imagines » que l'appréciation des œuvres d'art ne pouvait pas reposer uniquement sur leur parfaite imitation des objets représentés, nous sommes conduit à nous demander quelle est la signification de l'expression d'une telle émotion lorsqu'il a incorporé ce *Xenia* dans son œuvre ? Quelle pourrait en être l'origine ?

Une telle émotion sincère de sa part a-t-elle des similitudes avec l'impulsion intérieure que le peintre a ressenti au moment de sa création de l'œuvre, sous l'influence des objets réels exprimés dans l'œuvre ?

Pour commencer la réflexion sur cette question, je voudrais partir du « fruit défendu » mentionné dans la Bible, où il est dit que Eve écouta les paroles du serpent :

« La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit, et en mangea ; »².

¹ - “See, too, the pears on pears, apples on apples, both heap of them and piles of ten, all fragrant and golden. You will say that their redness has not been put on from outside, but has bloomed from within. ... And if you look at the vine-sprays woven together and at the clusters hanging from them and how the grapes stand out one by one ... and there are bowls of milk not merely white but gleaming, for the cream floating upon it makes it seem to gleam.”, Philostratus the Elder, *The Younger. Imagines. Callistratus. Descriptions*, The Loeb Classical Library : 256, with an English translation by Arthur Fairbanks, Cambridge Massachusetts Harvard University Press ; William Heinemann LTD, London, 1979, pp. 123 - 125.

² - *La Bible, Ancien et nouveau testament*, Le Pentateuque, Genèse 3-6, Version louis second 1910.

Curieusement, la Bible ne nous fait aucune description précise à propos de l'apparence du fameux « fruit interdit ». On devine qu'il s'agirait peut-être bien de raisin. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir de pomme ou du blé, ou même encore d'une sorte du fruit éteint. Bien qu'un large doute subsiste sur la question, par cette simple description : "l'arbre était bon à manger et agréable à la vue", nous pouvons au moins croire que le fruit défendu est doté lui-même d'une chose que nous sommes en mesure de qualifier de « sensation de beauté », et ce type de « sensation de beauté » ne ressort pas simplement de l'expérience visuelle, mais incorpore également le besoin physiologique de s'alimenter, autrement dit, il existe entre elle (ce type de « sensation de beauté ») et l'appétit une unité primitive, bien que naturelle. Il nous est possible d'en inférer que c'est justement la « sensation de beauté » du fruit défendu qui est le facteur important de l'incitation au péché originel. Comme Nietzsche le dit : « *Encore plus tôt, les désirs et les sens devaient ne faire qu'un.* » ¹.

Il faut aussi expliquer que cette « sensation de beauté » se différencie du sentiment d'ordre purement esthétique tel que nous le concevons. Il s'agit en effet du mécanisme primitif et originaire d'esthétisme pur de l'homme, nous pouvons le qualifier de « sensation de beauté originaire ». D'ailleurs, cette « sensation de beauté originaire » n'existe pas seulement vis-à-vis des fruits, aussi peut s'étendre à tous les fruits naturels et animaux sauvages, qui peuvent être considérés comme de la nourriture. On peut dire que cette « sensation de beauté originaire » qui fait partie de la réaction archaïque de l'homme envers la nature, est le phénomène de la poursuite de la nourriture à cause de la faim, telle qu'elle se transforme progressivement en une révélation inconsciente pendant les activités ayant trait à la nourriture. Dans un tel processus, l'esthétique pure se développe progressivement et devient un produit artistique servant uniquement au plaisir visuel et spirituel. En portent témoignage les oeuvres de l'art préhistorique : peintures pariétales, peintures rupestres, sculptures, faïences aux dessins colorés... Ces exemples que nous citerons dans la préface, ne nous montrent pas autre chose que la révélation de la « sensation de beauté originaire » née dans les activités ayant trait à la nourriture. Il s'agit bien d'une partie importante de « *La tendance à l'art* » *instinctive* ² soulignée par Hegel

¹ - Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes : Automne 1885 - automne 1887*, Oeuvres philosophiques complètes XII, Textes établis et annotés par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Traduits de l'allemand par Julien Hervier, Édition Gallimard : 1978 pour la traduction française, p. 42.

² - G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature (Encyclopédie des Sciences Philosophiques II)*, Texte intégral pré-senté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 2004, p. 687.

apparaissant comme un ensemble de phénomènes particuliers appartenant aux comportements instinctifs de survie.

Ce processus de développement esthétique ne signifie cependant pas la disparition de la connexion entre l'esthétique pure et la nourriture. En effet, dans certains cas, l'homme a replacé consciemment la pure esthétique dans la nourriture elle-même. Même dans la production agricole, les gens ont bien remarqué que le temps et la force consacrés à l'aspect physique des produits agricoles permet de les rendre plus ravissants. L'exemple le plus typique est le processus de naissance du maïs "Arc-en-ciel" aux Etats-Unis qui témoigne de ce retour subjectif de l'esthétique pure aux produits agricoles. En 2010, une société de produits agricoles Américaine "Seeds Trust" a posté quelques photos de maïs sur sa page Facebook. Ces photos ont immédiatement suscité une forte réflexion sur le réseau social. L'aspect de cette sorte de maïs est cristallin et diapré. Chaque épi de maïs possède des grains de couleurs diverses, rouge, jaune, bleu, vert, violet... Quasiment chaque grain d'un épi est d'une couleur différente des grains qui l'avoisinent. C'est pourquoi il a été nommé maïs "Arc-en-ciel". Un indien américain ayant cultivé cette sorte de maïs, Carl Barnes (à présent décédé), s'est consacré de son vivant à la recherche de nouvelles espèces de maïs. De nombreuses années auparavant, il avait découvert parmi le maïs récolté chaque année des grains à couleurs singulières. Intéressé par ce phénomène, Barnes s'est mis à choisir et à conserver volontairement ces grains de maïs, acquérant progressivement l'idée de tenter de rénover les semences du maïs pour cultiver des maïs colorés. Finalement, Carl Barnes a réalisé son rêve en utilisant des méthodes de croisement pour produire cette nouvelle variété, qui porte les fruits des efforts et des pratiques déployés depuis des années. Cette mise en jeu sublime des couleurs et son association parfaite avec le produit agricole en font une œuvre d'art à nos yeux. Dans des créations artistiques contemporaines, il ne nous est pas difficile de voir des expressions ayant les mêmes intérêt et charme. Par exemple, les fruits agricoles montrés dans les photographies de l'artiste allemand Claus Goe-dicke, dont l'assortiment entre leurs propres couleurs et les couleurs du fond est minutieusement planifié par l'artiste. Au sens de la discipline des couleurs, la complémentarité des couleurs ou l'ajustement réciproque entre les mêmes systèmes de couleur permettent aux œuvres de produire un choc visuel fort. Par ailleurs, la texture superficielle et la structure de la forme du fruit agricole sont mieux mises en avant dans cette démonstration des couleurs magnifiques et cohérentes.



Figure 28 - Maïs "Arc-en-ciel", Photo téléchargée sur Facebook de Seeds Trust (Entreprise locale américaine).

D'après notre discussion ci-dessus, la « sensation de beauté originale » qui accompagne les activités de survie relatives à la nourriture et a connu une longue évolution, peut se transformer éventuellement en esthétique pure, qui se reflète sur les résultats des activités artistiques, c'est-à-dire dans les œuvres d'art elles-mêmes. Ainsi est posée une question sur ce processus : dans ces relations étroites entre survie et esthétique, en tant que produit direct des activités de survie relatives à la nour-

riture, les produits agricoles semblent avoir une certaine parenté avec les produits artistiques. Alors, quelle est la place des produits agricoles dans le processus de développement de l'esthétique ? Cette question concerne directement certaines relations possibles entre les produits agricoles et les œuvres d'art.

Nous pouvons imaginer que les ancêtres à l'origine des produits agricoles sont tous des animaux et plantes sauvages, donc les produits agricoles héritent naturellement au niveau supérieur certains gènes qui peuvent caractériser la « sensation de beauté originale » des nourritures naturelles. Avec la formation progressive de l'agriculture, des interventions basiques humaines, telles que le semis, l'irrigation, la fertilisation et l'élevage des animaux etc, ses activités de domestication ont progressivement exercé une influence sur l'expression des gènes de la « sensation de beauté originale ». Pour les produits agricoles, la « sensation de beauté » éventuellement reflétée sur eux a une double nature : il s'agit d'un côté de l'héritage des caractérisations de la « sensation de beauté originale » des nourritures naturelles et, de l'autre côté, l'expression de cette « sensation de beauté originale » est sous l'effet des activités de survie de l'humanité. Comme l'a souligné notre discussion sur l'identité des nourritures dans le premier *Xenia* dans *Imagines*, les caractérisations de la « sensation de beauté » des produits agricoles sont en effet également un résultat conjointement créé par l'homme et la nature. Ceci mène à une question supplémentaire : cette « sensation de beauté » reflétée sur les produits agricoles et

Claus Goedicke



Figure 29 - *Pomme de terre*,
Certaines choses, 2008.



Figure 30 - *Carotte*,
Certaines choses, 2008.

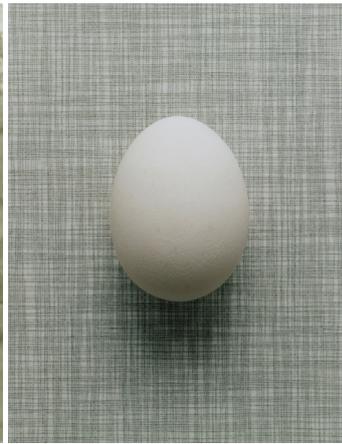


Figure 31 - *Oeuf*,
Certaines choses, 2007.



Figure 32 - *F 112. Légumes*,
1998, C-Print, Diasec
107 x 85 cm.

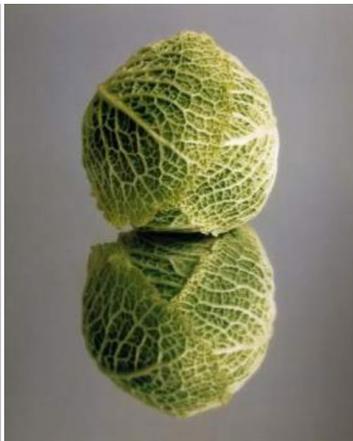


Figure 33 - *F-1. Légumes*,
1998, C-Print, Diasec
107 x 85 cm.



Figure 34 - *E 90. Légumes*,
1997, C-Print, Diasec
107 x 85 cm.



Figure 35 - *E 73. Légumes*,
1997, C-Print, Diasec
125 x 100 cm.



Figure 36 - *D 36 (from: Vege-
tables)*,
1995, C-Print, Diasec
125 x 100 cm.



Figure 37 - *C 11 (from: Vege-
tables)*,
1995, C-Print, Diasec
51 x 41 cm.



Figure 38 - *C 37 (from: Vege-
tables)*,
1995, C-Print, Diasec
51 x 41 cm.



Figure 39 - *B 46 (from: Vege-
tables)*,
1994, C-Print, Diasec
158 x 125 cm.

conjointement créée par la nature et les activités de survie de l'homme semble avoir quelques facteurs communs avec la formation de l'esthétique absolue, pouvons-nous alors les considérer comme les mêmes ?

Pour tenter d'arriver à une compréhension de ladite question, nous pouvons faire référence à l'explication du philosophe Schelling dans sa discussion sur l'art sur la comparaison entre les oeuvres d'art et les produits organiques. Il faut d'abord indiquer que le système artistique occupe une place très importante dans l'étude de Schelling notamment dans son système de philosophie de « l'identité », considéré comme le « suprême » de la conscience philosophique : « *Ainsi à l'art seul il peut être donné de satisfaire notre effort infini, et de résoudre en nous la contradiction dernière et suprême.* »¹. « L'identité » absolue soulignée par lui combine la contradiction et l'opposition de la philosophie naturelle et de la philosophie transcendante, constitue une nature harmonieuse plus élevée que l'opposition binaire entre l'existence objective et la conscience subjective, soit la nature et l'esprit. Ceci est à la fois le début et la fin de son système philosophique. La nature est un système de développement dynamique au départ de cette chose harmonieuse et identique et ses activités de création sont aveugles et inconscientes mais ses produits correspondent à l'objectif (but) ou bien sont conformes à l'esprit. Par conséquent, les produits naturels reflètent l'unité entre la liberté (activités de création aveugles) et la nécessité (esprit) tandis que selon Schelling, parmi tous les produits naturels, seul l'homme lui-même n'a pas atteint une telle unité : « *L'homme est une faction continue, car ou son action est nécessaire, et alors elle n'est pas libre ; ou bien elle est libre, et alors elle n'est pas nécessaire et conforme au but.* »². Dans de telles circonstances, les activités artistiques construisent la voie unique qui permet d'aboutir au niveau ultime de « l'identité ». Donc les produits artistiques ont les mêmes caractères que les produits naturels ou les produits organiques, comme il a dit dans la section « Déduction du produit de l'art » : « *Les activités consciente et inconsciente doivent être absolument une seule et même chose dans le produit, précisément comme elles le sont dans le produit organique. ...* »³. « Consciente » et « inconsciente » ici, c'est bien l'esprit humain (ou l'esprit de la nature car l'homme est aussi un produit de la nature) et le caractère aveugle de la nature ou l'objectivité.

¹ - M. De Schelling (F. W. J. Schelling), *Système de l'idéalisme transcendantal (OEUVRES CHOISIES de M. DE SCHELLING Tome I)*, Traduit de l'allemand par Paul Grimblot, Librairie Philosophique de Ladrange, Paris, 1842, p. 354.

² - *Ibid.* p. 344.

³ - *Ibid.* p. 351.

Mais, toujours en suivant Schelling, la différence unique entre les produits artistiques et les produits naturels est que le processus de formation des deux est opposé :

« La nature commence sans conscience et finit avec conscience: ce n'est pas la production, c'est le produit qui est conforme au but. Le moi dans l'activité dont il est question ici, doit commencer avec conscience (subjectivement) et finir sans conscience ou objectivement: le moi doit être conscient, quant à la production, inconscient à l'égard du produit. »¹.

Dans cette citation, l'expression « l'activité dont il est question ici » désigne bien les activités de création artistique.

Nous pouvons comprendre cet extrait ainsi : comme dans la nature de l'identité entre les activités conscientes et inconscientes, soit entre l'esprit et la nature, les produits artistiques sont les mêmes que les produits organiques, mais leurs processus d'identité se trouvent dans un rapport d'inversion mutuelle. Dans ce cas, le processus de formation des produits artistiques peut-il être une « vue en arrière » des produits organiques lancée par le moi avec la conscience artistique ou la subjectivité artistique ? « Regarder en arrière » la nature avec une telle conscience et réaliser une intuition de la nature consistent à atteindre finalement l'« intuition intellectuelle » de « l'identité » soulignée par Schelling. Donc dans la prémisse de l'activité de la conscience artistique, les produits organiques et les produits artistiques n'ont probablement pas de différence mais ont une double identité. Si la possibilité de cette inférence englobe tous les produits organiques naturels, sur la base de notre discussion de l'unité susmentionnée entre la « sensation de beauté origininaire » et les nourritures naturelles, nous pouvons déduire de plus que cette relation de possibilité entre les produits organiques et les produits artistiques doit se développer par le biais d'une possible identité entre nourritures naturelles et produits artistiques – avant de s'étendre à d'autres produits organiques. Par conséquent, les produits agricoles occupent naturellement une place similaire à celle des nourritures naturelles dans une telle relation. Cela va contribuer à accroître la parenté entre produits agricoles et produits artistiques. Ainsi, l'entendement commun nous dit qu'on peut apparenter dans la discussion la relation entre la « sensation de beauté » des

¹ - M. De Schelling (F. W. J. Schelling), *Système de l'idéalisme transcendantal (OEUVRES CHOISIES de M. DE SCHELLING Tome I)*, Traduit de l'allemand par Paul Grimblot, Librairie Philosophique de Ladrange, Paris, 1842, p. 350.

produits agricoles et l'esthétique absolue, de la manière proposée par l'explication de Kant sur la beauté artistique et la beauté naturelle :

« *La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature.* » ¹.

Dans la définition et la comparaison de ces deux, ils semblent être identiques en apparence, mais l'important est que « nous sommes conscients », c'est-à-dire que l'établissement de la conscience artistique demeure la prémisse et le symbole de la naissance des oeuvres d'art.

Revenons-en à *Imagines* de Philostratus. En enregistrant le premier *Xenia*, la description du plaisir visuel des produits agricoles en l'état des nourritures semble être la transformation linguistique de la « sensation de beauté » des produits agricoles reflétée fortement dans la peinture. En d'autres termes, si l'admiration exprimée par Philostratus ne concerne pas seulement l'imitation à la perfection opérée par la peinture au niveau technique, nous avons raison de croire qu'elle profite de la reproduction ressemblante de la peinture pour se porter sur les fruits eux-mêmes. La reproduction ressemblante de l'artiste autant qu'un moyen substantiel (concret) de la conscience artistique, ainsi qu'un canal direct par lequel l'art « regarde en arrière » la nature. Sur ce point, le réalisme de l'art plastique et la fonction de photographie de la création artistique ainsi que le sujet de « l'art est la vie, les objets de vie sont comme des oeuvres d'art » sur l'art conceptuel se retrouvent. Dans la série de photos « Graine de riz », j'ai enregistré les figures de chaque grain, comme fait des « portraits » par le moyen de photographie. Ils sont parfois translucides et blancs, parfois ils ont des motifs marbrés et ont chacun une forme différente. Surtout les grains éventés ou abîmés, les caractéristiques des endroits chancis ou artisonnés ont des changements qui s'avèrent bien plus riches que l'image que je m'en étais faite. Ce sont des éléments importants qui m'attirent vers l'idée d'une connexion simple et directe avec l'esthétique pure.

¹ - Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Traduction et présentation par Alain Renaut, Édition Flammarion, 2000, p. 292.

1-6. Survie et séduction

« Il (L'Éternel Dieu) dit à l'homme (Adam) : Puisque tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre : Tu n'en mangeras point ! le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie, il te produira des épines et des ronces, et tu mangeras de l'herbe des champs. Et l'Éternel Dieu le chassa du jardin d'Eden, pour qu'il cultivât la terre, d'où il avait été pris. »¹.

Dès lors, Adam et Eve eurent perdu à jamais leur vie dans le jardin d'Eden. Ils ont alors vécu les expériences pénibles de la survie, les fruits n'étant plus accessibles partout et par conséquent, durent compter sur l'autarcie, en cultivant la terre stérile. Nous pouvons considérer cela comme un dogme originel agricole de la Bible. Parallèlement, cet extrait démontre aussi l'importance dans la survie humaine de l'agriculture, lui attribuant ainsi une signification d'ordre religieux : c'est là un moyen de punir le péché originel et de marquer le commencement de toute souffrance.

L'homme, bien entendu, cherche sans relâche le facteur objectif du péché originel. Par exemple, on impute souvent cette cause aux paroles mensongères du serpent. Selon moi, ce n'est pas entièrement de sa faute. En effet, celui-ci n'aura probablement fait que raconter la vérité de l'affaire à la femme... Tandis que l'arbre de la connaissance du bien et du mal, placé par Dieu, cache quant à lui un véritable risque potentiel... Car après tout, la source du changement ne concernerait-elle en rien le fruit de l'arbre ?

Dans de nombreux tableaux classiques, l'aspect du "fruit défendu" fut dépeint comme une pomme, qui porte la signification si typique dans les certaines descriptions des mythologies et des religions, de la sagesse, la liberté, la connaissance du bien et du mal... Ces significations peuvent faire penser les gens à la pomme. Dans sa série d'oeuvres « Pommes Libertines », l'artiste français Richard Conte a imprimé sur des pommes brillantes, élégantes et fraîches des représentations érotiques ayant pour modèles des estampes de la fin du XVIII^e siècle. Il s'agissait dans cette série d'oeuvres, de faire ressortir par ces motifs érotiques, le caractère passionné et enchanteur de la pomme de manière approfondie et vivante. Ces motifs présentent

¹ - *La Bible, Ancien et nouveau testament, Version louis segond 1910, Le Pentateuque, Genèse 3-17,18,23*

certaines scènes d'amour de la comtesse de Balbi avec Louis XVIII. Ce thème est grandement lié au verger royal de Versailles, qui fut le lieu d'exécution de ce projet. En effet, ce verger construit à la fin du XVIII^e siècle était bien un cadeau offert par Louis XVIII à sa maîtresse la comtesse de Balbi. Le pouvoir, le sexe et d'autres facteurs dissimulés sont interprétés par les fruits dans l'œuvre en tenant compte de ce contexte historique, « *la pomme, par sa forme sphérique, signifierait globalement les désirs terrestres ou la complaisance en ces désirs.* » ¹, soit, un lieu où l'humanité déchoit. Rappelons aussi que le mot « pomme » en latin est très proche du mot « mal » : “pomme” se dit “mālum” (voyelle a longue), alors que “mal, infortune” est “mălum” (voyelle a courte).

