



HAL
open science

Gestes et entrelacs : jardiner-générer

Marine Thomas

► **To cite this version:**

Marine Thomas. Gestes et entrelacs : jardiner-générer. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03286024

HAL Id: dumas-03286024

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03286024>

Submitted on 13 Jul 2021

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.



Gestes et entrelacs : Jardiner-générer

Marine Thomas

Mémoire de Master 2 Recherche en Arts plastiques et création contemporaine, juin 2021

Sous la direction de Christophe Viart

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École des Arts de la Sorbonne





Gestes et entrelacs : Jardiner-générer

MarineThomas

Quand je me penche dans le vent, cela crée une tension merveilleuse, ce moment où vous êtes maintenu en équilibre est très beau. Ce sont ces moments que je m'efforce de reproduire, dans ce que je fais d'une manière ou d'une autre. Ces moments où vous êtes en suspension dans un sentiment d'équilibre. C'est un instant de compréhension et de clarté dans une situation très chaotique. Tout à coup, tout devient clair. Je pense que le bon travail, c'est cet instant de clarté, ce n'est pas mystérieux, c'est comme un rayon de lumière. Pendant un moment c'est très clair puis tout redevient flou. Ces moments -là sont époustouflants. C'est inexplicable, les mots ne suffisent pas. Si vous faites le bilan de votre vie, il y a certains moments où tout semble très clair et très beau, et ça fait sens¹.

Le respect de nous-mêmes ne procède pas seulement de la considération de notre importance : la Voie lactée force elle aussi le respect².

Nous sommes traversés de ce qui nous entoure. Traversés des autres, comment faire autrement ? Comment prétendre à la propriété d'une idée, d'un bien ; alors que tout scintille alentours de pressions orientées ? Comment savoir ce qui nous dirige ³?

Le jardinage, comme proposition de pensée, permet de saisir et de comprendre que, dans la vivacité propre au paysagiste ou au jardinier, il y a justement cette forme d'intelligence bien particulière, qui n'est pas une intelligence au sens déductif du terme, mais qui possède toute sa dignité : l'intelligence de l'art. Un savoir-faire seulement ? Ou bien une poésie⁴?

¹ Andy Goldsworthy, extrait tiré du documentaire de Thomas Riedelshimer, *Leaning into the wind*, 2017

² Arne Naess, *Écologie, communauté et style de vie*, [1974], trad. du norvégien par Charles Ruelle et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Dehors, 2020, p.298

³ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, Paris, JC Béhar, 2004, p.108

⁴ Jean-Marc Besse, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *Les carnets du paysage, n°9 et 10 : Jardinier*, printemps/été 2003, p.24

.....

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Christophe Viart, ainsi que Gilles A. Tiberghien, pour leur enseignement et leur soutien. Je les remercie de m'avoir accompagnée dans cette recherche avec rigueur et sensibilité.

.....

.....

.

Je suis également très reconnaissante envers ma famille, mes amis-e-s et mon compagnon sans qui je n'aurais pu m'investir durant toutes ces années.

.....

Sommaire

Introduction p.11

I Petits récits : entrelacs p.27

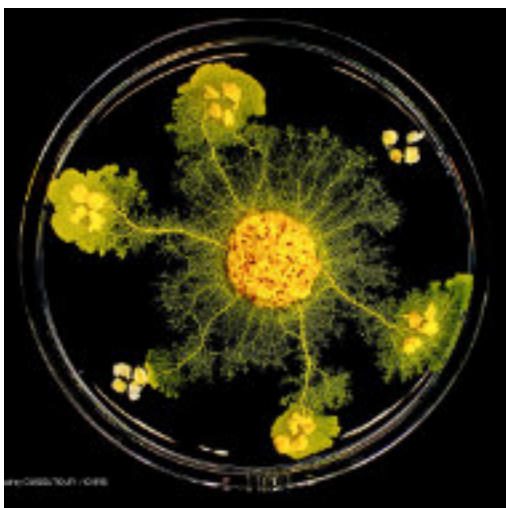
II Faire-former : matière, expérience p. 49