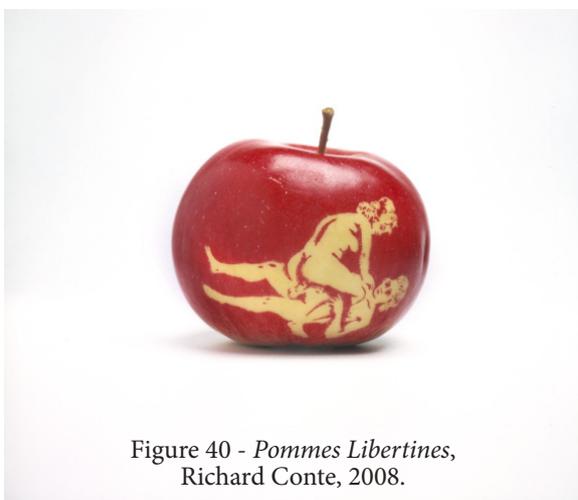


Figure 40 - *Pommes Libertines*,
Richard Conte, 2008.



Figure 41 - *La guerre des Aubergines*,
Richard Conte, 2009.

Il mérite d'être mentionné que, au moins dès le Moyen-Age, on a déjà inventé cette technique décorative que Conte a utilisée, du tatouage ou marquage de fruits. Cette manière consistait à coller sur la peau de certaines sortes de fruits, avant leur maturité, des motifs ciselés dans des films en papier. Jouant le rôle de pochoirs, ces films cachaient à la peau recouverte la lumière du soleil et en empêchaient toute absorption... Lors du processus de maturation du fruit, les motifs s'imprimaient naturellement et en changeaient la surface. « *Au XVII^{ème} siècle, il était du plus grand raffinement de servir sur les tables de Louis XIV et de Nicolas II, des pommes tatouées aux armoiries royales ou à l'effigie des invités.* » ². Aujourd'hui, cette méthode décorative est encore utilisée dans certaines productions agricoles.

¹ - Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Éditions Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982, Dépôt légal: 2005, p. 777.

² - *Fruits tatoués*, BUD_UP, le mag, Site : <http://bud-up.com/?p=5562>.

Dans sa série d'œuvres « La guerre des Aubergines », où des motifs en forme de pistolet, de grenades et d'avions militaires sont présentés sur le corps des aubergines, Conte a utilisé la même technique. Par l'apparence, nous trouvons qu'il existe finalement une certaine similitude entre une aubergine et le motif d'une grenade explosive. Cependant, Conte a clairement exprimé la raison pour laquelle il avait choisi l'aubergine:

« J'ai choisi ce légume car il a une forme phallique... Il peut doubler de volume en une seule nuit... Cela m'inspire. »¹.

Par cette explication quelque peu amusante, nous remarquons que le lien entre cette série d'œuvres et les « Pommes libertines » ne réside pas seulement dans la manière, la facture créative (ayant toutes utilisé la technique culturelle visant à imprimer des motifs sur les fruits), mais qu'il traduit également la volonté de l'artiste de se servir de moyens particuliers pour démontrer certaines poussées de désirs de l'Homme. Ici, l'aubergine, tout comme la pomme, devient synonyme du « relâchement et de la satisfaction du désir » et sa croissance rapide est semblable à l'expansion du désir.

La dilatation du volume des aliments est vraiment excitante. La satisfaction psychologique donnée aux gens par ce phénomène de croissance du produit agricole est évidente. A part cela, les aliments soufflés (expansés) confèrent aux gens un plaisir incomparable en bouche. J'ai vraiment vécu cette expérience, par exemple avec le pop-corn. Je me souviens encore d'images de mon enfance, où je regardais dans la rue tourner une machine à pop-corn manuelle ancienne. La partie principale de ce type de la machine est un bol en fonte avec un couvercle dont la forme ressemble à un gros obus. Après que le maïs est mis dedans, le couvercle ferme le tout puis le bol est déposé sur un support chauffé par une poêle en dessous. Celui qui fait la manœuvre doit actionner manuellement une poignée sur un côté pour que le bol soit continuellement en rotation. Au bout d'une dizaine de minutes environ, le maïs est prêt. Lorsque le couvercle est retiré, le pop-corn jaillit dans une grande quantité de fumée blanche, accompagné des bruits assourdissants, en raison de la pression contenue jusque-là dans le récipient. C'est comme le travail d'une machine à vapeur vrombissante, ou bien, pour le dire de manière plus figurée, comme la scène d'un tir de canon. A ce moment-là, les personnes se trouvant

¹ - *Les pommes libertines de Richard Conte*, publié le 26/05/2009 par Paris dépêches, Site :http://www.paris-depêches.fr/1-Culture/128-75_Paris/28-Les-pommes_libertines_Richard_Conte.html.



Figure 42 - *Rhapsodie*, Tang Kun, 2013, vidéo 03'01".

à côté sont souvent un peu nerveuses et inquiètes et s'esquivalent automatiquement, mais aussi se trouvent dans une excitation inexplicable.

La vidéo « Rhapsodie » est stimulée par les scènes de travail de cette sorte de machines à pop-corn anciennes, mettant l'accent sur la dilatation du volume des aliments sous un angle spécial. Dans ce projet, j'ai recueilli un grand nombre de documents vidéos sur ce type de machines, avant de prélever dans ces documents les images des scènes instantanées et les sons originaux sur le jaillissement du pop-corn. En regardant l'objectivité originale des images et sons, je les ai arrangées de nouveau selon un rythme aléatoires. Il s'agit en effet d'une répétition d'une autre manière de ces scènes instantanées tout en leur attribuant de nouveaux effets audiovisuels.

Le pop-corn est un résultat de la dilatation du volume des grains de céréales et de l'agrandissement survenu une nouvelle fois suite au changement de volume au cours de la croissance des céréales. Alors, ce moment où les gens ont inventé ce type de aliment et découvert un certain plaisir en bouche qu'il procure aux gens, répondait-il également à un désir fort ou une aspiration éprouvée par les gens vis-à-vis de l'agrandissement du volume des aliments ? Notamment, dans le contexte mondial actuel, marqué par la croissance incessante de la population, et la menace permanente de pénurie de nourriture, les gens prêtent une attention encore plus grande à l'augmentation de la production de céréales. Or, l'enthousiasme et l'anxiété apportés par le processus de dilatation du volume des grains de céréales de ces machines à pop-corn anciennes semblent refléter justement une double situation dans laquelle la production agricole moderne se trouve elle-même : elle doit fiévreusement être mise en production et obtenir une augmentation de la production agricole, dans le contexte simultané de l'angoisse éprouvée face à certains facteurs instables apportés progressivement par le développement de l'agriculture à l'environnement et à l'humanité.

Part II :
Éclairage par les sagesses de la survie

2-1. L'accomplissement de l'exploit de la survie

Certes, l'affirmation selon laquelle « la fabrication et l'utilisation des outils constituent la différence essentielle entre l'homme et l'animal » est maintenant remise en cause par de nombreux scientifiques. Des expériences et observations scientifiques prouvent que certaines actions de primates peuvent complètement entacher la crédibilité de cette définition. Les scientifiques découvrent avec étonnement que les chimpanzés sauvages utilisent, lors de la prédation de fourmis, des bâtons fins de longueur différente selon les différents types de nids de fourmis. Ils découvrent même que les oiseaux et les dauphins ont tous la capacité d'utiliser des outils. Il faut donc dire que pour la survie, les outils offrent non seulement une aide et un soutien importants à l'humanité, mais aussi à certains d'animaux. Mais, si l'on fait une évaluation de cet usage des outils avec des sentiments de supériorité, l'humanité a sans aucun doute mené les outils au long d'un chemin de développement de plus en plus compliqué afin de s'adapter à nos besoins interminables. Tout cela constitue depuis toujours un exploit dont l'humanité est fière.

A l'instar des animaux, les outils que l'humanité a utilisés tout au début de son existence devaient être des objets comme de simples bâtons, pierres et os d'animaux. Lorsque l'humanité primitive a découvert que des bâtons ou pierres affûtés et des matériaux accessoires étaient capables de rendre les outils encore plus efficaces, des outils comme la lance, le couteau en pierre, les pointes de flèches en pierre, jusqu'à ensuite la catapulte, l'arc et la flèche ont été minutieusement fabriqués par l'humanité. Parmi les peintures pariétales dans la grotte de Lascaux datant d'il y a plus de 17 000 ans, sur le fameux dessin *L'homme frappé par un bison*, nous voyons bien un bâton similaire à une lance inséré dans l'abdomen du bison. L'apparition de ces outils présage que la différence entre l'homme et l'animal sera de plus en plus évidente. Autrement dit, ils ont donné lieu à des conditions de plus en plus mûres (évoluées) et permis à l'humanité de se penser de plus en plus « humaine » au fur et à mesure de son développement.

La division entre la chasse et le labourage survenue au néolithique a poussé les outils à se développer vers une autre direction. L'archéologue français Geoffroy de Saulieu a mentionné dans son livre que : « *De point de vue de l'histoire des techniques,*

rappelons que les araires sont longtemps été cités comme une invention de la fin du Néolithique. » ¹. Ce point de vue est non seulement justifié par les preuves matérielles mises au jour dans les fouilles archéologiques des différents sites, mais un grand nombre d'œuvres d'art préhistoriques lui offrent également des justificatifs convaincants. Nous avons mentionné dans la préface, que l'homme avait domestiqué des animaux pour les utiliser afin de labourer en citant l'exemple de la peinture rupestre dans les Alpes intitulée *Un araire tracté par des corniformes à appendices est conduit par un petit personnage*. Geoffroy de Saulieu a prouvé par ses recherches que ce type de peintures rupestres apparaissait dans cette région au plus tôt au début de l'âge du Cuivre (après la fin du néolithique). Elles démontrent nettement les progrès remarquables obtenus par l'homme à cette époque en matière de domestication d'animaux, d'expérience du labourage (y compris d'invention et d'application d'outils agricoles). Elles ont également révélé que suite à une évolution rudimentaire d'une assez longue période, ces moyens de survie de l'homme avancent vers un niveau technique à la fois systématique et efficace.



Figures 43 - Représentation d'un Soc d'araire, dénommé *Mansa* dans la région de Tende (Alpes-Maritimes).

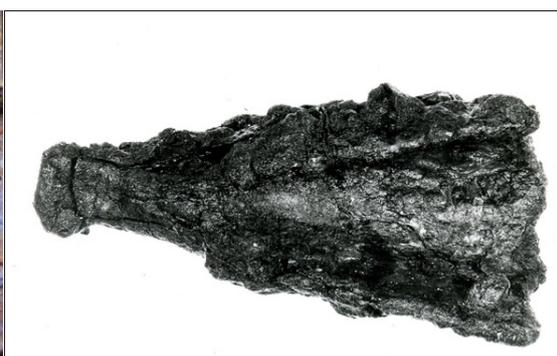


Figure 44 - Soc d'araire en fer, fouilles de Gravisca, Italie.

Dans les œuvres préhistoriques, notamment celles réalisées plus tôt, montrant des scènes de chasse ou de simples images d'animaux, mélange de figures entre l'homme et les animaux ou l'homme et les plantes, ainsi que dans les images des corps célestes etc., exprimant les lois de la nature, voire la procréation... certains facteurs font preuve de liens étroits avec des activités d'offres de sacrifices (culte) ou

¹ - Geoffroy de Saulieu, *Art rupestre et statues-menhirs dans les Alpes – Des pierres et des pouvoirs 3000-2000 av. J.-C.*, Éditions errance, paris, 2004, p. 130.

de sorcellerie. On peut dire que ces œuvres, en effet, qui révèlent l'état de survie de l'humanité préhistorique, y lient aussi étroitement l'état psychologique général des hommes de l'époque, dans la réalisation de ces œuvres, ces états intérieur et extérieur sont tous deux exprimés tout autant l'un que l'autre. Les représentations d'outils, notamment isolées telles que celles du poignard, de l'hallebarde, de la hache ¹ ainsi que l'attelage, le chariot et le char, voire des dessins ressemblant beaucoup à la forme de la tête de « l'araire » utilisée à l'époque, reflètent justement une sorte de changement. Ce changement ne concerne pas seulement l'évolution des conditions de la survie, mais a aussi des effets en matière d'état psychologique interne. Ce que je veux dire, c'est que les objets que l'humanité adore commencent à se diversifier. Peut-être pouvons-nous le comprendre de la manière suivante : dès le début, du fait de sa peur vis-à-vis de la puissance de l'environnement naturel, l'humanité aurait adoré aveuglément les dieux, les animaux et les plantes. Or, au fur et à mesure de l'évolution de ses conditions de survie durant une longue période, l'humanité semble se rendre compte que l'exploitation et l'accumulation de ses savoirs peuvent lui apporter la possibilité de changer visant sa survie à travers l'activité (dynamisme) subjective. Les outils, en cette matière, n'offrent pas uniquement à l'homme le soutien en faveur de la survie elle-même, mais aussi la sécurité et la confiance en soi, opposés à la peur et au culte aveugles. Dans ces circonstances, nous pourrions avoir raison de croire que l'humanité primitive représentée par ces dessins commence à s'orienter vers un culte, une adoration de sa sagesse, de son propre savoir. Je me demande même, encore plus radicalement, si ces représentations d'outils ne constituent pas une « expression » ayant aussi le sens d'une réussite des gens de l'époque concernant leur état de survie ? Au moins dans cette sorte de dessins, il nous semble voir une telle tendance.

En Egypte, de nombreuses fresques et sculptures ont été découvertes dans les pyramides construites pour les Pharaons. Elles représentent souvent des gens, et même le Pharaon lui-même, en train d'utiliser des outils pour accomplir les travaux agricoles. Cela suffit à témoigner de l'importance de la prospérité de l'agriculture des vallées pour le régime totalitaire de l'Egypte antique pendant des milliers d'années. Ces œuvres montrent l'état général de la survie sociale de l'époque depuis

¹ - voir, Geoffroy de Saulieu, *Art rupestre et statues-menhirs dans les Alpes – Des pierres et des pouvoirs 3000-2000 av. J.-C.*, Éditions errance, paris, 2004, pp. 69-92.

l'angle de vision d'un dominant suprême. Mais ces représentations n'ont pas pour objectif d'être montrées aux autres mais de servir entièrement à l'âme du Pharaon décédé. Par conséquent, ces œuvres construisent un reflet du système sacrificiel (être enterré vivant avec un défunt) et du concept des gens de l'Égypte antique sur la vie éternelle. Comme l'a décrit le critique et le théoricien de cinéma André Bazin au début de son article intitulé *Ontologie de l'image photographique* :

« La première statue égyptienne, c'est la momie de l'homme tanné et pétrifié dans le natron. Mais les pyramides et le labyrinthe des couloirs n'étaient pas une garantie suffisante contre la violation éventuelle du sépulcre ; il fallait encore prendre d'autres assurances contre le hasard, multiplier les chances de sauvegarde. Aussi plaçait-on près du sarcophage, avec le froment destiné à la nourriture du mort, des statuettes de terre cuite, sortes de momies de rechange, capables de se substituer au corps si celui-ci venait à être détruit. Ainsi se révèle, dans les origines religieuses de la statuaire, sa fonction primordiale: sauver l'être par l'apparence. »¹.

Du point de vue de Bazin, les statuettes du mort sont utilisées avec leurs corps pour porter la vie. En outre un grand nombre d'autres œuvres, notamment les fresques, ont un format du dessin typique long et horizontal, qui permet de montrer des intrigues au caractère narratif, ce qui semble mettre l'accent sur la réapparition de scènes de vie quotidienne ou de la survie afin d'aider l'âme du mort, après la renaissance, à revenir sur la trajectoire de la vie normale.

Comme le savoir, la sagesse, jouent progressivement leur rôle dans la survie, la situation des gens s'améliore. Au début, ils sont obligés de consacrer toute leurs forces et leur attention à l'environnement « rigoureux » dans lequel ils se trouvent sans avoir le temps de s'intéresser aux éléments hors du champ de la survie. Cette amélioration se reflète dans les oeuvres artistiques, qui permettent d'exprimer, de manière relativement douce, un certain sens « humain » issu des actes de survie. Lorsque ces dessins d'outils sont mélangés dans d'autres images tout en constituant une tendance mettant en relief des scènes ou intrigues, cela renforce encore davantage ce sens « humain ». Par exemple, des œuvres décrivent les scènes de travail, la vie sociale des tribus et la migration. C'est une caractéristique de ce genre d'œuvres que les représentations concernent davantage la vie quotidienne humaine. Cela

¹ - André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Editions du cerf, 1981, p. 9.

2-2. Rétrospective de l'outil agricole manuel

Quoi qu'il en soit, les œuvres préhistoriques nous offrent des ressources d'étude pour la recherche de l'histoire du développement remarquable de la sagesse (ou de l'histoire de l'exploit de la survie) au début de l'humanité. Néanmoins, observer et traiter les évolutions d'une manière plus poussée de la sagesse de la survie, des « savoirs de survie » sur la base de ces pratiques artistiques de nos ancêtres, est tout autant créatif et attractif pour la spéculation et la création artistiques modernes et contemporaines. Par exemple, en ce qui concerne l'interprétation des outils agricoles manuels originaux, nous pouvons énumérer certains travaux typiques en cette matière.

Outils agricoles est une installation de l'artiste italien de l'« art pauvre » (*Arte Povera*) Pascali Pino. Avec des moyens de création minimaux, Pino a adopté des modes d'exposition simples : les outils manuels tels que râpeaux, pelles et fourches sont déposés avec soin dans le hall d'exposition, qui ressemble alors plus à un cabinet de stockage d'outils. Ce moyen minimal permet ainsi de mettre en avant plus directement la forme (typologie) des outils, et leurs caractéristiques formelles sont



Figure 47 - *Outils agricoles*, Pascali Pino, 1968.

pleinement démontrées. On retrouve le même concept avec les objets historiques exposés dans les musées, dont l'utilité première n'est plus, mais dont l'exposition justifie bien la présence. Leur utilité est comprise dans ces signes typologiques historiques et culturels. Bryson a souligné par sa discussion relative aux objets artificiels qu'ils apparaissent souvent dans les peintures de nature morte : « *Les formes d'objets comme des pots, des assiettes, des paniers, des bols, verres pointent vers le*

passé et une longue évolution au sein de la culture qui les produit. »¹. En ce qui

¹ - "The forms of such things as jars, plates, baskets, bowls, glasses point backwards to a long evolution in the culture which produces them.", Norman Bryson, *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Book Ltd, Londres, 1990, p. 137.

concerne ces outils agricoles manuels, il est bien possible qu'ils ne soient pas aussi vieux. C'est qu'actuellement, les informations historiques et culturelles les concernant ne stimulent pas beaucoup notre intérêt. Pascali a mis l'accent sur eux consciemment et finement. Le célèbre commissaire d'exposition suisse, M. Jean-Christophe Ammann a donné une définition à l'art pauvre. Nous trouvons cette définition très appropriée pour commenter cette œuvre de Pino :

« *“Arte Povera” désigne un genre d'art qui, contrairement au monde technicisé autour de lui, cherche à obtenir une déclaration poétique avec les moyens les plus simples. Ce retour à des matériaux simples, qui révèle des lois et des processus découlant de la puissance de l'imagination, est un examen de la propre conduite de l'artiste dans une société industrialisée... Une façon de “décrocher” qui n'est en aucun cas un déni de la société, mais qui revendique plutôt un droit moral : la sensibilité subjectivée dans son authenticité objectivée reflète une mémoire naturelle des phénomènes environnementaux, à la fois universelle et individuelle.* »¹.

A partir de cette définition, la rétrospective de la civilisation agricole effectuée par cette installation de Pino, dans le contexte d'une société industrialisée, nous semble une façon d'examiner l'état réel de la société, ou bien une manière d'observer et de refléter la période sociale actuelle avec un regard artistique et historique, à travers une comparaison transversale de différentes périodes sociales.

Dans les travaux de l'artiste français Daniel Nadaud, et notamment ses séries *La gricole* et *Agrisculpture*, l'expression utilisant des outils agricoles manuels est différente des moyens de création de Pino. La manière de Nadaud est semblable à une réutilisation de rebuts pour des fins artistiques. Il est allé dans les campagnes recueillir une quantité importante d'outillage dépassé et n'ayant plus de valeur. Dans son processus de création, Daniel Nadaud ne traite pas de la fonction d'origine de ces outils, mais il est d'avantage intéressé par leur forme. Dans ce cas il s'opère une transformation de l'ancienne valeur fonctionnelle vers une valeur ornementale

¹ - “ ‘Arte Povera’ designates a kind of art which, in contrast to the technologized world around it, seeks to achieve a poetic statement with the simplest of means. This return to simple materials, revealing laws and processes deriving from the power of the imagination, is an examination of the artist's own conduct in an industrialized society... A way of ‘dropping out’ which is by no means a denial of society, but which instead asserts a moral claim : the subjectified sensibility in its objectified authenticity reflects a natural recollection of environmental phenomena, both universal and individual. ”, Jean-Christophe Ammann, in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press Inc., New York, 1999, p. 226.



Figure 48 - *La gricole* — *Tétralogie laborieuse*, Daniel Nadaud, 1999. Installation à la chapelle du genêteil, Château Gontier.

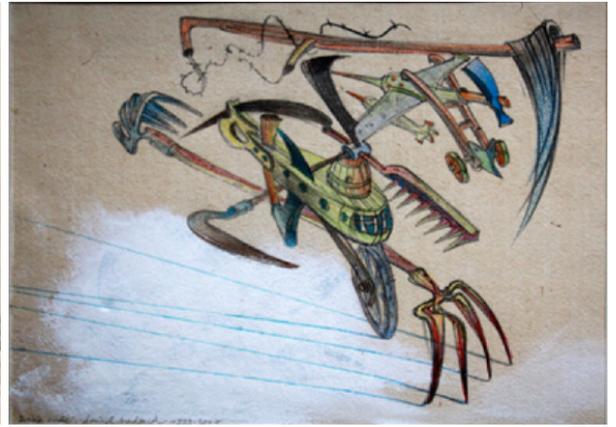


Figure 49 - *Double croche*, Daniel Nadaud, 1999-2007.

potentielle. Daniel Nadaud assemble donc ces outils comme un enfant le fait avec un jeu d'assemblage. A travers cette méthode d'exposition particulière, en appréciant ces œuvres avec curiosité, les gens réhabituent également leur regard à ces outils agricoles éliminés, obsolètes.

Par exemple, la série de *La gricole* porte plus ou moins sur un univers fantastique. Les aspects des outils évoquent des machines à but particulier : des outils rudimentaires tels que des fourches et des haches sont représentés comme des armes installées sur des machines à l'aspect menaçant et agressif. Du point de vue de leur usage, depuis la préhistoire, au cours de leur développement, les outils sont classés graduellement et de manière de plus en plus évidente selon deux types : les armes, correspondant à une fonction défensive et offensive, et les équipements, correspondant à une fonction de production et de la vie. Cependant, ces travaux de Nadaud semblent confondre consciemment ces deux catégories et supprimer cette distinction. Cela est une idée également présente dans certains dessins de Nadaud, comme *Double croche*, *Diable* et *Zoolâtrie* par exemple. Des images d'outils agricoles traditionnels, d'animaux, de produits de l'industrie moderne, voire même parfois de missiles et d'avions y sont mélangées. Les relations entre ces différents éléments sont alors plus que floues : tantôt ils apparaissent dépendants les uns des autres, tantôt les uns détruisent les autres. Beaucoup de conflits ainsi que de contradictions logiques et visuelles y sont présents. Un article présentant Daniel Nadaud le décrit très bien :

« Effrayé par le vide, il remplit l'atelier avec les restes de la Bataille, le comblant au point de rendre celui-ci inaccessible. Ce qui l'oblige à classer le désastre, à nommer l'accumulation, à trouver formes et mots à la transformation inéluctable et douloureuse de « La Gricole » sa compagne d'aujourd'hui. »¹...

¹ - *Ni début ni fin*, 2000, Site : <http://galerie-heron.pagesperso-orange.fr/nadaud/nadaud.html>.

2-3. L'ère agro-industrielle dans les yeux des artistes

Dans les années 1760, débute la révolution industrielle en Grande-Bretagne. L'agriculture entame également un nouveau tournant important, le plus important depuis la révolution agricole du néolithique, en passant de la production manuelle familiale à la mécanisation de grande envergure inspirée des usines. Cela a engendré un certain nombre de croisements et de contacts entre l'agriculture moderne et différents secteurs de l'industrie, pour produire au total ce qui est appelé l'« agro-industrie ». Aujourd'hui, la grande majorité de notre consommation quotidienne de nourriture, et bien sûr des médicaments avec des fibres liés à l'agriculture (de même que certains produits d'assurance vie ou productifs que nous ne ferons que mentionner), émanent des processus agro-industriels. Le sociologue Jean-Pierre Corbeau traite de l'influence des produits agro-industriels sur la vie moderne de l'ensemble de l'« Humanité ». Dans un article écrit sur les oeuvres photographiques de nature morte, à propos de *Interpellation* de l'artiste Olga Kisseleva, il a souligné :

« *“L'Humanité”, comme notre monde, a changé de format. Les crêpes – associées aux bonheurs de l'enfance – sont réalisées à partir d'une préparation “toute prête”. Certes, le beurre est baratté, à la fleur de sel de Guérande, mais produit par une agro-industrie aux procédés hautement technologiques, comme les spécialités laitières et, peut-être, les confitures. On s'interroge : les framboises sont-elles surgelées ?* »¹.

Dans le processus de transformation agro-industrielle suivi par l'agriculture, l'application et le développement des différents types de machines agricoles ont incontestablement joué un rôle important. Par rapport à l'histoire des outils agricoles manuels et primaires qui sont tombés dans l'oubli, l'ère des machines agricoles montre une tendance de développement dynamique et puissant. Les travaux de l'artiste polonais Lukasz Skapski justement développent sa création dans ce contexte. Tout comme les oeuvres de Daniel et de Pascali qui choisissent un mode de création assumant un sens de responsabilité vis-à-vis de l'histoire, l'oeuvre *Machines* de Lukasz Skapski fait également voir une attitude rétrospective. Dans le sud de la Pologne, dans la région de Podhale, Skapski a interviewé plus de 150 paysans locaux, et leur a

¹ - Jean-Pierre Corbeau, Catalogue *L'art fait ventre*, Éditions Snoeck, 2014, p. 54.

posé des questions sur l'utilisation de machines agricoles. Il enregistrerait les paysans et s'intéressait particulièrement aux vieilles machines.

Ici, de nombreuses machines agricoles sont assemblées et rénovées par les paysans eux-mêmes. La plupart de ces machines agricoles sont utilisées depuis 20 ou 30 ans et demeurent résistantes. Bien qu'elles soient moins efficaces que les grandes machines performantes de nouvelle génération, elles aident fidèlement les paysans à accomplir la majorité du travail de production. Lorsque les paysans sont interrogés par Skapski sur l'état-civil de ces machines agricoles, ils présentent sans arrêt à l'artiste le modèle du moteur et la vitesse maximale qu'elles peuvent atteindre, etc. A part la production agricole, ces machines agricoles sont également des moyens de transport indispensables dans la vie quotidienne des paysans. Les paysans s'en servent pour aller où ils veulent. Que ce soit dans les champs ou à la montagne, c'est assez pratique. Cela me rappelle un paragraphe que j'ai lu dans un livre sur l'industrie des machines agricoles et l'industrie automobile. Nous avons mentionné ci-dessus qu'au début du développement de l'industrie automobile, la production de machines agricoles dans certains pays avait occupé une proportion assez importante dans tout le secteur automobile pendant une période, dans un certain sens, ce qui avait contribué à l'émergence et à la prospérité du secteur automobile.



Figure 50 - *Machines*, Lukasz Skapski, 2005.

Au cours de l'interview, Skapski a pris une série de photos des paysans assis sur leurs propres machines agricoles. Cela ressemble à la conduite des voitures classiques (je trouve que ces machines agricoles ressemblent beaucoup aux voitures classiques, que ce soit par la morphologie ou la composition). Comme les pièces de ces machines ont des différences, et qu'elles ont été assemblées ou rénovées à des époques différentes, lorsque l'artiste exposait les photos sous forme de typologie ou de morphologie, les modèles que les machines agricoles montrent étaient variés. Je crois que Skapski a également remarqué cette créativité révélée inconsciemment par les paysans au cours de la production avant de considérer ces machines agricoles comme des « œuvres ». Son travail a consisté à recueillir ses informations par ses photos et à les ranger de manière soigneuse et systématique, avant de s'en servir pour montrer un raccourci d'une période spéciale de l'ère des machines agricoles. Cette période joue le rôle de connexion dans tout le processus agricole pour devenir une transition et un relais entre la production manuelle familiale et la production industrielle massive comme dans les usines. Il faut dire qu'une telle manière d'exposer est convaincante sur le plan visuel. A cela s'ajoute le thème exprimé par les œuvres. Je dirais avoir vu dans l'enregistrement objectif des constructions industrielles typiques dont les réservoirs de stockage de matériaux, les derricks et les tours de refroidissement par M. et Mme Becher une attitude discrète et consciencieuse, une « esthétique de la culture industrielle ».

D'autre part, du point de vue de la durée d'utilisation de ces machines, l'œuvre de Skapski reflète pour nous sous un angle assez global l'état général de l'agriculture régionale. Depuis les années 80 et 90 du siècle précédent jusqu'à la prise de ces photos par l'artiste, pendant ces 20 ou 30 ans, le développement de l'agriculture locale semble ne pas avoir connu de grands changements, ce qui était lié directement à la caractéristique géographique, à l'économie et au contexte culturel locaux. Il faut dire que ce niveau de développement de l'agriculture régionale reflète bien l'état actuel de la plupart des régions agricoles du monde. Jusqu'à nos jours, seulement très peu de pays et régions sont entrés dans l'ère de l'agriculture postindustrielle marquée par le modèle de la production de marchandises concentrée et de grande envergure et de la standardisation. Pourtant, par les commentaires de satisfaction donnés par les paysans sur la performance de ces machines au cours de l'interview, voire par leur dépendance révélée (importante) de ces machines dans leur vie, nous

pouvons remarquer que l'œuvre ne cherche pas à critiquer ce phénomène d' « arriération » du développement de l'agriculture régionale mais fait au contraire sentir un attachement pour cet état. C'est semble sorti du même moule que l'intention originale de Bernd Becher qui photographiait la zone industrielle en voie de disparition dans son pays natal. Les ruines industrielles abandonnées, dans les yeux de Bernd Becher, sont à la fois des paysages ancrés dans le souvenir et des sculptures emblématiques marquées par les traces de l'époque. De même, ces « machines classiques » reflètent une valeur similaire qui nous permet de toucher, depuis l'angle de la production agricole, le développement économique et industriel de la société qui y correspond et ayant une sens de l'époque.

Avec le déclin progressif du modèle agricole individuel, nous pouvons prévoir que ces vieilles machines agricoles vont disparaître de la scène comme l'on fait les outils agricoles manuels. Une fois que les gens cherchent un mode de production plus avancé marqué par la haute efficacité et la production massive, de gros problèmes d'apparaissent inmanquablement :

« En fait, c'est dans un désordre extraordinaire que la société industrielle se développe ici. Le capitalisme pousse au hasard des rameaux géants, met l'économie d'une nation à la merci d'une industrie dominante qui engorge ses routes et ses villes, détruit les formes classiques de l'établissement humain... À toutes les échelles, d'immenses problèmes apparaissent ... »¹.

Alors ces modèles agricoles régionaux relativement arriérés, enfermés et indépendants, voire les modèles agricoles relativement plus primitifs nous ont-ils laissé des marges de manœuvre ? Leur potentialité de développement et l'existence de choix de différentes orientations de développement semblent apporter aux gens de nouvelles visions pour qu'ils croient que le développement de l'agriculture a encore davantage de possibilités.

¹ - Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Les Éditions Gallimard, Paris, 1960, p. 11.

2-4. Les sources d'énergie verte sous les moqueries de l'esthétique de la consommation

Lors de ma visite de l'exposition intitulée *L'art fait ventre*¹, un court-métrage d'animation humoristique et sardonique m'a fait m'arrêter dans ma marche. Il s'agissait de *Il était une fois l'huile*, une œuvre de Vincent Paronnaud, auteur de bandes dessinées et cinéaste français, avec « Winshluss » comme pseudonyme. À côté de cette œuvre étaient posées d'autres de ses œuvres : une sculpture d'un gros garçon en train de manger et des « produits consommables » comme « l'huile » et des conserves « fabriquées » par l'artiste avec des emballages magnifiques et drôles.

Ce court-métrage d'animation raconte aux visiteurs l'histoire de production de la vedettisation suivante : le fondateur d'une société a inventé un composant (réactif) chimique permettant de transformer les huiles usagées dans la production industrielle en « huile » réutilisable nommée « Méroll ». L'apparition de ce produit semble avoir marqué l'histoire et il contribue principalement à faire baisser massivement le gaspillage au cours de la consommation de l'énergie. Pourtant, ce qui est plus magique réside dans le caractère omnipotent de cette huile, qui est utilisée non seulement à des fins industrielles mais aussi alimentaires (elle peut être directement consommée ou assortie à d'autres aliments). Cela semble étonnant tandis qu'un épisode ressemblant à la publicité du produit m'a impressionné : un homme souriant tient une canette de « Méroll » à côté de sa voiture avant de la verser dans le moteur. La maîtresse de maison, également joyeuse, se sert de cette huile pour faire rôtir du poulet. La fille, dans sa chambre, renverse toute une canette de « Méroll » sur elle comme si elle mettait un produit de soin de la peau. Pourtant, dans cette ambiance détendue et agréable du film, la menace satanique de la mort est omniprésente. Cela semble refléter l'impact catastrophique causé à la psychologie et à la physiologie humaines ainsi qu'à l'environnement, par l'industrie chimique et la consommation répandue de ses produits. Par exemple, dans cet épisode, lorsque les parents et la fille se regroupent pour consommer le délicieux poulet rôti avec « Méroll », leur fils semble avoir attrapé une maladie bizarre. Il apparaît soudainement et tire sur toute sa famille avec un fusil lubrifié par « Méroll », avant de se

¹ - Exposition au Musée de la Poste, 2 juin – 20 septembre 2014, Chemin du Montparnasse Paris, Commissaire de l'exposition: Josette Rasle.

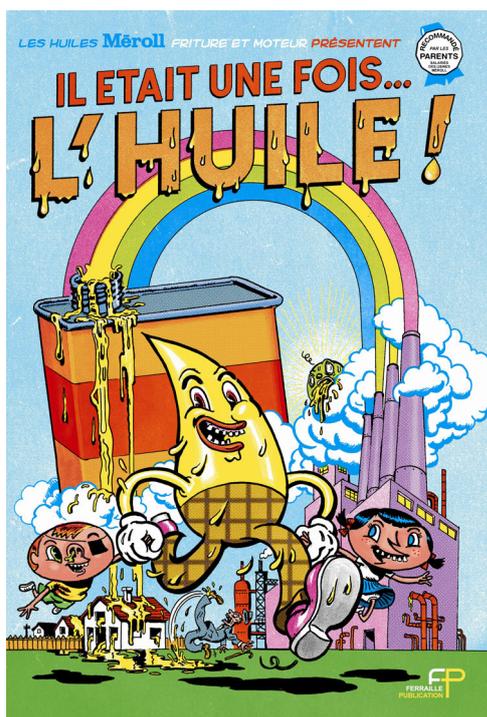


Figure 51 - *Il était une fois l'huile* (revue) supplément de la revue *Ferraille* in *Ferraille illustré* n°25, Winshluss en collaboration avec Cizo, 2004, Collection Ferraille Productions.

suicider en se tirant une balle.

Cet humour noir s'est exprimé d'une manière exagérée et directe. Il s'agit d'un modèle typique du film d'animation. Cependant un détail dans cette œuvre me paraît subtil, c'est le lien fait entre l'énergie et aliment par « l'huile ». Au sens habituel du terme, le terme « sources d'énergies » est défini comme: « Ensemble des matières premières ou des phénomènes naturels utilisés pour la production d'énergie (charbon, hydrocarbures, uranium, cours d'eau, vent, marées, soleil, etc.) »¹. Le rôle le plus fondamental des aliments consiste à fournir au corps humain l'énergie nécessaire au maintien de ses signes vitaux. Du point de vue de l'acquisition de l'énergie, nous semblons pouvoir considérer les aliments comme une des formes du système énergétique (seulement, cette forme d'« énergie », après l'apparition de l'agricul-

ture, n'est plus un produit naturel au vrai sens du terme mais un produit à caractère artificiel issu de la collaboration entre l'homme et la nature). Sur la base de cette classification, s'il faut distinguer les énergies de différents niveaux en fonction du degré de nécessité des conditions de vie (vitale) et de survie de l'homme, évidemment, la nécessité des aliments est irremplaçable et incomparable par rapport à d'autres énergies. De ce fait, nous pouvons définir les aliments comme l'« énergie vitale » ou l'« énergie des conditions nécessaires de survie ». D'autres énergies telles que l'énergie solaire, l'énergie hydraulique, l'éolien, le charbon, le gaz naturel, le pétrole et l'énergie nucléaire contribuent à faciliter et à améliorer la survie de l'homme. Juste après l'« énergie vitale », elles peuvent être qualifiées d'« énergies secondaires de survie » ou d'« énergies des conditions de vie quotidienne ». Il nous semble que dans cette relation réciproque des énergies de différents niveaux sont reflétés en

¹ - *Petit Larousse Illustré* 2014, Direction générale Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2014 noms communs: Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix et Maire-Hélène Trouvelot. Planches: Antoine Caron, p. 434.

effet un certain lien réciproque et une distinction entre la vie, la survie et la vie quotidienne. C'est ce qui nous intéresse beaucoup et nous incite à réfléchir sur la façon d'associer la théorie artistique à la pratique de suivre cette ligne de pensée de manière approfondie et intéressante. Parallèlement, nous espérons que cela pourra apporter davantage de possibilités méritant discussion à l'analyse de la problématique centrale que nous efforçons d'étudier dans ce mémoire, l'interprétation et l'interrogation sur le terme du « vivant » dans le cadre de l'art et de l'agriculture.

La production agricole consiste en grande partie à produire de l'« énergie vitale », soit les aliments, par des « énergies secondaires de survie » et d'autres ressources. Lorsque le mode de production agricole change fondamentalement avec le mode de production global de la société sous l'influence de la civilisation industrielle, le domaine agricole cherche progressivement à utiliser davantage de catégories d'énergies dans la production afin de produire plus efficacement l'« énergie vitale ». Ce qui attire le plus notre attention est l'« énergie pétrolière ». Quand Masanobu Fukuoka parle de l'agriculture américaine, il mentionne aussi ce phénomène que : « *du moment que sa production alimentaire est liée au pétrole.* »¹. Je préfère interpréter cette phrase par le fait que le processus agricole a attrapé une maladie commune de la civilisation industrielle : sa dépendance au pétrole est encore plus incontrôlable.

Pour guérir ou assouplir la torture physique et mentale causée par cette « maladie commune », les gens consacrent un temps et une énergie considérables à la recherche et développement de nouvelles énergies. Dans les années 1970, l'accent a été progressivement mis sur le développement de la bioénergie et l'attention des gens sur les énergies s'est à nouveau orientée vers l'agriculture. Les scientifiques ont tenté de produire, avec des cultures vivrières ou des plantes comme matières premières, des biocarburants comme l'éthanol et le biodiesel pour s'en servir comme substituts à l'essence et au charbon...

L'opinion positive estime que cela peut atténuer efficacement la consommation excessive des énergies naturelles par le domaine de l'agriculture et d'autres domaines ainsi que la pollution environnementale qui lui est due. Il s'agit en même temps d'une expansion des technologies industrielles et biologiques vers les domaines de l'agriculture. Dans *OGM Semences de destruction - Larme de la faim*,

¹ - Masanobu Fukuoka, *La voie du retour à la nature : Théorie et pratique pour une philosophie verte*, Traduit de l'anglais par Alain Davant, Le Courrier du Livre, Paris, 2012, p. 55.

William Engdahl adopte une attitude négative à l'égard de ces pratiques :

« Aujourd'hui, le marché céréalier mondial se trouve actuellement dans une situation de tension qui n'a pas de précédent dans une époque de paix. Des millions d'hectares de terres cultivables sont utilisées à d'autres fins pour produire de la matière combustible automobile, tandis que la toxicité des émissions de ces matières est beaucoup plus grande que celle de l'essence. Ceci est bien la source néfaste de la crise alimentaire dans le cadre mondial. »¹.

Dans le contexte où l'approvisionnement alimentaire stable et sécurisé de l'humanité par les cultures agricoles demeure encore un problème non négligeable, le double fardeau de la crise énergétique et de la crise environnementale pèse sur le domaine agricole, et cela risque d'aggraver la situation. De plus, si comme l'a dit Engdahl, ces bioénergies provoquent vraiment des dommages plus graves à l'environnement, cette soi-disant production de bioénergies dans l'agriculture semble ne plus avoir de sens pour la vie et la survie de l'homme. Du point de vue du modèle de distinction des niveaux des énergies, la production bio-énergétique correspond à utiliser les « énergies secondaires de survie » et d'autres ressources pour produire l'« énergie vitale » (les aliments), puis ensuite à re-transformer ces « énergies vitales » en l'« énergies secondaires de survie » artificielles ou l'« énergie des conditions de vie quotidienne » artificielle. En agissant ainsi, nous perdons également la valeur véritable de l'agriculture pour l'homme et la société. Cette méthode ressemble à une initiative comique. D'autres opinions négatives indiquent également que même si l'on fait des prévisions en supposant les meilleures conditions possibles, par exemple, en supposant que la matière combustible de l'éthanol transformé par du maïs puisse atteindre les critères d'une véritable énergie propre et que le problème de crise alimentaire n'existe plus, il serait alors possible de consacrer la production de tout le maïs du monde à la production de cette matière combustible, mais même dans ce cas extrêmement favorable, la production de cette nouvelle énergie, par rapport à la demande éternellement croissante de pétrole, s'avèrerait encore insuffisante. Autrement dit, il est impossible de soutenir à long terme efficacement la structure de production énergétique actuelle.