III Travaux p.77

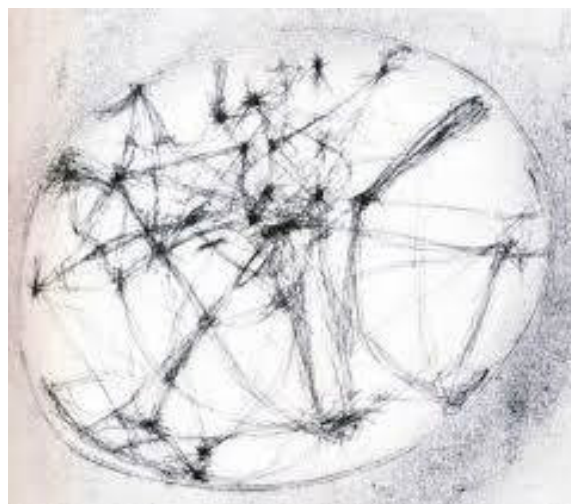
IV Entretien d'artistes p.112

Annexes p.123

Table des matières p. 131



1



2



3



4

1. Blob qui se répand dans l'espace qui lui est conféré.ici en laboratoire. On peut observer le s nombreuses lignes qui partent de son centre, il multiplie les tentatives et arpenté son milieu. Tout ce que nous voyons est le blob lui-même ainsi il génère sa forme continuellement pour subsister.

2.Lignes d'errés de Fernand Deligny

3..Piet Mondrian, Arbre argenté, 1911, musée municipale de la Haye,Pays-Bas.

4.William Morris, motif pour papiers peints, feuilles d'acanthé

Introduction

Nota bene : L'ensemble de mes travaux sont répertoriés dans la partie des annexes sous « Index des travaux personnels. » et des hyperliens sont disponibles pour consulter les propositions vidéo.

Un monde idéal pourrait bien être un monde où chacun jardine mais l'essentiel et l'important me paraissent ailleurs : dans une journée, on peut avoir envie de ne pas faire une seule activité. Pour ma part, j'écris, je fais du dessin. Un monde idéal est un monde où chacun est capable d'exprimer sa complexité⁵.

Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus, nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédés, croire au monde, c'est aussi, susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou font naître de nouveaux espaces temps, même de surface ou de volume réduit⁶.

S'il ne s'agira pas d'observer un catalogue « d'objets » empreint de pensée *hylémorphique*⁷, mais plutôt des tentatives, plus ou moins bien réussies de déplier des processus de « génération de la forme, ou *morphogénèse*⁸. Je me réfère ici aux propos de Tim Ingold. En effet, j'ai choisi d'aborder ma pratique et la question du faire en art par la formule suivante : *Gestes et entrelacs : jardiner-générer* parce que c'est sous ces termes qu'elles pourront se déployer plus librement.

⁵ Gilles Cément, « Les espaces de l'indécision », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015. §32. Disponible sur: <<http://www.fabula.org/lht/15/clement.html>> [consultation le 28 mai 2021]

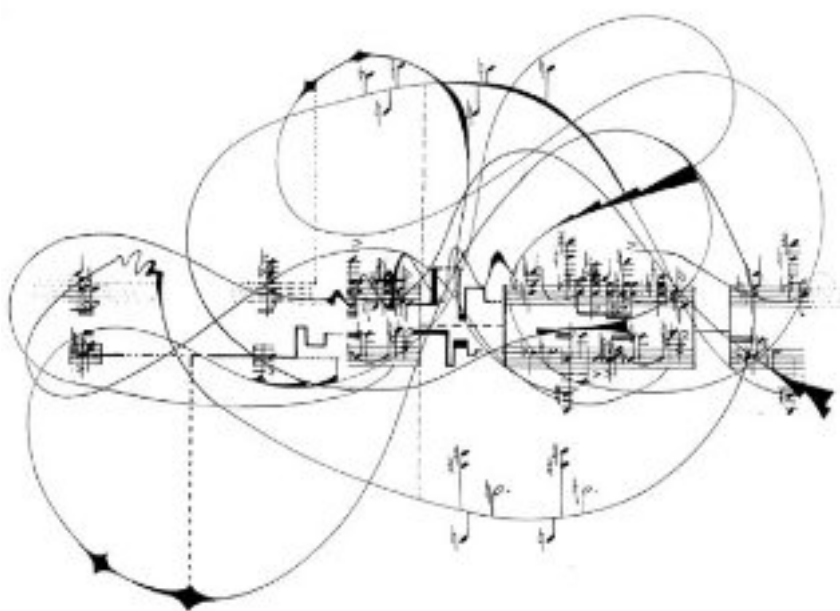
⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p.239 cité par Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, Regard, 2002, p.185