¹ - “当前世界粮食市场正处于和平年代从未有过的紧张形势之中，数以百万公顷计的粮田却改作他用，用来生产汽车燃料，而这种燃料的排放物的毒性，比起汽油来还要大得多。这正是当前世界范围粮食危机的祸根。”，William Engdahl, *OGM Semences de destruction-Larme de la faim*, Version chinoise, traduire par Zhao Gang, Hu Yu, Kuang Ye, Liu Chun, Maison d'édition de la propriété intellectuelle, Pékin Chine, 2008, Avant-propos. p. 2.

A mon avis, ces questions liées à l'énergie qui se font remarquer dans le domaine agricole, comportent vraiment un intérêt et peuvent apporter une vitalité à la création artistique. Comment les transformer en « matières » artistiques, et dans ce processus, produire des compréhensions et des observations approfondies? Je pense que cela revêt un sens et une valeur spéciales pour le chemin de la vérité où on recherche la solution effective. En effet, l'« alliance » entre les éléments de la consommation et les questions énergétiques dans certaines œuvres de Vincent Paronnaud nous démontre déjà un mode d'ancrage : il est possible de regarder ces questions sociales depuis l'angle esthétique de la civilisation (de la culture) de la consommation.

2-5. Une terre fertile pour l'art et la science

Dans la perception et la pensée de l'humanité, quel *triggering* (le fait de déclencher, de provoquer quelque chose) réciproque qui passent entre les dynamiques de l'art et de la science ? Je crois que l'interaction art-science laisse des impressions claires et précises dans certains recoins de l'âme des scientifiques ou dans le processus de déploiement des inspirations créatives de l'artiste. Cependant, il faudrait caractériser mieux et approfondir d'une manière plus poussée cette sorte d'impression sensible et répandue rapidement partout. Jusqu'à présent, les démonstrations et les analyses démontrant sa nécessité et sa durée, également son impact sur la civilisation, ont produit des fruits considérables. « Arts et Sciences » est un sujet d'étude suivi de près depuis des siècles en Occident et qui a fait la preuve de sa grande attirance, notamment à l'ère contemporaine et moderne. De nombreux établissements d'art, de sciences et d'enseignement scolaire manifestent leur enthousiasme pour la recherche dans ce domaine.

Le physicien Léo Szilard, le neurobiologiste J. P. Changeux, et aussi des philosophes comme Nietzsche et Rousseau, ou l'écrivain Hugo ont abordé des questions relatives à la relation art-science dans leurs œuvres ou dans des chroniques. Schelling a parlé du rapport de l'art à la science ainsi :

« Ils sont tous deux si opposés l'un à l'autre dans leur tendance, que si la science avait résolu tout son problème, comme l'art a pour toujours résolu le sien, ils devraient se rencontrer et se confondre, ce qui est la preuve de directions complètement opposées. En effet, quoique la science, dans sa fonction la plus élevée, ait avec l'art un seul et même problème, ce problème cependant, à cause de la méthode qu'elle emploie pour le résoudre, est pour la science un problème infini, de sorte qu'on peut dire que l'art est le type de la science, et que là où est l'art, la science doit se présenter. »¹.

Au-delà des réflexions théoriques, plus de groupes composés d'artistes et de scientifiques ont mis en pratique ces réflexions dans des expériences et des argumentaires. Les oeuvres des artistes américains Eduardo Kac et George Gessert

¹ - M. De Schelling (F. W. J. Schelling), *Système de l'idéalisme transcendantal (OEUVRES CHOISIES de M. DE SCHELLING Tome I)*, Traduit de l'allemand par Paul Grimblot, Librairie Philosophique de Ladrange, Paris, 1842, p. 361.

essaient de créer les espèces nouvelles par la recherche génétique ; le laboratoire d'« Art et Biologie » australien « Symbiotica » développe ses explorations dans différentes orientations, comme la biomécanique ou les neurosciences ; la bio-artiste Olga Kisseleva a travaillé conjointement avec une équipe de biologistes de l'INRIA pour créer l'œuvre « Bio-présence », qui concerne une nouvelle génération hybride d'ormes capable de résister à la graphiose de l'orme et l'histoire de sa mise en œuvre dans la ville française de Biscarrosse. Kisseleva interprète par le langage artistique l'évolution de cette espèce d'arbre et son influence sur la biodiversité et l'écosystème ; le groupe artistique français « Art orienté objet » (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin) essaye d'explorer par des moyens scientifiques la possibilité de la communication entre l'homme et les autres espèces en matière de comportement, de fonctions physiologiques ou de l'expérience psychologique. L'artiste féministe Orlan pratique la re-création de son corps pour provoquer l'ordre social du pouvoir (autorité), de l'esthétique et de la moralité. L'artiste portugaise Marta de Menezes, dans sa série d'œuvres « Nature ? », utilise des micro-aiguilles pour modifier les motifs d'ailes de papillons, créant des trompe-l'œil pour le spectateur entre artificialité et nature...

Le « maïs multicolore » que nous avons déjà mentionné est bien comestible, et répond aussi aux besoins esthétiques des gens sur un certain degré. En effet, cette nouvelle espèce de maïs reflète également la grande potentialité des sciences et technologies dans la pratique esthétique. Ceci constitue bien une pratique artistique réussie grâce au moyen de l'obtention des semences par hybridation. Sur la base des différentes périodes et phases du développement agricole, du travail manuel primaire à la production massive mécanisée après la révolution industrielle jusqu'à la recherche et l'application des nouvelles technologies contemporaines et modernes, le débat sur la sagesse de survie de l'homme s'oriente dans une nouvelle direction qui est la réflexion sur les sciences. On peut dire que celles-ci également exploitent un nouveau terrain de la discipline transversale de l'art et de la science.

En effet, les études dans le domaine croisé entre la science et l'art, afin de chercher les possibles ou les voies pour la reconstruction des savoirs entre les sciences pratiques, les sciences naturelles, l'art et les sciences humaines, suscitent l'inspiration et le fusionnement mutuels entre notions esthétiques et concepts de recherche scientifique, recherchent des références mutuelles entre mode de création artistique

et modèle de recherche scientifique. Elles veulent également explorer les possibilités de transformation entre les matières de l'expérimentation et de la création, ainsi qu'entre les résultats de la recherche scientifique et les oeuvres d'art. Dans ces pratiques et introspections, nous sommes impatients de voir quelles sortes de fruits l'« hybridation » ou la « recombinaison génétique » de l'art et de la science moderne pourront produire sur ce terrain fertile.

2-6. Une idée fantastique

Dans les années 1950, Watson et Crick ont découvert la structure en double hélice formée par l'ADN, dévoilant progressivement les gènes. La déduction du généticien Mendel qui avait dit dans les années 1860 que les caractères biologiques sont contrôlés par des unités (facteurs) héréditaires était ainsi justifiée. Dès lors, le développement de la biologie moléculaire ne cesse de faire sensation sans jamais sortir du champ de l'attention des gens. L'artiste de l'art télématique Roy Ascott a même prophétisé :

« Tout comme le développement des médias interactifs durant le siècle dernier a transformé le monde de l'impression et de radiodiffusion, et a remplacé le culte de l'objet d'art et de la narration linéaire par une culture basée sur les processus, de même tout au long de ce siècle, nous assisterons à un nouveau tournant artistique, silicium et pixels fusionnant avec les molécules et la matière. Entre le monde sec de la virtualité et le monde mouillé de la biologie se trouve un domaine humide, un nouvel espace intermédiaire de potentialité et de promesse pour l'esprit créatif, et qui va exiger une révision totale des pédagogies et des pratiques de l'éducation artistique. Le "Médiahumide" (Moistmedia), (comportant bits, atomes, neurones et gènes dans toutes les combinaisons possibles) va constituer le substrat de l'art de notre siècle, un art de transformation préoccupé de la construction d'une réalité fluide. »¹.

Eduardo Kac et Adam Zaretsky sont des personnages représentatifs de ces artistes à l'esprit avant-gardiste et pionnier qui sont les premiers à toucher à ce grand domaine scientifique qui est le plus important pour l'humanité au 20^e siècle. Eduardo Kac a réalisé en 2000 son lapin vert fluorescent génétiquement modifié prénommé "Alba". En collaboration avec une équipe scientifique de l'INRA, il a

¹ - "Just as the development of interactive media in the last century transformed the world of print and broadcasting, and replaced the cult of the objet d'art and linear narrative with a process-based culture, so throughout this century we shall see a further artistic shift, as silicon and pixels merge with molecules and matter. Between the dry world of virtuality and the wet world of biology lies a moist domain, a new interspace of potentiality and promise for the creative mind, and one that will demand a total revision of the pedagogies and practices of arts education. Moistmedia (comprising bits, atoms, neurons, and genes in every kind of combination) will constitute the substrate of the art of our century, a transformative art concerned with the construction of a fluid reality." Roy Ascott, *Arts Education @ the Edge of the Net : The Future Will BE Moist !*, Arts Education Policy Review; Volume 102, Issue 3, (Jan./Feb. 2001), p. 9.

implanté une protéine fluorescente dans une lapine blanche normale pour que celle-ci devienne phosphorescente quand elle est soumise à des rayons ultraviolets. Cette protéine fluorescente était à l'origine une protéine bioluminescente existant dans le corps d'animaux comme des méduses et des hydres. Après le traitement adéquat par les scientifiques, cette protéine fluorescente comme la molécule marquée et le signe cellulaire, « *n'importe dans les cellules vivantes ou dans les embryons transgéniques complets et animaux, est capable de tracer efficacement l'efficacité des transferts géniques.* »¹. Par conséquent, dans les expérimentations scientifiques, elle est souvent utilisée pour suivre la piste des caractéristiques géniques. Eduardo Kac connaît non seulement pleinement l'usage scientifique et la grande valeur de cette protéine fluorescente mais tente également de la mettre en valeur dans la création artistique. A la fin, avec le soutien de l'équipe scientifique, ils ont réussi à créer cet être vivant qui n'existe pas dans la nature. Cet exploit symbolise également la réalisation d'une œuvre constituant une étape importante dans le milieu artistique, et qui ouvre une nouvelle possibilité en faveur de l'exploration de la vie par l'art.

La lapine fluorescente créée par Eduardo Kac ne vise pas uniquement à plaire à la vision du public et il ne s'agit pas non plus d'explorer tout simplement la percée technologique dans le domaine scientifique. Parallèlement, il accorde une grande attention à l'impact de la biologie moléculaire sur toute la société. Par exemple, la transcription réussie de cette protéine fluorescente signifie que des technologies concernées peuvent être appliquées à la médecine pour guérir et contrôler certaines maladies. Alors, dans les divers secteurs dont le droit, la politique, l'économie et l'éthique, quel rôle pourra jouer cet exploit scientifique ? Le débat et la réflexion suscités par « Alba » dans la société sont considérés comme une partie importante de cette œuvre par Eduardo Kac. Il souhaite qu'un pont de communication et de connaissance puisse être établi par cette pratique artistique entre le public et la recherche du domaine scientifique, afin de permettre aux gens d'avoir une réflexion calme et complète sur la recherche scientifique concernée tout en dissipant des malentendus et différends superflus, voire des oppositions et paniques aveugles dus au manque de connaissance mutuelle.

¹ - "GFP作为报告分子和细胞标记最明显的优势是无需底物或辅因子参与；无论在活细胞还是在完整的转基因胚胎和动物中，能够非常有效地监测基因转移的效率。" "刘默芳 王思多，《绿色荧光蛋白》，选自《生物化学与生物物理进展》，中国科学院生物物理研究所，2000年27卷3期，p. 242. (LIU Mofang, WANG Enduo, *Protéine fluorescente verte*, in *Progrès en biochimie et de biophysique*, Institut biophysique de l'Académie chinoise des sciences, 2000; 27 (3), p. 242.

Puisque la protéine fluorescente peut être extraite de leur organismes biologiques originels et implantée efficacement dans d'autres organismes, cela démontre que d'autres types de transcriptions géniques en ont également la possibilité. Une idée fantastique sur les végétaux m'est venue dans ma tête.

Les plantes existent dans les systèmes vivants de la Terre, elles demeurent toujours silencieuses, et ne laissent jamais paraître leurs sentiments. Mais il y a des exceptions, comme le mimosa. Cette sorte de plante courante provenant de la zone tropicale en Amérique s'est répandue largement dans le monde, dans des pays et régions tropicaux, subtropicaux et tempérés. En cas de stimulus venant de l'extérieur (être touché ou sentir l'ébranlement), le mimosa active immédiatement son mode d'auto-protection : les folioles se ferment et les pétioles tombent avec une vitesse rapide, ces « actions » étant accomplies en seulement quelques secondes. Ce mouvement de réflexe conditionné du mimosa s'apparente aux caractéristiques de l'animal tandis que le mimosa est dépourvu de cerveau et de système nerveux de l'animal. Cela paraît magique. Sous l'angle biologique, cette caractéristique peut être expliquée ainsi : lorsque le mimosa est stimulé par une force extérieure (par exemple le toucher et les ondes sonores), certaines cellules spéciales (des cellules réceptrices qui sont facilement stimulées par des potentiels électriques statiques faibles) à l'intérieur de son pulvinus (la forme des feuilles de mimosa ressemble aux plumes, des folioles se trouvent en paires sur les deux côtés du pétiole, le joint entre

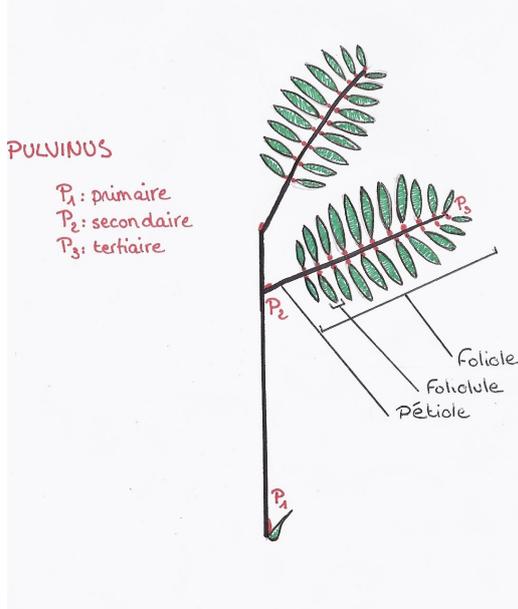


Figure 52 - Mimosa.

les folioles et la pétiole est appelé pulvinus) perdent immédiatement de l'eau, cela fait diminuer leur pression (la pression d'expansion : lorsque la vacuole des cellules végétales est pleine d'eau, elle presse les cytoplasmes autour pour que ceux-ci se collent étroitement aux parois cellulaires, donc ils exercent une pression sur les parois cellulaires). Par conséquent, des plis sont provoqués dans la région du pulvinus où ces cellules se trouvent pour provoquer le mouvement de fermeture des folioles (dans un état normal, les cellules dans la

région du pulvinus sont pleines d'eau, donc la pression d'expansion, plus grande, maintient les folioles ouvertes).

Ce que je me demande est s'il serait possible de transmettre cette caractéristique sensorielle du mimosa à d'autres végétaux, par le moyen de la science génique, vers des produits agricoles par exemple. Ce n'est qu'un projet futur et avant sa réalisation, il faut connaître d'abord le mécanisme d'expression du mouvement de réflexe conditionné du mimosa dans la science moléculaire de l'ADN, si la transcription des gènes concernés par ce mécanisme sur d'autres végétaux peut être parfaitement exprimée, à quel degré d'expression, ainsi que quel effet mutuel se produira entre les gènes concernés par la transcription et d'autres molécules dans les corps végétaux qui font l'objet de la transcription. Par ailleurs, la structure de l'organisme des végétaux constitue également un facteur clé à prendre en considération, par exemple, il faut se demander si la forme et la structure intérieure des feuilles des végétaux qui feront l'objet de la transcription possèdent des conditions permettant d'exprimer le mouvement de stimulation comme le mimosa ? De nombreux problèmes devront être vérifiés au cours de l'exécution du projet.

D'autre part, tout comme dans le cas d'Eduardo Kac qui touche à la limite de l'éthique vitale et du jugement de la valeur synthétique de la société par « Alba », dans mon projet futur, la mesure mutuelle entre l'éthique et la science de la vie devient inéluctablement le cœur de question concernée. Devrait-on accorder nos crédits au respect et à la poursuite du devenir naturel de la vie ou au contraire louer notre créativité subjective pour la vie ? Doit-on respecter toute forme de vie naturelle, ou peut-on traiter ou détruire sans restriction comme tout autre produit les nouveaux organismes créés par la main de l'homme ? Si ces nouvelles forme vie menaçaient notre existence, cela voudrait-il dire que l'homme aurait lui-même perdu ses avantages dans la compétition de la sélection naturelle, ou bien qu'il a cassé les « règles de concurrence » ? Comment s'assurer que l'Homme garde les avantages de la vie dans la brutale compétition de la survie ?

Nietzsche a déclaré :

« Mesurée selon des critères scientifiques, la valeur de tout jugement de valeur moral porté par un homme sur un autre est très restreinte : chaque mot recèle une quête à tâtons et beaucoup d'illusion et d'incertitude. »¹.

¹ - Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes : Automne 1885 - automne 1887*, Oeuvres philosophiques complètes XII, Textes établis et annotés par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Traduits de l'allemand par Julien Hervier, Édition Gallimard : 1978 pour la traduction française, p.32.



Figure 53 - *Alba*, Eduardo Kac, 2000, le lapin fluorescent.



Considérée du point de vue de la causalité de Hume, la formation de la science même est un raisonnement empirique et un résumé imprécis, ce qui suffit déjà pour nous faire douter de sa crédibilité. Les gens mesurent la morale avec cette mesure ni solide ni fiable, qui semble même se tromper soi-même et tromper les autres. Si au contraire, nous réfléchissons sur la science à partir de la morale, nous semblons nous trouver confrontés à la même impasse : « *que l'on doit soumettre les appréciations de valeur elles-mêmes à une critique. Que l'on doit stopper l'impulsion sentimentale à moraliser par la question : pourquoi ?* » ¹. Alors selon quoi doit-on juger tout ce qui concerne le noyau et la base de toute valeur, soit le sens vital ?

Lorsque la science génétique moléculaire tente d'expliquer « pourquoi l'homme est l'homme », un sujet assez métaphysique, le processus de caractérisation des comportements de l'humanité, soit les activités de la reproduction et de la recherche de nourriture, dans le niveau moléculaire, attirent à ce moment l'attention des scientifiques en évolution moléculaire. Mais au même moment les activités de recherche de nourriture de l'humanité moderne concentrent justement la majeure partie de leur attention sur le développement de la science moléculaire. Cela semble être le sens et l'importance considérables que porte l'intervention de l'étude artistique centrée sur le thème agricole dans la science de biologie génique. Cette étude de l'esthétique agricole, en justifiant le comportement de survie de l'homme, peut-elle saisir le noyau de la valeur, c'est-à-dire le sens vital ?

¹ - Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes : Automne 1885 - automne 1887*, Oeuvres philosophiques complètes XII, Textes établis et annotés par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Traduits de l'allemand par Julien Hervier, Édition Gallimard : 1978 pour la traduction française, p. 161.

Part III :
Paysages agraires

3-1. Les facteurs possibles permettant à la sensation de beauté de s'établir au cours de la réalisation du désir instinctif de survivre

Dans la section intitulée « Le “sentiment esthétique” généré par les produits agricoles » de notre première partie, nous avons tenté de donner une illustration préliminaire de la naissance et du développement de la « sensation de beauté », dans la relation entre l'homme et la nourriture : la « sensation de beauté originaire » à propos de la nourriture du sujet (l'homme), soit « la forme primitive de la sensation de beauté », née de manière inconsciente et cohérente en harmonie, en accord avec le désir de mastication et de déglutition (désir instinctif de survie) de l'homme. La « sensation de beauté originaire », cette impulsion (*tendance*) sensorielle inconsciente ou instinctive a pu se développer, via le processus de réalisation de ce désir instinctif de survie ou bien via le processus évolutif d'activités de survie relatives aux matériaux alimentaires, pour devenir un système esthétique indépendant. Donc, cette sorte de processus est devenue une voie importante permettant au système esthétique de s'établir.

Dans la discussion de tout ce mémoire, nous limitons la « sensation de beauté originaire » à la relation avec le désir de mastication et de déglutition (le désir alimentaire). Ici, afin de définir les limites du désir instinctif de survie, nous allons donc compléter l'interprétation de la « sensation de beauté originaire ». Réfléchissons : pour l'humanité, quelles sont les matières essentielles permettant de maintenir ses signes vitaux ? Avec l'élimination, sont indispensables l'oxygène, l'eau et la nourriture. Selon un tel principe, les désirs instinctifs pour ces trois sortes de matières devraient constituer la forme embryonnaire et globale du désir instinctif de survie, tandis que la « sensation de beauté originaire » doit posséder un accord primitif avec ces trois sortes de désirs instinctifs vis-à-vis de ces matières.

Mais, quand nous discutons la « sensation de beauté originaire », pourquoi la limitons nous principalement à l'accord avec le désir de mastication et de déglutition (désir alimentaire), et ensuite, axons-nous la discussion de tout ce mémoire principalement sur le champ des activités de survie vis-à-vis des matières alimentaires ?

C'est que, nous jugeons selon le degré (niveau) ou bien la particularité

remarquable de l'évolution des activités de survie. Du point de vue de la relation globale au désir, la manière de satisfaire le désir de l'oxygène se base sur la photosynthèse des plantes, un modèle qui, jusqu'à aujourd'hui, n'a toujours pas connu de changement fondamental ou important. Concernant la manière de satisfaire le désir de l'eau, son évolution se traduit principalement par celle du mode et de la méthode d'utilisation et d'exploitation des ressources hydriques elles-mêmes, par exemple, l'épuration et le recyclage de l'eau. Mais la possibilité de satisfaire le désir dépend toujours de l'offre, de la mise à disposition, de cette sorte de matière par la nature. Concernant la relation avec les matières alimentaires, contrairement aux relations avec les deux premiers éléments, c'est-à-dire acquérir les matières naturelles à caractère alimentaire toujours relativement directement dans la nature ou en exploitant et utilisant simplement ces matières elles-mêmes, l'homme fait davantage recours aux autres conditions de la nature pour procéder à leur production par sa propre activité subjective, et ce mode autarcique devient déjà un modèle dominant. Par rapport à nos ancêtres, ce changement est sans aucun doute significatif, de sorte que les comportements de survie relatifs à la nourriture occupent une place remarquable dans l'histoire des comportements de survie de l'homme.

Pourtant, pour mener toute notre discussion sur la « sensation de beauté », il faut une condition préalable : la « sensation de beauté » doit se différencier dès sa forme primitive. C'est seulement dans ce cas que nous sommes capable d'illustrer le sens représenté par ce mot et le système esthétique ayant trait à ce mot. Sinon, nous ne pourrions que rester pour toujours que dans une perception générale et globale. Alors, comment cette différenciation se produit-elle ? Quels rapports se produisent entre cette différenciation de la « sensation de beauté » avec les désirs instinctifs de survie, notamment le désir de mastication et de déglutition des matières, ainsi que sa réalisation ?

Nous pensons que ce rapport possible se présente d'abord selon certains facteurs conditionnels externes. Premièrement, même dans le mécanisme primitif, il n'est pas possible pour la « sensation de beauté originnaire » de se produire à elle seule sans avoir un lien direct ou indirect avec l'objet, alors que ce lien crucial (entre le sujet et l'objet) commence sans aucun doute à partir des activités de survie. Deuxièmement, nous pensons que la différenciation de la « sensation de beauté » dans sa forme originnaire dépend certainement de certains mécanismes agissant

constamment mais de manière variable. (en effet, le désir instinctif de survie de l'homme, soit le désir vis-à-vis des matières fondamentales nécessaires à sa survie, est une constante, mais ses modalités peuvent varier. Par conséquent, nous jugeons que la « sensation de beauté originaire » s'accorde toujours discrètement avec le désir de survie.) Au cours de l'évolution incessante des activités de survie se forment certaines relations formelles et variables entre le sujet et l'objet, qui peuvent constituer les mécanismes conditionnels externes de la différenciation de la « sensation de beauté ».

A part les facteurs possibles externes décrits ci-dessus, nous allons explorer en profondeur quelles sont les caractéristiques des mécanismes internes reliant le développement de la différenciation de la « sensation de beauté » dans sa forme originaire et l'évolution incessante des activités de survie.

Concernant ce problème, nous pouvons nous inspirer de l'illustration du « *sentiment de plaisir* » par Kant. Il a indiqué :

« *Le plaisir est la représentation de l'accord de l'objet ou de l'action avec les conditions subjectives de la vie, c'est-à-dire avec le pouvoir de causalité d'une représentation par rapport à la réalité de son objet (ou à la détermination des forces du sujet pour l'action qui le produit = zur Handlung es hervorzubringen).* »¹.

Kant a expliqué « *les conditions subjectives de la vie* » comme « *le pouvoir de causalité d'une représentation par rapport à la réalité de son objet (ou à la détermination des forces du sujet pour l'action qui le produit* ». Suivant cette explication, nous pouvons donc lier « *les conditions subjectives de la vie* » à « *la faculté de désirer* » que Kant a soulignée. Comme il a précisé : « *La faculté de désirer est, pour le même être, le pouvoir d'être par ses représentations (Vorsstellungen), cause (Ursache) de la réalité des objets de ces représentations.* »². Donc il semble que nous pouvons avancer dans notre compréhension : le « *sentiment de plaisir* » souligné par Kant, est la représentation de l'accord de « *l'objet ou de l'action* » avec « *la faculté de désirer* », c'est à dire que « *La réalisation de toute intention est liée au sentiment de plaisir ;* »³. Bien entendu, la faculté de désirer du sujet est diversifiée, il y a la faculté de désirer maintenir l'état de survie fondamental, et la faculté de désirer vis-à-vis de l'état mental (interne) (concernant

¹ - Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, Traduction Française de François Picavet, Introduction de Ferdinand Alquié, Réimpression de la 7e édition « Quadrige », Paris, 2007, Préface p. 7.

² - *Ibid.* p. 7.

³ - Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Traduction et présentation par Alain Renaut, Éditions Flammarion, Paris, 1995, p. 166.

les connaissances par exemple) etc. Mais la faculté de désirer maintenir l'état de survie est un prérequis fondamental. En effet, toutes ces interprétations de Kant indiquent sans exception la nature conforme entre le "*sentiment de plaisir*" avec l'accord que la faculté de désirer et les conditions du désir de survie. Ce qui est plus important est que Kant estime qu'une forme pure et typique dans le "*sentiment de plaisir*" est le "*plaisir esthétique*" (voir: *De la liaison du sentiment de plaisir avec le concept de la finalité de la nature* et *De la représentation esthétique de la finalité de la nature* dans *Critique de la faculté de juger* de Kant). Cela révèle qu'il existe également un lien de nature entre le "*sentiment de plaisir*" et le système esthétique.

Dans ce cas, il semble donc que nous pouvons formuler notre hypothèse autour du "*sentiment de plaisir*" : à l'intérieur du sujet, il se forme un type de mécanisme variable et affectif, qui se traduit comme plaisant (accordé) ou déplaisant (discordant) entre la faculté (capacité) de désirer et les conditions du désir de survie. Le mécanisme variable interne de l'évolution incessante des activités de survie ne sert pas seulement à cette fin, il devient également le mécanisme variable interne permettant à la « sensation de beauté » de se différencier dans sa forme originelle. Autrement dit, l'accord (l'harmonie) ou la brouille entre la faculté et les conditions du désir de survie du sujet constitue la source décisive de la « sensation de beauté ».

Dans la phase de développement qui suit la différenciation de la « sensation de beauté » dans sa forme originelle, une caractéristique importante produite est l'effet général. Cette universalité a un double principe :

D'une part, pour l'espace intérieur des sujets. La « sensation de beauté » s'est produite avec une certaine caractéristique d'affinité entre les sujets. Sous notre angle de discussion, pour les sujets, leur désir de survie (désir instinctif vis-à-vis de l'air, de l'eau et des matières alimentaires) ne changera jamais et est commun entre les sujets. Cela fait que la « sensation de beauté » dépend de la faculté et des conditions du désir de survie, possède la possibilité de l'effet large entre les sujets. Pourtant, l'universalité de la « sensation de beauté » entre les sujets ne représente pas sa cohérence absolue car, bien que le désir de survie des sujets ne change pas, les facultés et conditions du désir de survie changeront, ce qui rend instable le « sentiment de plaisir » comme représentation de l'accord.

D'autre part, pour l'espace extérieur où les sujets se trouvent. La « sensation de beauté » à l'origine vise simplement les matières de survie et, cela s'étend à d'autres

objets dans l'espace de survie. Par exemple, pour la relation entre l'homme et les matières alimentaires, la forme la plus directe que prendra cette universalité externe de la « sensation de beauté », concernera éventuellement les fruits, puis les plantes qui produisent des fruits. Dans la Bible, la description visuelle d'Eve avant qu'elle cueille le « fruit défendu » mentionne : « *La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue...* »¹. Dans cette phrase se dissimule la transformation de la « sensation de beauté » du fruit à la plante. La forme la plus large d'une telle transformation consiste en l'extension au niveau macroscopique naturel de l'offre ou de la production d'aliments. C'est de cette manière que s'établit la « sensation de beauté » des sujets vis-à-vis de tout le monde extérieur.

On peut dire que l'effet général intérieur de la « sensation de beauté » dépend de l'affinité du désir instinctif de survivre des sujets ; tandis que l'élargissement de la « sensation de beauté » à tout le monde naturel se fait grâce aux conditions harmonieuses stochastiques des facultés du désir de survie dans tout l'espace de survie.

¹ - *La Bible, Ancien et nouveau testament*, Le Pentateuque, Genèse 3-6, Version Louis Segond 1910.

3-2. Jugement de la valeur du système esthétique

Quel que soit l'élargissement ou le décalage de la « sensation de beauté » dans tout l'espace de survie, tout respecte inconsciemment son principe *a priori* : l'accord entre les facultés et les conditions du désir de survie. Par conséquent, au niveau macroscopique de l'élargissement de la « sensation de beauté », c'est-à-dire, sous l'angle de la nature ou du paysage, quelle que soit la « sensation de beauté » des sujets par rapport à toute la nature ou celle concernant les paysages de différents types existant dans toute la nature, tout a ce même principe *a priori* d'interdépendance. Ceci devient également la base *a priori* du système esthétique. Comme l'a souligné le philosophe Gérald Hess : « *L'expérience esthétique d'un paysage possède sa finalité en elle-même ;* » ¹.

Or, concernant l'établissement du système esthétique, nous estimons qu'il se produit dans un tel contexte, l'évolution des facultés et conditions du désir de survie, que la capacité de la conscience humaine y joue un rôle de plus en plus important. Cette tendance, on peut dire, commence à se produire dès la phase de la différenciation de la « sensation de beauté » dans sa forme originaire. Bien entendu, nous pouvons expliquer cette tendance à l'inverse : lorsque les activités de la conscience humaine se forment au fur et à mesure dans les activités de survie, la « sensation de beauté » se différencie justement lors de cette phase dans sa forme originaire. La formation du système esthétique est bien le résultat de l'association entre la « sensation de beauté » au cours de sa différenciation et une partie des activités de conscience ayant une nature spéciale.

Pourtant, bien que le système esthétique suive ce principe *a priori* que nous avons analysé (la finalité en elle-même), lorsque nous plaçons l'esthétique dans la sphère de la conscience pour l'évaluer, il est difficile de définir les critères de jugement de sa valeur sur ce principe *a priori*. Il semble que dans le système esthétique, son principe *a priori* et le jugement de la valeur esthétique aient creusé un fossé. Gérald Hess a indiqué :

« *Il n'empêche que chacun d'entre nous semble attribuer une valeur esthétique à*

¹ - Gérald Hess, *Par-delà l'expérience esthétique de la nature*, In Dominique Bourg et Phillippe Roch, *Crise écologique, crise des valeurs ? : Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Éditions Labor et Fides, 2010, pp.265-266.

certains paysages ou refuser cette attribution à d'autre, et que celle-ci varie selon la personnalité de l'individu, son éducation, sa culture, etc. Il peut, certes, arriver d'accéder à l'intersubjectivité sur le plan d'une esthétique de la nature. Mais celle-ci est alors contingente. Elle paraît de facto, n'être soumise à aucune règle et ne peut, dès lors, faire l'objet d'aucun consensus. »¹.

Face à ce phénomène, nous souhaitons proposer l'approche suivante : pour tenter de discuter du fossé existant dans le système esthétique entre le principe *a priori* et le jugement de la valeur esthétique, on peut se référer à la psychanalyse, qui divise l'esprit intérieur de l'homme en trois niveaux de structure fondamentale, l'inconscience, la subconscience et la conscience. C'est-à-dire que, comme la « sensation de beauté » est *a priori*, c'est-à-dire dans le champ de l'instinct, et que le jugement de valeur esthétique est dans le champ de la conscience, la référence à la psychanalyse amène à poser la question suivante : les critères de jugement de la valeur esthétique existent-ils dans le champ de la subconscience ? Est-ce que cette subconscience hérite (respecte) son principe *a priori* et le prend comme critère interne pour l'affecter directement au jugement de l'esthétique dans le champ de la conscience ? Ainsi, le système esthétique dont nous discutons, à part le niveau de son principe *a priori*, doit encore se diviser en deux niveaux pour continuer la discussion, soit les critères de valeur dans la subconscience, et les reflets des critères de valeur esthétique dans le champ de la conscience.

Dans « *De la représentation esthétiques de la finalité de la nature* » (*Critique de la faculté de juger*), Kant a défini cette différence entre « l'inconscience » et la « conscience » du système esthétique comme le résultat produit par « la faculté de juger réfléchissante ». Comme il définit une différence entre la « beauté de la nature » et la « beauté artistique (esthétique) » dans la perception esthétique. Mais n'importe quel objet relevant de l'un de ces deux types de beauté produit une finalité avec le sentiment de plaisir, ayant donc une représentation de l'accord. Par conséquent, nous pouvons en déduire que si la « sensation de beauté » est entièrement une représentation de plaisir produit grâce à l'accord des facultés et conditions du désir de survie *a priori* (dans le champ de l'instinct), le sentiment de plaisir exprimé par le système esthétique aux niveaux subconscient et conscient doit également s'établir sur le concept de la recherche de tel accord ayant des activités conscientes.

¹ - Gérald Hess, *Par-delà l'expérience esthétique de la nature*, In Dominique Bourg et Phillippe Roch, *Crise écologique, crise des valeurs ? : Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Éditions Labor et Fides, 2010, pp.265-266.



Figure 54 - *Naissance du paysage*, Ambrogio Lorenzetti, fresque du Bon Gouvernement, Sienne, XI^e siècle (détail).

Dans son livre *Paysages et paysans*, l'historien français André Burguière, fait d'une fresque (*Naissance du paysage*) du 14^e siècle le commentaire suivant :

« En marquant les contrastes du paysage siennois, l'artiste en souligne l'élégance. En juxtaposant les scènes de chasse et les tâches paysannes qui attestent la polyvalence de l'espace rural, il n'oublie pas d'exalter les rapports harmonieux entre la ville et sa campagne, entre les dominants et les dominés. » ¹.

Burguière souligne combien cette fresque de paysage reflète l'harmonie et l'élégance du paysage urbain et rural. En effet, il s'agit exactement d'un phénomène de coexistence entre l'homme et la nature, ou bien entre la société humaine (espace de survie, de production et de vie) et l'espace naturel.

Burguière souligne ensuite :

« Notre émotion repose ici sur une série d'illusions, que l'historien doit mettre au clair s'il veut comprendre comment s'est constituée, dans la sensibilité occidentale, la notion de paysage. Illusion d'abord de l'immuabilité du paysage rural. Les paysages ont au contraire une histoire multiple mêlant le cyclique, l'érosion lente et les changements brutaux ; une histoire que des repères matériels ou des sources écrites permettent de reconstituer. » ².

¹ - André Burguière, *Paysages et pasysans : Les campagnes européennes du X^e e au XX^e e siècle*, Édition Nathan, Paris France, 1991, p. 6.

² - *Ibid.* p. 8.

Cela montre clairement que la variabilité de paysage rural est le premier élément, l'élément prioritaire, dans la discussion du concept de paysage que Burguière souhaite mettre en place. Il sous-entend que la conscience du paysage de l'homme semble s'établir consciemment, il y a bien longtemps, sur la base du modèle de coexistence entre l'homme et la nature.

L'harmonie de cette relation de coexistence devient-elle le reflet de la valeur que les gens donnent au paysage rural – voire à d'autres types de paysage – quand ils effectuent un jugement esthétique sur celui-ci ? Selon cette déduction, quelle influence ce reflet de valeur esthétique exercera-t-il sur les jugements de tout le système esthétique ?

3-3. Paysages agraires

Ferme de la ville ou *Ferme en ville* (*Farm City*) est un projet agricole communautaire démarré conjointement par Les artistes américains Harrell Fletcher et Jon Rubin, afin de participer à l'exposition *Urban Renewal Laboratory* organisée par *Southern Exposure* à San Francisco en 1998. Les deux artistes ont construit une serre dans la galerie d'exposition où ils ont planté des cultures agricoles. De plus, ils ont contacté les résidents locaux et les ont invités à planter des cultures sur leur toit, à leur appui de fenêtre et dans leur jardin. Pendant ce projet, ils partageaient les produits récoltés avec les résidents de la ville. De cette manière, les artistes ont relié l'exposition d'art avec la vie des habitants locaux, et aussi avec l'écologie communautaire de la ville. Cela n'a pas seulement permis aux habitants de participer au processus de réalisation d'un projet artistique, mais leur a également permis d'éprouver le concept écologique de l'autosuffisance dans l'environnement d'une manière qui avait un rapport étroit avec leurs vies. On retrouve cette orientation chez l'artiste français Thierry Boutonnier qui a décrit son propre projet agricole communautaire *Assolement* ainsi :

« C'est en cohabitant avec les espèces que je vis mon art. Je brasse la terre arable durant le chantier du quartier Mermoz Nord avec les habitants de façon à semer des formes qui les relient à ce territoire sensible. Ma volonté est de créer un geste citoyen qui soigne son environnement et qui en récolte les fruits. »¹.



Figure 55 - *Ferme de la ville* (*Farm City*), Harrell Fletcher, 1998, Southern Exposure, San Francisco.



Figure 56 - *Assolement*, Thierry Boutonnier, 2010, San Francisco CA.

¹ - *Thierry Boutonnier est le lauréat du Prix COAL Art & environnement*, Prix COAL Art & environnement, Communiqué de presse, 2010, Site : <http://www.projetcoal.org/coal/wp-content/uploads/2011/02/Lauréat-Thierry-Boutonnier.pdf>.

Au début du 20^e siècle, la conscience de l'environnement a progressivement été prise en considération. Dans ce contexte, le concept de l'esthétique écologique est proposé au commencement des années 80. Prendre un point de vue esthétique pour envisager et intervenir sur les questions écologiques est devenu une tendance importante de l'éco-philosophie. En 1985, le philosophe français Jean-Marc Ferry a écrit dans son article publié dans la revue *Esprit* :

« Il est même possible que la “raison esthétique” soit un jour appelée à jouer un rôle historique de première importance dans la modernisation ; que notre environnement soit un jour transfiguré par une “révolution esthétique” portée par la revendication irrésistible de la “vie bonne” » ¹.

Néanmoins, dès 1968, l'artiste américaine d'origine hongroise Agnes Denes a commencé à réaliser son projet *Rice/Tree/Burial with Time Capsule (Riz/Arbre/Enterrement avec Capsule Temporelle)* dans le district Sullivan de New York. Ce travail est considéré comme le premier projet artistique de concernant les questions écologiques. Dans ce projet, Agnes Denes a expliqué sa propre pensée comme *Écologique (en termes d'Eco-logie)*, et a montré son intérêt et son attention pour la circulation et la régénération de la nature au niveau macroscopique en abordant une série de questions liées entre elles et de phénomènes : l'interdépendance et la transformation entre l'énergie et la masse relative dans l'espace et le temps, la connexion entre l'esprit et la matière, et enfin la valeur de l'existence humaine et l'avenir de l'humanité elle-même... Elle a écrit :

« J'ai planté du riz pour représenter la vie (son commencement et de croissance), des arbres enchaînés pour indiquer les interférences avec les processus de la vie et de la nature (mutation évolutive, variation, pourriture, mort), et enterré ma poésie Haiku pour symboliser l'idée ou le concept de l'abstrait, l'absolu, les facultés intellectuelles de l'homme, et la création elle-même. » ².

Après le projet *Riz / Arbre / Enterrement*, en 1982, réalisé avec le soutien du *Public Art Fund*, Agnes Denes a appliqué son point de vue de l'*Éco-logique* plutôt sur l'écosystème urbain avec *Wheatfield - a confrontation (Champ de blé - Une*

¹ - Jean-Marc Ferry, *Modernisation et Consensus*, in *Esprit : Changer la culture et la politique*, Revue mensuelle no. 101 (May 1985).

² - “I planted rice to represent life (initiation and growth), chained trees to indicate interference with life and natural processes (evolutionary mutation, variation, decay, death), and buried my Haiku poetry to symbolize the idea or concept (the abstract, the absolute, human intellectual powers, and creation itself).”, Agnes Denes, Site personnel : <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>.

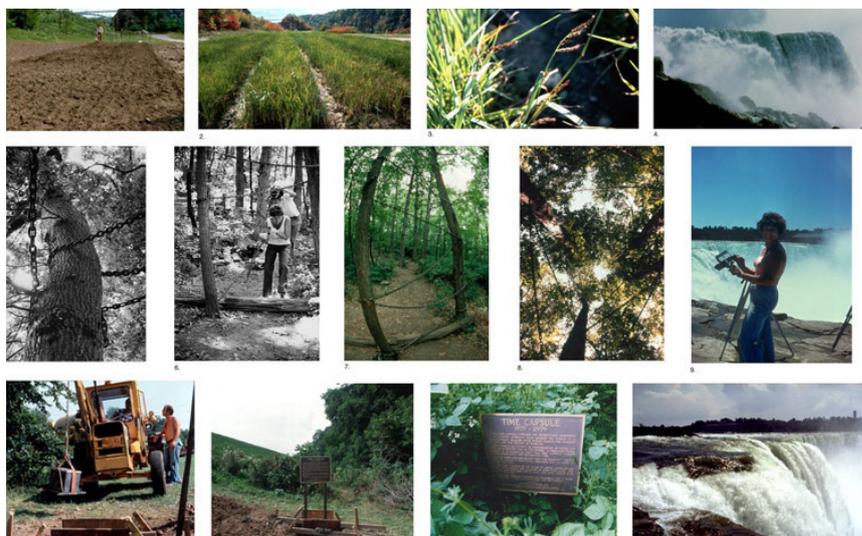


Figure 57 - Riz / Arbre / Enterrement avec la Capsule Temporelle (Rice/Tree/Burial with Time Capsule). Agnes Denes, 1969 - 79.

Confrontation). Elle a déblayé un site d'enfouissement d'ordures situé à Lower Manhattan, avant de le recouvrir avec deux cents chargements de terre apportée par camion. Ensuite, l'artiste a planté et cultivé deux acres de blé dans ce site. Après des tâches comme le désherbage, l'irrigation, la fertilisation et la vaporisation de pesticide, elle a réussi à récolter, en août 1982, du blé de bonne qualité. Ce champ de blé se trouve face à la Statue de la Liberté, à seulement deux rues de Wall Street et du World Trade Center, et se construit comme une comparaison forte avec la paysage urbain moderne. Ou selon le commentaire de Matilsky B.C. : « *Le blé a été transformé en un symbole, tandis que le travail de l'artiste a mis en évidence des incohérences.* »¹. Le développement et l'expansion urbaine rapides annexent un grand nombre de ressources foncières dans les villes, et ce processus se traduit par le gaspillage, et même la pollution de la terre. Nous pouvons dire que ce projet exprime une interrogation sur ces phénomènes d'*incohérences*, et tente un plan pratique pour tenter de restaurer l'écologie urbaine. Il nous incite également à attacher davantage d'importance à la valeur des terrains dans l'environnement de l'économie urbaine.

La société moderne a commencé à partir de la révolution et de la civilisation industrielles et la civilisation est devenue celle de l'urbanisation. Dans cette situation, l'agriculture semble être petit à petit passée à la périphérie du développement social. Aujourd'hui nous sommes plutôt préoccupés de savoir si les plats sont bons, du prix, de l'origine et de la durée de conservation des aliments; ou encore, de faire un choix entre les produits biologiques dits « Bio » et les produits normaux dans un équilibre entre la santé et le budget, et puis on jette les restes à la poubelle.

¹ - "Wheat was transformed into a symbol, as the artist's work highlighted incongruities," Matilsky B.C., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York: Rizzoli, 1992, p. 51.

Comment tous ces produits poussent-ils, dans quel environnement et comment les agriculteurs travaillent sont autant d'informations qui semblent être de moins en moins connues des gens et, de plus en plus difficiles à connaître. Pour mieux dire, les moyens que nous avons pour obtenir ces informations s'éloignent et sont, de plus en plus, limités par les contraintes géographiques, au niveau des horaires de travail, ou au niveau de notre connaissance sur le développement des choses... Tous ces facteurs éloignent notre vie quotidienne de l'agriculture, qui est le domaine représentant le plus la relation symbiotique entre l'homme et la nature. On peut donc dire que l'homme est en train de s'éloigner de la nature donc il dépend pourtant pour sa survie.



Figure 58 - *Champ de blé - Une Confrontation (Wheat field - a confrontation)*, Agnes Denes, 1982.

Non seulement, cet éloignement de la nature ne nous débarrasse pas des nombreuses crises de l'existence, mais il engendre de plus des questionnements multiples, notamment sur l'autosuffisance céréalière, la circulation alimentaire, le développement sécuritaire et durable... Ce qui nous renvoie à des sujets bien plus généraux tels que l'écologie, la sociologie, l'économie, la politique, la science et la philosophie. Nous ne pouvons cependant nier que les domaines qui sont influencés par l'agriculture sont très nombreux, et elle est toujours au centre des valeurs humaines. Peut-être est-il donc juste qu'Agnes Denes cherche à provoquer l'introspection des gens par *Champ de blé* :

« *La décision de planter un champ de blé à Manhattan, au lieu de concevoir juste une autre sculpture publique, est née d'une préoccupation de longtemps et du besoin d'attirer l'attention sur nos priorités mal placées et la détérioration des valeurs humaines.* » ¹.

¹. "Decision to plant a wheatfield in Manhattan, instead of designing just another public sculpture, grew out of a long-standing concern and need to call attention to our misplaced priorities and deteriorating human values.", Agnes Denes, in Baile Oakes, *Sculpting with the environment--a natural dialogue*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1995, p. 168.

3-4. L'Hétérotopie de crise

Dans le nord de la France se trouve une plaine fertile. Chaque fois en prenant les routes de campagne de cette région, j'étais attiré par ce beau paysage bucolique. Donc, je suis venu plusieurs fois pour prendre des photos. Au début, ce qui m'attirait le plus, à part le paysage pittoresque, c'était aussi le grand nombre de cimetières et stèles commémoratives largement répandues dans cette zone. Ils sont mis en avant par le relief plat qui les entoure, et dans la plupart d'entre eux ne sont pas enterrés des civils mais des soldats de différents pays ayant péri pendant les deux guerres mondiales. Mon ami m'a fait savoir que l'endroit où ils se trouvent constitue bien le champ de bataille où ces soldats ont versé leur sang. Cela a brutalement bouleversé l'impression que j'avais toujours sur ces champs. En effet, bien avant cela, je n'avais jamais ressenti que ces champs superficiellement paisibles et dynamiques étaient si proches de la mort. Du coup, j'ai senti la dignité et la tristesse dans mon cœur.



Figure 59 - *L'Hétérotopie de crise N°2*, Tang Kun, 2013,
Photographies numériques.

Lors de plusieurs prises de photos, j'ai remarqué qu'à part les lieux où étaient construits des cimetières et stèles commémoratives, il existait encore de nombreux sites de champs de batailles où aucun monument n'était construit pour rendre hommage, mais où il y avait simplement des pancartes installées au bord des routes à côté (les lieux indiqués par ces pancartes sont pour la plupart les ruines de champs de bataille de la Première Guerre mondiale). A part cela, ces champs de bataille ont été remplacés par des champs agricoles sans laisser aucune autre trace. Pourtant, bien que les pancartes ne soient pas si grandioses et frappantes, elles symbolisent, tout comme les cimetières et stèles commémoratives, l'existence spatiale et temporelle de cette histoire lourde. Cela a encore attiré mon attention et aussi stimulé un certain sens de responsabilité pour moi en plus de la passion esthétique. J'espère témoigner du changement historique de ces lieux spéciaux tout en illustrant le paysage des champs agricoles de ma propre manière. Les champs de bataille et les champs agricoles, le grondement barbare et la tranquillité, la mort et la vie ... Tous ces facteurs paradoxaux et théâtraux y forment une coexistence spatiale et un héritage temporel.

Dans les œuvres d'Anselm Kiefer, l'expression de la terre est un thème important. Ces œuvres ont souvent une grande taille. Lorsque les visiteurs regardent ses œuvres, l'atmosphère de l'image se lance vers eux en les y intégrant. *Le Hanneton s'est envolé (Maikäfer flieg)* semble exprimer la scène de brûlure de terres cultivables à la campagne. Les cendres peuvent devenir nutrition organique dans la terre pour permettre une meilleure croissance des nouvelles cultures dont les semences vont commencer. Pourtant, il est difficile de ressentir dans cette œuvre la renaissance et l'espoir contenus dans cette scène. Kiefer adopte son angle habituel lourd et étouffant tandis que sa technique d'expressionnisme intense ne saisit qu'une grande superficie de terre noircie par la brûlure et peu de cultures restant dans les champs. A cela s'ajoutent plus loin les flammes rouges et les fumées, tout comme des ruines tragiques.

Sa série d'œuvres récentes *Plan Morgenthau* crée un champ de blé doré sous la forme d'une installation avec une grande scène spatiale, encerclée par une maille métallique haute tout autour. Les brins de paille sont placés dans le sol en désordre, contrairement aux cultures normales qui s'alignent en ordre et croissent droit et robuste. La terre n'évoque pas du tout les matières organiques et l'eau qu'elle



Figure 60 - *Plan Morgenthau*,
Anselm Kiefer, 2012.



Figure 61 - *Le Hanneton s'est envolé*
(*Maikäfer flieg*), Anselm Kiefer,
Huile sur toile, 220 x 300 cm, 1974.

contient, elle est plutôt comme un désert désolé tandis que les pailles dorées qui y croissent ne reflètent pas la récolte mais deviennent la couleur du flétrissement et de la sécheresse. Toute la scène semble déprimée et inerte. En effet, le titre de l'œuvre illustre clairement sa réflexion sur la Seconde Guerre mondiale et l'histoire moderne. Le *Plan Morgenthau* élaboré en 1944 par Henry Morgenthau (1891-1967) Ministre des Finances américain, est un plan de sanction (punition) vis-à-vis de l'Allemagne. Il consiste à diviser l'Allemagne, après la Seconde Guerre mondiale, en deux pays indépendants à l'Ouest et à l'Est, à réduire le nombre de la population allemande par l'émigration et à démanteler ses industries pour que la structure de son économie de production revienne au niveau de l'agriculture primitive... Ainsi, l'Allemagne aurait été privée à titre permanent des conditions et des capacités lui permettant de déclencher une nouvelle guerre. Mais ce plan a fini par être abandonné. Par l'allusion de ce titre, Kiefer semble avoir simulé avec l'imagination cet état de vie de l'Allemagne qui n'existe que dans l'environnement de « l'histoire » écrite.

Avec le *Plan Morgenthau* de Kiefer, le projet *Jardin de la victoire* de l'artiste américaine Amy Franceschini semblent appeler une comparaison. En effet, ce projet est également relatif aux événements historiques de l'époque de la guerre, puisqu'il est tiré de l'expérience des *Jardins de la victoire* du siècle dernier, lancés de façon générale aux Etats-Unis lors de la Première et la Seconde Guerre Mondiale en vue d'encourager la population à cultiver des plantes dans des résidences privées ou des parcs publics afin d'appuyer l'approvisionnement alimentaire de l'armée et apporter de l'aide pour gagner la guerre. En 2007, l'artiste a reproposé de lancer

ce projet à San Francisco lors de la guerre d'Irak, et de faire appel à des gens pour qu'ils participent à ce projet, pour pousser à adopter des politiques agricoles et alimentaires plus actives. Dans ce projet, les caractéristiques agraires de la locomotion et de la participation du peuple tout entier sont largement utilisés, le champ devient une sorte d'espace omniprésent. En même temps, la régulation politique du système agricole ou bien de l'écosystème devient le point focal sur lequel ce projet artistique veut attirer l'attention.

Ces artistes, dans leur expression qui aborde la représentation de la terre, ont tous deux abordé des événements historiques ayant trait à la guerre sur fond de l'ère contemporaine et de l'art. Avec ce moyen d'expression, nous avons du mal à saisir leur vraie position et attitude vis-à-vis de la guerre qui y dissimulent (car elle n'est pas exprimée ouvertement). Mais du point de vue de l'œuvre, un contraste ayant un sens profond est démontré en matière d'état mental. C'est peut-être inévitable à cause des retombées de la guerre, reflétant un état d'âme général né dans le cœur du public à la fin de la guerre dans les formes différentes des sociétés des belligérants. Considéré sous un autre angle, l'agriculture permet de partager la double pression mentale et matérielle provoquée par la guerre sur la population et l'Etat. Que ce soit sur le plan positif ou passif, cela offre aux gens un lieu de consolation qui devient ainsi un espace ayant le caractère de « l'utopie ». Cette « utopie » qui existe réellement se voit attribuer chez Foucault un nouveau nom, soit l'« Hétérotopie » :

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; »¹.

Pourtant, lorsque les champs agricoles ou l'agriculture prennent la forme d'une Hétérotopie qui arrive à dissiper l'anxiété et la blessure infligées par la crise de la guerre à la population et à la société ou à l'Etat, une situation embarrassante

¹ - Michel Foucault, *Des espaces autres*, Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, Architecture, Mouvement, *Continuité*, no. 5, octobre 1984, 14^e paragraphe.



Figure 62 - A 1943 Victory garden planted in front of San Francisco, City Hall was one of many used for food production in cities around the country during World War II. Photo courtesy of Amy Franceschini.



Figure 63 - *Jardin de la victoire*, Amy Franceschini, 2007.

est incontournable, car il est impossible de désamorcer les crises produites sur soi-même. Cela se traduit de manière la plus fondamentale par différents faits : au niveau international, la proportion des agriculteurs diminue et le vieillissement de la population s'aggrave à la campagne, alors que la population mondiale augmente, et donc également le besoin alimentaire des humains ; il y a des nombreuses terres cultivables qui sont en train de disparaître graduellement ou qui sont utilisées pour d'autres usages, malgré la hausse insuffisante de la production spécifique des cultures agricoles. Puis, dans un tel cercle vicieux et sous une telle stimulation, les gens prennent des mesures : les cultures manuelles sont en train d'être supplantées, on applique la mécanisation et la technologie scientifique à l'agriculture, particulièrement les technologies de l'hybridation ou du transgénique. Mais quels changements le développement scientifique a-t-il apporté à l'agriculture, quel type de position la technologie scientifique a-t-elle occupé dans le domaine agricole ? Tout cela constitue la principale raison pour laquelle les gens éprouvent une angoisse et se sentent privés de sécurité à l'égard du domaine de l'agriculture moderne.

A cela s'ajoute l'utilisation généralisée et excessive des pesticides. La biologiste Américaine Rachel Carson (1907 - 1964) a écrit l'affirmation suivante :

« Avec la marée de produits chimiques nés de l'ère industrielle, les enjeux majeurs de santé publique ont changé de nature. »¹.

¹ - Rachel Carson, *Printemps Silencieux*, Traduction de Jean-Francois Gravrard, Révisée par Baptiste Lanapeze, Édition Wildproject pour la traduction de l'introduction, 2009, p. 177.

« Carson préfère penser au DDT et aux autres types de pesticides non pas comme des pesticides, mais comme des biocides — des tueurs de vie. Elle savait aussi que les poisons cessent rarement d’agir en un point opportun ou prévu dans la chaîne alimentaire. Les créatures qui mangeaient les insectes empoisonnés tombaient malades et mouraient. D’autres formes de vie devenaient également des victimes accidentelles des pulvérisations aveugles. Finalement, les insecticides infectaient l’ensemble de l’écosystème. Un “printemps silencieux” où il n’y avait plus d’oiseaux pour chanter était une possibilité réelle. Et de même, raisonnait Carson, [étaient une possibilité ou un risque réels] une société humaine malade, empoisonnée comme par un effet secondaire ironique de la volonté de l’homme de conquérir et de dominer la nature. Avec la prise de conscience que les insecticides menaçaient la santé humaine, le “Printemps silencieux” a fait les gros titres de la presse. »¹.

Malgré la prise de conscience généralisée de ces problèmes, la manière dont l’homme s’ingénie à survivre et poursuivre ses propres intérêts oblige les gens à les reléguer dans leur quotidien. Ceci renvoie à la conclusion faite par Foucault sur les caractéristiques de « l’Hétérotopie » et sa description de ce qu’il appelle l’« Hétérotopie de crise » ou l’« Hétérotopie de déviation » :

« Il y a une certaine forme d’hétérotopies que j’appellerais hétérotopies de crise, c’est-à-dire qu’il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l’intérieur duquel ils vivent, en état de crise...Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons... »².

Selon l’illustration de Foucault, peut-être que nous devons également qualifier l’agriculture d’« Hétérotopie de crise », tandis que les « individus » mentionnés par lui et qui y vivent, deviennent un pronom (représentant) de chacun d’entre nous.

¹ - “Carson preferred to think about DDT and the like not as pesticides but as biocides—killers of life. And she knew that the poisons seldom stopped working at a convenient or expected point in the food chain. Creatures that ate the poisoned insects sickened and died. Other forms of life became unintended victims of indiscriminate sprayings. Ultimately the insecticides infected the entire ecosystem. A ‘silent spring’ where no birds sang was a distinct possibility. And so, Carson reasoned, was a sick human society, poisoned as an ironic side-effect of the drive to conquer and dominate nature. The realization that insecticides menaced human health made ‘Silent Spring’ headline news.”, Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, America , 1989, p. 79.

² - Michel Foucault, *Des espaces autres*, Conférence au cercle d’études architecturales, 14 mars 1967, Architecture, Mouvement, Continuité, no. 5, octobre 1984, 17-19e paragraphe.

3-5. Si tu meurs, je vis

L'agronome et philosophe, Masanobu Fukuoka a déclaré :

« L'histoire du développement de l'agriculture qui trouve ses origines dans le défrichage des forêts et les cultures sur brûlis, l'histoire de l'évolution des techniques agricoles qui visent à satisfaire les désirs humains, et l'histoire de l'avancement de la civilisation, constituent elles-mêmes une histoire de la destruction de la nature »¹.

Selon une analyse sous l'angle de l'écologie :

« La stratégie de la 'protection maximale' (c'est-à-dire essayer de protéger au maximum la structure complexe de la biomasse) qui caractérise le développement écologique, entre souvent en conflit avec l'objectif de 'production maximale' de l'homme (essayer d'obtenir le rendement le plus élevé possible). »².

Dans le système philosophique de Nietzsche, ceci doit refléter une forme d'expression supérieure de la « volonté de survie », qui est bien la « volonté de puissance » qu'il souligne, soit la recherche du pouvoir, de la prépondérance, de la transcendance de soi-même, etc. Nietzsche pense que la volonté de puissance est une caractéristique de la vie. Par conséquent, il adopte une attitude observatrice vis-à-vis de l'expression de cette volonté de pouvoir, en soulignant même :

« L'homme en tant que multiplicité de "volontés de puissance" : chacune avec une multiplicité de moyens d'expression et de formes. Les prétendues "passions" isolées (par ex. l'homme est cruel) ne sont que des unités fictives... »³.

Mais il est certain que cette idée de Nietzsche ne peut pas être acceptée par certains environnementalistes.

¹ “起源于刀耕火种的农业的发展史、满足人类欲求的农作法的变迁史以及文明进步的历史，其本身就是一部对自然破坏的历史。”，(日)福冈正信著，《一根稻草的革命》，樊建明 于荣胜译，北京大学出版社，1994，序言p.1. (Masanobu Fukuoka, *La révolution d'un seul brin de paille*, Traduit per Fan Jianming & Yu Rongsheng, Presses de l'université de Pékin, peikin, 1994, Préface p. 1.)

² - “[...] the strategy of ‘maximum protection’ (that is, trying to achieve maximum support of complex biomass structure), which characterizes ecological development, often conflicts with man’s goal of ‘maximum production’ (trying to obtain the highest possible yield).”, Eugene Pleasants Odum, *Fundamentals of ecology*, W. B. Saunders Company, London, 1971, p. 267.

³ - Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes : Automne 1885 - automne 1887*, Oeuvres philosophiques complètes XII, Textes établis et annoté par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Traduits de l'allemand par Julien Hervier, Édition Gallimard : 1978 pour la traduction française, p. 34.

« Un homme n'est éthique que lorsque la vie, en tant que telle, est sacrée pour lui, celle des plantes et des animaux comme celle de ses semblables. »¹.

C'est une phrase du savant allemand Albert Schweitzer citée par Roderick Frazier Nash, l'historien américain de la pensée environnementale, dans son livre *The Rights of Nature*. Ce livre nous montre le processus de développement de l'éthique écologique avec une pensée linéaire et temporelle dans des aspects touchant l'histoire, la religion, la philosophie et la politique. Simplement parlant, l'apparition de cette éthique écologique accompagne fondamentalement l'élargissement de la conscience dite des « droits naturels » et du « libéralisme démocratique » qui ont commencé au 17^e siècle. On y connaît plusieurs phases, la première étant caractérisée par la tendance idéologique de la recherche de l'égalité des droits par les gens sous le concept ou l'ordre de la place centrale de l'humanité, ce qui s'est traduit principalement par les mouvements de revendication des droits déclenchés par les classes sociales : esclaves et personnes les plus vulnérables (femmes, enfants et travailleurs). Par la suite, les acquis révolutionnaires, ou ce qu'on pourrait appeler les principes des droits de l'homme se sont étendus à la relation entre l'homme et les animaux, c'est-à-dire que « les animaux possédaient ce que les philosophes allaient appeler par la suite des droits inhérents ou naturels indépendants de la civilisation et du gouvernement humains. »². C'est également le « Droit des animaux » ou « Droit Animal » (*jus animalium*) correspondant au droit humain. A la fin, celui-ci s'est développé jusque au « bio-centrisme », qui exalte même le respect du concept généralisé de « communauté étendue » (*expanded community*) qui comprend tous les êtres vivants et toutes les substances de la nature.

Au cours de ces différentes phases, la proposition et l'incorporation des droits des animaux dans les lois et règlements ont jeté les jalons pour la formation de l'idéologie contemporaine et moderne de la bioéthique environnementale :

« L'extension du cercle moral aux animaux non-humains ne fait que commencer. Il doit encore obtenir une acceptation verbale et intellectuelle, sans parler d'être généralement pratiqué. Pourtant... dans les départements de philosophie partout dans le monde anglo-saxon, le statut moral des animaux est devenu

¹ - “[...] a man is ethical only when life, as such, is sacred to him, that of plants and animals as that of his fellow men.”, Albert Schweitzer, in Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, America , 1989, p. 61.

² - “[...] animals possessed what later philosophers would call inherent or natural rights independent of human civilization and government.”, *Ibid.* p. 17.

un sujet animé de débat... Nous assistons aux prémices d'une nouvelle étape importante dans notre pensée morale. Cette nouvelle étape sera-t-elle également l'étape finale dans l'extension de l'éthique ? Ou bien allons-nous finalement aller également au-delà des animaux, pour y inclure les lieux, ou peut-être même les montagnes, les rochers et les ruisseaux ? — Peter Singer, 1981»¹.

Mais à quel degré l'établissement et la défense des droits des animaux doivent-ils demeurer ? Il y a désaccord sur les questions soulevées mais le point focal sous-tendant tout le débat est bien la différence embarrassante (pénale, génératrice de culpabilité) entre l'éthique théorique et la réalité. Par exemple, la vivisection des animaux dans la recherche scientifique doit-elle être abrogée ou acceptée tacitement ? De plus, la nutrition, déposition de la vie des animaux pour répondre à la survie essentielle de l'homme, doit-elle être considérée au niveau de l'éthique ? Tout cela fait planer une ombre sur l'établissement absolu de l'éthique environnementale et provoque des débats voire des conflits violents interminables sur la morale.

Sur ces questions embarrassantes, le bio-centrisme (qui propose d'incorporer les droits de tous les êtres vivants dans la sphère des lois naturelles) et certains philanthropes dont Singer estiment que :

« ... s'il était immoral de traiter les humains-même— les nourrissons non conscients ou les adultes handicapés - d'une manière qui leur cause douleur, souffrance et mort, alors il était immoral de faire la même chose aux animaux. Les animaux, en un mot, ne devaient être tués en aucune circonstance »².

Un point de vue différent consiste cependant à incorporer les droits des animaux bénéfiques à l'homme dans la constitution morale, tout en proposant une application « humaniste » menant à la déposition du droit de survie des animaux au profit de la survie fondamentale humaine, afin de trouver une solution harmonieuse aux questions embarrassantes de l'éthique environnementale. Roderick Frazier

¹ - "The expansion of the moral circle to non-human animals is only just getting underway. It has still to gain verbal and intellectual acceptance, let alone be generally practiced. Yet... in philosophy departments all over the English-speaking world, the moral status of animals has become a lively topic of debate... We are witnessing the first stirrings of a momentous new stage in our moral thinking. Will this new stage also be the final stage in the expansion of ethics ? Or will we eventually go beyond animals too, and embrace places, or perhaps even mountains, rocks and streams ?", Peter Singer, in Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, America , 1989, p. 121.

² - "[...] if it was morally wrong to treat humans—even noncognizant infants or impaired adults—in such a way as to cause pain, suffering, and death, then it was wrong to do the same to animals. Animals, in a word, should not be killed under any circumstances.", *Ibid.* p. 138.

Nash a indiqué dans son livre que pour résoudre le problème de la vivisection des animaux, les lois stipulent que seuls les institutions accréditées par la loi, dont certains centres médicaux, peuvent faire ce genre d'expérimentations, en outre il faut utiliser un narcotique pour atténuer la douleur des animaux. Concernant la survie et la nutrition de l'homme, « toute action de tuer des animaux sauvages autrement que pour obtenir de la nourriture est erronée »¹. E. B. Nicholson a expliqué : « Le besoin de subsistance et d'espace de vie des gens justifie de tuer des animaux pour la nourriture et là où leur nombre menace de surpeupler la terre. »². Mais la condition préalable est d'assurer qu'ils ne subissent ni douleur ni tortures non nécessaires.

Bien entendu, les bio-centristes et les personnes qui ont adopté le concept généralisé de « communauté étendue » (*expanded community*) définissent ce « contrat éthique » centré sur l'homme comme une consolation spirituelle à motivation utilitariste (un prétexte). Il s'agit d'un pis-aller qui va à l'encontre des vertus. La mise en cause de ce soi-disant humanisme a-t-elle un sens pratique ? Par exemple, ils pointent du doigt le système agricole :

« Harrison a concentré [ses critiques] sur les formes les plus violentes de l'élevage. Elle n'était pas philosophe, mais elle a mis en cause le droit de l'homme à placer l'économie au-dessus de l'éthique en agriculture et a inventé l'expression "agriculture industrielle" (ou "élevage industriel"). »³.

L'approvisionnement en aliments (céréales, légumes, viande...) de la société moderne s'effectue essentiellement par les moyens de processus industriels. Plus le volume des besoins est important, plus la taille des unités de production de cette industrialisation est grande et leur fonctionnement formalisé. La survie des animaux dans cet environnement n'a presque aucune liberté et ils se trouvent complètement dans un état de l'attente de l'abattage. Plusieurs auteurs ont critiqué ce système :

« Singer condamne l'élevage (il a comparé à plusieurs reprises l'élevage des troupeaux à l'esclavage) »⁴.

¹ - "From his (Cleveland Amory) perspective any killing of wildlife other than for food was wrong.", Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, America , 1989, p. 183.

² - "[...] people's need for sustenance and living space justifies killing animals for food and where their numbers threaten to overcrowd the earth.", *Ibid.* p. 27.

³ - "[...] Harrison focused on the most abusive forms of animal husbandry. She was not a philosopher, but she questioned the right of humans to place economics over ethics in agriculture and coined the phrase « factory farming. »", *Ibid.* p. 138.

⁴ - "[...] Singer condemned animal husbandry (he repeatedly likened herding to slavery)", *Ibid.* p. 139.

« *Usines d'animaux* » (1980), écrit en collaboration avec James Mason, a attaqué l'agro-industrie, l'institution humaine que Singer considérait comme la moins susceptible de réforme et de remplacement. »¹.

Ainsi que :

« La vision personnelle étendue de Thoreau l'a amené à tempêter contre les fermiers de [la ville américaine de] Concord engagés dans l'activité américaine par excellence du défrichage des arbres et des broussailles : « Si certains sont poursuivis pour avoir maltraité des enfants, d'autres méritent d'être poursuivis pour avoir maltraité le visage de la nature confiée à leur soins. » »².

A ce point, l'illustration des généralités et des points focaux du débat de la bioéthique environnementale me rappelle une analyse et métaphore très originale et impressionnante de Salvador Dali sur *L'Angélu*s de Jean-François Millet :

« ...la fourche plonge dans cette réelle et substantielle viande qu'a été, de tout temps, pour l'homme, la terre labourée ; elle s'y enfonce, dis-je, avec cette intentionnalité gourmande de fécondité, propre aux incisions délectables du bistouri qui, comme chacun sait, ne fait que chercher secrètement, sous divers prétextes analytiques, dans la dissection de tout cadavre, la synthétique, féconde et nourrissante pomme de terre de la mort ; »³.

Dali compare ici la terre à un bioorganisme vivant et l'activité agricole exécutée par les paysans avec la fourche à celle de la dissection d'un cadavre au scalpel. Cette métaphore qui semble s'adapter parfaitement au bio-féminisme relie justement les deux questions les plus évidentes susmentionnées dans le débat de la bioéthique environnementale : la vivisection et le fait de manger d'autres organismes. Elle révèle la meilleure façon de décrire, en tout cas la plus appropriée, la vraie signification, du labourage, et même du système entier de l'agriculture : l'énorme industrie agricole mise en place par l'être humain est fondamentalement une vivisection de la nature dont on obtient les produits à condition de détruire les autres objets de la nature. De ce fait, nous sommes obligés de reconsidérer la soi-disant coexistence

¹ - « *Animal Factories* (1980), coauthored with James Mason, attacked agribusiness, the human institution Singer considered least susceptible to reform and replacement.», Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, America, 1989, p. 140.

² - « Thoreau's own expanded vision led him to rant against the Concord framers engaged in the quintessentially American activity of clearing the land of trees and underbrush : « If some are prosecuted for abusing children, others deserve to be prosecuted for maltreating the face of nature committed to their care. », *Ibid.* p. 37.

³ - Salvador Dali, *Le mythe tragique de l'Angélu*s de Millet — *Interprétation "paranoïaque - critique"*, Éditions Allia, Paris, 2011, p. 132.

« harmonieuse » entre l'homme et la nature, notamment entre homme et animaux et plantes, et de prendre conscience que le degré et la base de cette coexistence harmonieuse ne sont qu'un résultat d'une éthique axée sur l'homme lui-même.

Dans un grand traité datant de l'ancienne Chine qui porte sur l'agriculture (VI^e siècle après JC), le *Qi Ming Yao Shu* (titre qui peut se traduire comme : *L'essentiel des techniques productives existantes pour le peuple*), sont étudiés les domaines de l'agriculture, de la sylviculture, de l'élevage, de la production auxiliaire et de la pêche ainsi que des techniques d'élevage, de culture, de production et de transformation.). J'y ai lu le tel texte suivant :

« En cas de défrichement en montagne ou en plateau déprimé(à basse altitude), il est impératif de couper la végétation vers juillet. Il faut aussi les brûler dès qu'elles sont séchées... Pour les gros arbres, il faut tailler un large cercle en leur écorce, pour qu'ils meurent de déshydratation. Les feuilles mortes n'existant plus pour priver le sol des rayons du soleil, nous pouvons y commencer la culture. Trois ans plus tard, les racines d'arbres qui se seront desséchées et les branches pourries seront brûlées. De cette manière, même les racines souterraines, toutes mortes, n'existeront plus. »¹.

Ce texte nous présente la manière agricole ancienne dont on défrichait et travaillait la terre, comment l'homme peut éliminer et venir à bout de la végétation d'un terrain vierge afin de l'exploiter. Défricher, déboiser, débroussailler, le procédé s'exécute étape par étape et même les racines dans la terre doivent être brûlées complètement, est-il dit. En lisant ces quelques phrases, j'ai ressenti profondément et avec certitude toute la froideur et la cruauté humaine à l'égard de la Nature. Il ne s'agit pas simplement là d'indifférence envers la vie d'autres éléments naturels, mais cela ressemble à ce qu'on pourrait nommer un assassinat prémédité et planifié. Ce qui m'inquiète encore plus est que cette tuerie est détaillée et transmise comme un moyen technique, et que les gens, à part d'être étonnés par la longue histoire et l'ingéniosité des méthodes agricoles de cet ouvrage, semblent n'avoir jamais mis en cause l'atrocité qui y figure. Je suis curieux de savoir quelle serait la situation si l'on lisait ce texte avec la pensée taoïste dite "La fusion du ciel (c'est-à-dire de la nature) et de l'homme".

¹- “凡开荒山泽田，皆七月芟艾之，草干即放火，...其林木大者薨杀之，叶死不扇，便任耕种。三岁后，根枯茎朽，以火烧之，入地尽矣。”，贾思勰(北魏)，《齐民要术译注》，上海古籍出版社，2009, p. 27. (Jia Sixie (Fin du 5^e siècle au milieu du 6^e siècle, Dynastie de Beiwei : 386 - 543), *Qi Ming Yao Shu*, Presses d'Anciens livres de Shanghai, Shanghai, 2009, p. 27.)

Touché par ces phrases, je les ai intégrées comme un élément de ma vidéo intitulée *Le bout du monde*, souhaitant exprimer ma compréhension de cette description par le moyen d'une expression audiovisuelle. Comme il s'agit de ce livre écrit il y a plus de 1 400 ans, la langue utilisée est l'ancien chinois, d'un style concis et rythmique, qui, aux yeux des gens modernes que nous sommes, ressemble à de la poésie rimée. Par conséquent, je tente de présenter dans la vidéo ce passage écrit à la manière d'une récitation de poème.

L'image de la vidéo provient d'une photo faite lors d'une excursion. Dans un bois paisible, la terre est couverte de délicates petites fleurs blanches comme de la neige sur l'herbe, en un paysage merveilleux et même un peu mystérieux. Une fille s'y trouve debout et se prend en photo avec le paysage. Cette scène avec la voie *off* de récitation du « poème » et le son ambiant composé par les faibles gazouillis d'oiseaux et bruits d'insectes, tous ces éléments constituent ensemble dans l'espace de la vidéo une ambiance harmonieuse et paisible, afin de plaire aux gens. Peut-être que cela reflète également la volonté initiale (le souhait subjectif) de cette fille : l'association magnifique d'elle-même au paysage naturel par la prise de photo.

Or, comme nous l'avons présenté précédemment, le contenu du « poème » va à l'encontre de cette ambiance spatiale. La relation en apparence harmonieuse et égalitaire entre l'homme et la nature s'oriente selon le contenu de la récitation vers une tuerie invisible. L'homme essaie par tous les moyens d'occuper le territoire de la nature et souhaite devenir le maître de cette dernière. La nature pardonne toujours nos « comportements de survie » qu'elle a connus au cours de ces derniers milliers d'années. L'être humain quant lui, s'est habitué à ces rudes procédés depuis longtemps, si bien qu'il semble avoir perdu tout scrupule. Comme l'a réprimandé par John Muir : « *Combien nous sommes égoïstes dans nos sympathies, créatures égoïstes et arrogantes ! Combien aveugles aux droits de tout le reste de la création !* » ¹.

En effet, dans *Le bout du monde*, l'objectif suit la plupart du temps les détails de cette photo et sa trajectoire suit toujours la ligne de démarcation entre le personnage et le paysage en arrière-plan. Par conséquent, l'image de la vidéo est souvent construite par les profils partiels du corps humain et du paysage environnant. Autrement dit, la vidéo ne montre pas l'homme comme un sujet, mais consiste à

¹ - "How narrow we selfish, conceited creatures are in our sympathies ! How blind to the rights of all the rest of creation !", John Muir, in Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : a history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 39.

placer l'homme, par l'arrangement des parties de son corps, avec d'autres choses, dont les arbres, la pelouse et les fleurs sauvages, dans une position équilibrée avec ces choses. Il n'y a qu'une différence de position spatiale plus ou moins lointaine entre le corps humain et ces autres choses, mais pas de différence d'importance plus ou moins grande. Nous pouvons même qualifier ce mouvement de l'objectif de « papier découpé », dont la figure de l'homme est ce processus, et ce qui reste dans l'image de vidéo n'est que « la forme secondaire » de la « découpée » du personnage dans l'espace. Cette vidéo renvoie au problème suivant : « *Le problème [de savoir] comment les êtres humains doivent vivre dans un monde de droits omniprésents [qui] occupait une partie importante du livre de 1970 et des essais de même thème de Santmire.* »¹. Il faut bien se demander, si on considère l'homme comme un élément de tout le système écologique, comment ses droits à la survie seront-ils réalisés, si la nature est complètement préservée et protégée ? Entre les vertus et la survie, vers où la volonté humaine doit-elle s'orienter ?



Figure 64 - *Le bout du monde*, Tang Kun, 2014, vidéo, 02'27".

¹ - "The problem of how humans are to live in a world of omnipresent rights occupied a substantial portion of Santmire's 1970 book and related essays.", Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : a history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 105.

« En effet Taylor est allé jusqu'à dire que, compte tenu de l'histoire de l'impact négatif de sa propre race sur l'environnement, il semblait raisonnable que la disparition complète de la race humaine ne serait pas du tout une catastrophe morale, mais plutôt quelque chose que le reste de la "communauté de vie," si elle était capable, applaudirait d' "un chaleureux 'Bon débarras!' »¹.

Face à ces disputes sur l'éthique environnementale, je ne souhaite pas proposer quelque solution que ce soit. Mais avant d'en revenir à la réflexion sur l'esthétique, nous découvrons que ces débats sur la morale sont également porteurs de problèmes dérivés du débat sur l'esthétique que nous abordons. C'est ainsi que nous avons tenté précédemment de relier le principe *a priori* de la « sensation de beauté » et des critères du jugement esthétique au désir de survie pour souligner qu'ils sont de même nature que « l'accord » entre les capacités et conditions du désir de survie. Et le domaine de la discussion est principalement limité à la sphère des activités de survie. Or, sous l'angle de la bioéthique absolue (le bio-centrisme et le concept généralisé de « communauté étendue » (*expanded community*)) ou au niveau de l'attention générale portée à la vie, ce système esthétique que nous avons établi précédemment par la discussion semble moins harmonieux. Ou bien il faut dire qu'à cause des conflits provoqués entre la survie de l'homme et le jugement final de l'éthique, ce système esthétique a même généré une opposition à la morale.

Notre discussion sur le système esthétique doit-elle s'étendre, tout comme l'expansion de l'éthique, à la structure globale de l'écosystème sans s'établir uniquement sur la base de l'humanité elle-même ? Aldo Leopold, dans son *Ethique de la terre* (*The Land Ethic*) (dans son livre *Almanach d'un comte des sables* (*A Sand County Almanac*)) a résumé une décision d'utilisation de la terre que c' « est correcte lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité, et la beauté de la communauté biotique. Elle a tort quand elle va dans une autre direction. »². Nous pouvons également interpréter cette phrase comme nous disant que la beauté ne peut exister que dans le maintien correct de l'intégrité et de la stabilité de la communauté biologique. Mais :

¹ - "Indeed Taylor went so far as to say that, given the history of his own race's adverse impact on the environment, it seemed reasonable that the complete disappearance of the human race would not be a moral catastrophe at all but rather something that the rest of the « community of life » were it articulate, would applaud with « a hearty 'Good riddance!' »", Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : a history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 155.

² - "A land-use decision 'is right when it tends to preserve the integrity, stability, and beauty of the biotic community. It is wrong when it tends otherwise.'" Aldo Leopold, *Ibid.* p. 71.

« Tom Regan [...], a caractérisé le holisme de Aldo Leopold et des bio-centristes contemporains tels que J. Baird Callicott comme “fascisme environnemental.” Il voulait dire que, tout comme certains gouvernements totalitaires du XX^e siècle, les éco-centrés (ecocentrists) étaient favorables à un système dans lequel le bien de la communauté, du groupe ou de l’État-Nation remplaçait celui de l’individu. Dans certaines circonstances le fascisme environnemental exigeait le sacrifice des intérêts et même de la vie des individus à l’écosystème, à la planète et à l’univers. »¹.

Nous sommes obligés de nous demander comment définir les critères de l’harmonie ? Quels sont les critères de la beauté ? Si c’est comme l’interprétation du philosophe Gérald Hess : « ... l’expérience esthétique de la nature révèle davantage de notre rapport à la nature que l’on était en droit de supposer au départ. »², ou comme dans *Discours sur les Sciences et les Arts*, Rousseau a indiqué sur toutes les connaissances humaines:

« En effet, soit qu’on feuillette les annales du monde, soit qu’on supplée à des chroniques incertaines par des recherches philosophiques, on ne trouvera pas aux connaissances humaines une origine qui réponde à l’idée qu’on aime à s’en former. L’astronomie est née de la superstition; l’éloquence, de l’ambition, de la haine, de la flatterie, du mensonge; la géométrie, de l’avarice; la physique, d’une vaine curiosité; toutes, et la morale même, de l’orgueil humain. »³.

¹ - “Tom Regan, [...] characterized the holism of Aldo Leopold and contemporary biocentrists such as J. Baird Callicott as ‘environmental fascism.’ » He meant that just like some twentieth-century totalitarian governments, the ecocentrists favored a system in which the good of the community, group, or nation-state superceded that of the individual. When pressed, environmental fascism demanded the sacrifice of the interests and even the lives of individuals to the ecosystem, planet, and universe.”, Roderick Frazier Nash, *The Rights of Nature : a history of environmental ethics*, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 159.

² - Gérald Hess, *Par-delà l’expérience esthétique de la nature*, In Dominique Bourg et Phillippe Roch, *Crise écologique, crise des valeurs ? : Défis pour l’anthropologie et la spiritualité*, Éditions Labor et Fides, 2010. P. 278.

³ - Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts (1750)*, Édition électronique v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011. p. 17.

Conclusion

Dans cette conclusion, nous souhaitons revenir sur chacune des parties de notre mémoire pour en rappeler le contenu, mais aussi présenter, pour chacune d'entre elles, comment nous souhaitons poursuivre notre travail dans le futur.

Étroitement lié donc, à la vie quotidienne, le domaine agricole aura toujours fourni une riche source d'inspiration à la création artistique. Un des objectifs de ce mémoire était d'entamer une discussion au niveau fondamental et important autour du sujet des jonctions entre les deux domaines de l'art et de l'agriculture.

Notre attention pour l'agriculture ne se limite pas étroitement à ce champ unique, nous souhaitons aller au-delà pour construire une structure multidimensionnelle dans le système de l'ensemble de la société et de l'histoire au travers d'une sorte de spéculation synthétique. Diverses disciplines pourraient y être entrelacées et les différentes idées pourraient aller et venir au sein de ce système. Comme Masanobu Fukuoka l'a déclaré en présentant sa théorie de l'agriculture naturelle :

« Plus tard j'ai pensé que le but serait atteint quand les savants, les hommes politiques, les artistes, les philosophes, les religieux et tous ceux qui travaillent dans les champs se rassembleraient ici, contemperaient ces champs et en parleraient ensemble. Je pense que c'est le genre de chose qui doit arriver pour que les gens dépassent l'horizon de leur spécialité. »¹.

La première partie de ce mémoire s'est centrée sur la présentation de produits agricoles dans des œuvres d'art et a discuté, au travers des *Xenia* et de la peinture de nature morte, le reflet dans ces genres d'œuvres des produits agricoles et de différents aspects de la société et de la vie quotidienne des gens. Suivant cette piste, après la complétion de ce mémoire, nous souhaitons continuer, en matière de consommation ou d'économie, à étudier comment, à travers les produits agricoles, la survie elle-même et les autres tentations (vis-à-vis du désir) dérivées pouvaient devenir une tendance sociale potentielle, et ensuite influencer et dominer l'évolution sociale et le mode de vie quotidien de l'être humain.

Concernant la peinture de nature morte, nous avons aussi discuté l'établissement et les formes d'expression de la signification de la « vanité » par l'usage de

1 - Masanobu Fukuoka, *La révolution d'un seul brin de paille — Une introduction à l'agriculture sauvage*, Traduit de l'américain par Bernadette Prieur Dutheillet de Lamothe, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2005, P. 53.

la représentation des fruits. L'analyse au niveau spirituel menée dans cette partie devra également dans la suite être approfondie. Comme l'a mentionné la préface en interprétant l'embryon de thèmes agricoles apparaissant dans le cadre de l'art préhistorique, de nombreuses œuvres préhistoriques montrent un lien étroit avec des pratiques cultuelles et de sorcellerie. Cela est même considéré comme un facteur important de l'origine de l'art. A partir de notre étude globale sur la représentation des produits agricoles, nous souhaitons continuer à travailler sur la manière dont on peut caractériser les formes de l'impact des pratiques de cultes, de sorcellerie - et de la religion ultérieure - sur la création de différents types d'art au cours de différentes périodes ? Que ce soit à partir de la description simple et réservée des légumes et fruits par Juan Sánchez Cotán ou de l'installation créée par l'artiste contemporain Wolfgang Laib avec le riz comme média, au cours de l'interprétation de ces objets d'expression ou matériaux de création comme nourriture spirituelle, nous souhaitons également procéder à une comparaison plus minutieuse entre les religions, voire entre les cultures occidentales et orientales.

Dans le débat esthétique, en fonction de la satisfaction du désir de mastication et de déglutition de l'homme pour les produits naturels (désir instinctif de survie), nous avons formulé, à titre d'essai, le point de vue de l'identité (l'accord) *a priori* entre la forme originelle de la « sensation de beauté » et le désir de survie, tout en essayant d'expliquer comment l'origine *a priori* du système esthétique s'était développée jusqu'à constituer un système esthétique complet à partir des activités de survie portant sur les matières alimentaires.

Le processus de développement de la civilisation agricole constitue le reflet parfait de l'évolution de l'intelligence de la survie de l'homme. La 2^e partie du mémoire s'est intéressée à l'histoire du développement des technologies agricoles, c'est-à-dire en fait à l'histoire du développement de l'intelligence de la survie de l'homme. Nous y avons d'abord illustré respectivement, sous l'angle des outils, la propriété sociale et culturelle des outils agricoles dans le contexte de l'agriculture manuelle primitive et de l'agriculture mécanisée moderne, ainsi que sous l'angle de l'agro-industrie modernes, le développement de la bioénergie. La fin de cette partie est marquée par l'intervention préliminaire de la pratique croisée entre « l'art génétique », orientation de recherche importante de l'art biologique contemporain, et l'application et la recherche de la science agricole.

L'art biologique a progressivement émergé à la fin du siècle dernier au fur et à mesure du développement de la biologie moderne et des technologies biologiques. Cette nouvelle forme d'art procède à la création en utilisant comme médias des organismes (y compris l'être humain, les animaux et végétaux) tout en faisant intervenir la création artistique du « vivant » entre l'homme et ce qui est non humain voire entre les organismes et les objets mécaniques. Quel est le « bien-être » apporté à l'homme par l'entrée des sciences et technologies, clés de la productivité, dans la création artistique ? Cette question est explorée inlassablement par la recherche croisée entre art et sciences. Nous souhaitons dans le futur poursuivre notre travail en donnant une interprétation plus détaillée de cette question dans l'établissement du système esthétique agricole, notamment en approfondissant l'argumentation des sciences de la vie sur le débat de la valeur synthétique de la société voire de l'éthique morale, à travers le processus pratique agricole. La recherche se poursuivra dans la fusion des connaissances sur l'esthétique, les sciences et la morale, sur le noyau de la valeur humaine soit le jugement de la signification vitale du sujet.

Si la loi naturelle de la « survie du plus apte » élaborée dans les « théories de l'évolution » incarne le degré d'adaptation à la nature d'un individu ou d'une population, dans la structure relationnelle de l'écologie agricole, on peut observer la probabilité de survie ou l'ampleur de la crise de l'homme selon cette loi naturelle. La 3^e partie du mémoire a illustré les différentes formes de crise à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers agricole par la manière dont le paysage agricole apparaît dans la création artistique, par exemple l'antagonisme entre l'espace de vie urbain et l'espace de production rural, l'équilibre dialectique entre l'écologie agricole et l'écologie naturelle. En considérant comme le point fondamental la dépossession des droits vitaux des autres organismes par l'acte d'alimentation de l'homme, nous avons observé le niveau vital ou bien le noyau central de la valeur de ces crises ou de la compétition pour la survie entre l'homme et les autres êtres (vivants ou matières). Par rapport à la 2^e partie, qui menait un débat se centrant sur la valeur propre du sujet (l'homme) sur la base de l'intervention des sciences dans la formation et l'évolution de la vie, cette partie a relié le noyau central de la valeur du sujet (l'homme) à la valeur inhérente de la nature entière tout en justifiant la signification vitale de l'angle de l'éthique écologique.

Parallèlement, nous avons relié plus étroitement le principe inhérent du système esthétique au débat sur l'éthique vitale tout en élargissant le point de vue de la 1^e partie sur la « sensation de beauté » et en justifiant davantage le mécanisme intérieur et extérieur permettant à la « sensation de beauté » de se différencier dans sa forme initiale et de se développer dans tout l'espace de survie, ainsi que le critère de jugement de la valeur esthétique. Dans notre travail futur, nous prévoyons de continuer à nous référer à l'illustration des philosophes concernés par la beauté, par exemple la théorie de Kant sur le « sentiment de plaisir », pour associer de manière encore plus systématique l'interprétation de l'esthétique de survie, l'établissement de l'esthétique agricole et l'impact de ces deux esthétiques sur tout le système esthétique dans le thème central de « l'art et du "vivant" » qui discute la vie, la survie et la vie quotidienne.

En ce qui concerne le sujet de « l'art et l'agriculture », un des aspects importants que nous ne devons absolument pas négliger dans la prochaine discussion concerne les travailleurs agricoles dans la création artistique. Ce thème de discussion comporte des pistes pour deux aspects : premièrement, les travailleurs agricoles constituent un objet de description. Nous analyserons les différences globales reflétées dans les œuvres de différentes périodes par leurs figures artistiques et caractéristiques idéologiques. Par de telles analyses, nous révélerons la physionomie de la vie (quotidienne) des travailleurs agricoles dans le régime de classes sociales et la transformation du rôle politique qu'ils jouent. De plus par l'angle du mécanisme d'action de base de l'agriculture, soit de la domestication des animaux et végétaux, nous discuterons de l'effet en retour de l'évolution du processus de domestication sur les sentiments et le corps de l'homme.

Deuxièmement, lorsque les travailleurs agricoles deviennent sujets de la création, ils entrent en quelque sorte en « résonance » avec les artistes. L'idéologie des artistes et des travailleurs agricoles, ou bien leurs objectifs spirituels se rejoignent. Alors, quelle stimulation cette conversion (transformation) sur le plan spirituel et de l'identité a-t-elle sur la création artistique ? Par exemple, des artistes participent au travail agricole sous l'identité de paysans ou des travailleurs agricoles travaillent avec l'esprit créatif. Ceci semble pouvoir être considéré comme une forme de Performance ou de Land Art voire d'art interactif. Pourtant, le contact entre le sentiment (fulguration) de survie à l'intérieur du corps et l'expérience naturelle à l'extérieur permet-il à la création d'atteindre l'identité (harmonieuse) d'une manière plus essentielle entre l'esprit et la nature ?

Bibliographie

Ouvrages papiers

- ASCOTT, Roy. *Arts Education @ the Edge of the Net : The Future Will BE Moist !*, Arts Education Policy Review, Volume 102, Issue 3, Jan. /Feb. 2001.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1981.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*, Londres, Reaktion Book Ltd, 1990.
- BURGUIERE, André. *Paysages et paysans : Les campagnes européennes du X e au XX e siècle*, Paris, Nathan, 1991.
- CALLEBAT, Louis. *VITRUVÉ. De l'Architecture. Livre VI*, Texte établi, traduit et commenté par L. C., Paris, Les belles lettres 2004.
- CARSON, Rachel. *Printemps Silencieux*, Traduction de Jean-François Gravrard, Révisée par Baptiste Lanaspèze, Paris, Wildproject, 2009.
- CHEN, Zhaofu (陈兆复), XING, Lian (邢琏). *Histoire de l'art original (原始艺术史)*, Maison d'édition populaire de Shanghai, 1998.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982, 2005.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*, New York, Phaidon Press Inc., 1999.
- Collectif. *Le Petit Larousse Illustré 2013*, Direction générale d'Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2013 noms communs : Hélène Houssemaine-Florent et Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix. Planches: Mathilde Majorel.
- Collectif. *Le Petit Larousse Illustré 2014*, Direction générale d'Isabelle Jeuge-Maynard, Édition 2014 noms communs : Patricia Maire. Noms propres: Françoise Delacroix et Maire-Hélène Trouvelot. Planches: Antoine Caron.
- Collectif. *C'est la vie: vanités, de Pompéi à DAMIEN Hirst*, sous la direction de Patrizia Nitti, traduit par Renaud Temperini, Paris, Skira Flammarion, 2010.
- Collectif. *Dictionnaire de la peinture*, sous la direction de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, avec la collaboration d'Arnauld Pierre, Paris, Larousse, 1999.
- CORBEAU, Jean-Pierre. *L'art fait ventre*, Paris, Snoeck, 2014.
- DALI, Salvador. *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet : Interprétation « paranoïaque – critique »*, Paris, Allia, 2011.
- DE SAULIEU, Geoffroy. *Art rupestre et statues-menhirs dans les Alpes : Des pierres et des pouvoirs 3000-2000 av. J.-C.*, Paris, Errance, 2004.
- ENGDAHL, William. *OGM Semences de destruction-L'arme de la faim*, Version chinoise, traduire par Zhao Gang, Hu Yu, Kuang Ye, Liu Chun, Pékin, Maison d'édition de la propriété intellectuelle, 2008.
- FERRY, Jean-Marc. *Modernisation et Consensus*, in *Changer la culture et la politique*, Revue mensuelle no. 101, Esprit, 1985.

- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*, Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, Architecture, Mouvement, *Continuité*, no. 5, octobre 1984.
- FUKUOKA, Masanobu. *La révolution d'un seul brin de paille — Une introduction à l'agriculture sauvage*, Traduit de l'américain par Bernadette Prieur Dutheillet de Lamothe, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2005.
- FUKUOKA, Masanobu. *La voie du retour à la nature : Théorie et pratique pour une philosophie verte*, Traduit de l'anglais par Alain Davant, Paris, Le Courrier du Livre, 2012.
- HEGEL, G. W. F. *Encyclopédie Des Sciences Philosophiques II, Philosophie de la nature*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2004.
- HESS, Gérald. *Par-delà l'expérience esthétique de la nature*, In Dominique Bourg et Philippe Roch, *Crise écologique, crise des valeurs? : Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Genève, Labor et Fides, 2010.
- JIA, Sixie (贾思勰). *Qi Ming Yao Shu (齐民要术译注)*, Shanghai, Presses d'Anciens livres de Shanghai, 2009.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2000.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*, Traduction Française de François Picaudet, Introduction de Ferdinand Alquié, 7e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- KISSELEVA, Olga. *Divers Faits*, Textes d'Hélène Villovitch, Abécédaire Manou Farine et Claire Guezengar, Paris, Jannink, 2010.
- Lao Tseu (Lao Zi), *Tao Te king*, Traduit et commenté par Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Lao Zi. *Dao De Jing — Le livre de la voie et de la vertu*, Traduction et Présentation de Claude Larre, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- LIU, Mofang (刘默芳), WANG, Enduo (王思多). *Protéine fluorescente verte (绿色萤光蛋白)*, In *Progrès en biochimie et de biophysique (生物化学与生物物理进展)*, Volume 27, 3, Pékin, Institut biophysique de l'Académie chinoise des sciences, 2000.
- LU, Xun (鲁迅). *Essais dans un pavillon de semi-concession (且介亭杂文)*, Recueil de Lu Xun, Volume VI, Pékin, Maison d'Édition de la Littérature populaire, 1973.
- MATILSKY, Barbara C. *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992.
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York, HarperCollins, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- NASH, Roderick Frazier. *The Rights of Nature : A history of environmental ethics*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments Posthumes : Automne 1885 : Automne 1887, Oeuvres philosophiques complètes XII*, Textes établis et annoté par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Traduits de l'allemand par Julien Hervier, Édition Gallimard, 1978.

- OAKES, Baile. *Sculpting with the environment : A natural dialogue*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1995.
- ODUM, Eugène Pleasants. *Fundamentals of ecology*, London, W. B. Saunders Company, 1971.
- Philostratus the Elder. *Imagines. The Younger. Imagines. Callistratus, Descriptions*, Loeb Classical Library Volume 256, English translation by Arthur Fairbanks, London, Cambridge Massachusetts Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1979.
- Pline l'Ancien. *Histoire naturelle XXXV*, Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris, Les belles lettres, 1985.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Système de l'idéalisme transcendantal (OEUVRES CHOISIES de M. DE SCHELLING Tome I)*, Traduit de l'allemand par Paul Grimblot, Paris, Librairie Philosophique de Ladrang, 1842.
- TONG, Yongsheng (童永生). *Interprétation et vérification sur la civilisation agricole primitive dans les peintures rupestres de la falaise du Général (Jiangjunya) à Lianyungang* (连云港将军崖岩画中的原始农业文化解读与考证), Nanjing, Journal de l'Université agricole de Nanjing (Sciences sociales), 2011.
- ZHANG, Xiangtao (张湘涛). *Archives des trésors nationaux à Changsha* (长沙国宝档案), Éd. 24, Pot marron à deux poignées de la culture de Datang, Maison d'éditions de l'Université nationale des technologies de défense, 2013.

Ouvrages électroniques

- DENES, Agnès. Disponible sur : <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>.
- Fruits tatoués*, BUD_UP, le mag. Disponible sur : <http://bud-up.com/?p=5562>.
- La Bible, Ancien et nouveau testament*, Le Pentateuque, Genèse, Version Louis Segond, 1910. Disponible sur : <http://www.info-bible.org/lsg/01.Genese.html>.
- Les pommes libertines de Richard Conte*, mise en ligne le 26 mai 2009 par Paris Dépêches. Disponible sur : http://www.parisdepeches.fr/1-Culture/128-75_Paris/28-Les_pommes_libertines_Richard_Conte.html.
- Ni début ni fin*, 2000. Disponible sur : <http://galerie-heron.pagesperso-orange.fr/nadaud/nadaud.html>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les Sciences et les Arts (1750)*, Édition électronique v. : 1,0, Les Échos du Maquis, 2011. Disponible sur : [http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes_\(A-Z\)_files/Discours%20sur%20les%20sciences%20et%20les%20Arts%20\(1750\).pdf](http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes_(A-Z)_files/Discours%20sur%20les%20sciences%20et%20les%20Arts%20(1750).pdf).
- Thierry Boutonnier est le lauréat du Prix COAL Art & environnement*, Prix COAL Art & environnement, Communiqué de presse, 2010. Disponible sur : <http://www.projetcoal.org/coal/wp-content/uploads/2011/02/Lauréat-Thierry-Boutonnier.pdf>.
- Wolfgang Laib*. Disponible sur : <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1340>.

Index

A

Activité, 15
Agriculture, 71
Altamira, 15, 20
Amy Franceschini, 8, 110, 112
Animal, 115, 118
Art, 1, 3, 11, 40, 46, 47, 68, 69, 85, 104, 105, 128, 131, 133
Arte Povera, 8, 73, 131

B

Biologie, 85
Bonnie Ora Sherk, 8

C

Champ, 105, 107
Contemporaine, 3
Crise, 100, 101, 123, 132
Culture, 60, 133

D

Daniel Nadaud, 8, 73, 74

E

Esprit, 105, 131 Expression, 7, 23

F

Fresque, 26

G

Guerre, 109, 110

H

Harrell Fletcher, 104
Hétérotopie, 7, 108, 111, 113
Humanité, 75

J

Jean-François Millet, 7, 118

L

Lascaux, 15, 16, 67

Lukasz Skapski, 8, 75, 76

M

Marcus Vitruvius Pollio, 25
Memento Mori, 38
Mésolithique, 15, 17

N

Nature, 26, 32, 34, 40, 41, 42, 48, 4, 85, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 132 Nature morte, 26, 32, 34, 40, 41, 42 Néolithique, 7, 16, 68

P

Paléolithique, 15
Pascali Pino, 8, 72
Philostratus, 25, 26, 27, 5, 57, 133
Pieter Bruegel l'Ancien, 7
Pline l'Ancien, 27, 30, 133
Protéine fluorescente, 88, 132

S

Société, 25
Survie, 7, 58

T

Terre, 36, 37, 4, 89
Thierry Boutonnier, 8, 104, 133

V

vie, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 57, 58, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 88, 90, 97, 98, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 125, 127, 128, 131
Vivant, 8

X

Xenia, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 38, 5, 53, 57, 125

Table des matières

Introduction	7
Préface	15
 Partie I : Expression de produits agricoles	
1-1. L'identité des aliments.....	25
1-2. En ce qui concerne l'aspect de la vie réaliste.....	30
1-3. À propos de la notion de « vanité ».....	38
1-4. La circulation naturelle et vitale.....	44
1-5. Le “sentiment esthétique” généré par les produits agricoles.....	50
1-6. Survie et séduction.....	58
 Partie II : Éclairage par les sagesses de la survie	
2-1. L'accomplissement de l'exploit de la survie.....	67
2-2. Rétrospective de l'outil agricole manuel.....	72
2-3. L'ère agro-industrielle dans les yeux des artistes.....	75
2-4. Les sources d'énergie verte sous les moqueries de l'esthétique de la consommation.....	79
2-5. Une terre fertile pour l'art et la science.....	84
2-6. Une idée fantastique.....	87
 Partie III : Paysages agraires	
3-1. Les facteurs possibles permettant à la sensation de beauté de s'établir au cours de la réalisation du désir instinctif de survivre...95	

3-2. Jugement de la valeur du système esthétique.....	100
3-3. Paysages agraires.....	104
3-4. L'Hétérotopie de crise.....	108
3-5. Si tu meurs, je vis.....	114
Conclusion.....	125
Bibliographie.....	131
Index.....	135
Table des matières.....	137