⁷ Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, [2013], trad. de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Dehors, 2017. Hélymorphisme du grec hyle (matière) et morphe (forme). La conception hélymorphique peut se comprendre par exemple dans le cas où « les praticiens imposent des formes issues de leur esprit à une matière du monde extérieur », Tim Ingold, *Faire*, op.cit., p.60

⁸ *Ibid.*, p.61



1



2



3

1. Léonard de Vinci, étude sur les noeuds, Léonard de Vinci, Manuscrit H, folio 32-33, 1493-94

John Cage, Partition graphique

2. Partition graphique de John cage, *Cartridge MusicVariation*, 1960

3. Détail d'un chapiteau de l'église Saint Julien- de brioude à Marolles-en-brie

Faire consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est en devenir, il ouvre un chemin ou une trajectoire dans un dédale de trajectoires⁹.

Rassembler le disparate et lui donner lisibilité et visibilité.

Comment figer les choses alors que tout est en mouvement constant ? Comment fixer des conditions de possibilités d'opérations si disparates, ancrées dans l'action, la non-détermination ?

Par les aspects très divers de ma pratique, et plutôt que de me focaliser sur un versant au détriment d'autres, j'ai préféré articuler les choses. J'ai cependant approfondi certaines notions pour en suggérer d'autres. Les notions dites « suggérées » sont alors très souvent appuyées, consolidées et finalement révélées par le biais de citations. La notion de ductilité par exemple aurait pu faire l'objet d'une analyse, j'ai pris le parti de ne pas tout traiter. Ainsi marches pensées, narration-récit, entrelacements, gestes jardiniers, montages vidéo, expériences-vécues forment autant de propositions « artistiques » toujours guidées par l'attention portée au milieu dans lequel j'opère.

Ce mémoire propose d'étudier la nature propre d'interventions non pondérales (il n'y a pas de création d'objet à proprement parler) de sorte à en tirer leurs lignes de forces, leurs spécificités où rythme et temporalité s'entrecroisent dans des territoires très variés. Au sujet du territoire c'est Vinciane Despret qui nous offre, par le biais de son étude sur les oiseaux, la possibilité de repenser la notion de territoire qui « est un dispositif de capture d'attention¹⁰ ».

En effet, grâce à l'expérience vécue, ces territoires me sont devenus familiers, et mes gestes opèrent comme un moyen d'appivoiser, de mieux connaître "...Le territoire n'est donc pas une question spatiale, mais une question qui se joue dans le régime des intensités et de la temporalité, c'est-à-dire dans le rythme. Il est [...] un espace vécu¹¹. " A l'instar du chant des oiseaux décrit par Vinciane Despret, qui font territoire, la plupart de mes gestes et formes, soit n'existent plus, soit ne sont déjà plus dans l'état dans lequel ils sont présents ici¹². C'est ainsi pour moi l'occasion de mieux dessiner les contours de ce qui est « à l'œuvre » dans un processus en continuelle évolution à partir de l'extraction de ce qu'on pourrait qualifier de « racines-mères » afin de repenser certaines notions plus théoriques et pratiques artistiques. Il y a tout d'abord le facteur temps et la relation à l'expérience directe et immédiate qui est prépondérante puisque j'agis, je tresse des branches, je filme par rapport à ce qui se passe au moment même, vient ensuite la situation qui est locale, je fais

⁹ *Ibid.*, p.80-81

¹⁰ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, Mondes sauvages, 2019, p. 125

¹¹ *Ibid.*, p.120

¹² Excepté pour la partie qui concerne mon travail vidéo, dans ce cas-là la capture d'image devient une partie du travail artistique à part entière ce qui n'est pas vraiment le cas pour les témoignages photographiques des entrelacements dans les bois par exemple.

« avec ce que j'ai sous mes pieds ». La question de la réception est un autre problème puisqu'elle n'est jamais pensée, réfléchi en amont des gestes (dans les bois, la nature), actes, captures (d'images de sons), vidéo même si quelque part, l'autre est toujours sur notre épaule et nous ne pensons, ne formons jamais seuls.

Finalement, en quelques mots, ce travail consiste à faire partager l'expérience d'une *résonance*¹³ ! Cette ligature entre expérience et besoin de partage s'exprime par l'enchevêtrement d'images de mes interventions dans les bois ou séquences vidéo et sonores, de récits (petits textes bruts ou poétiques). Je cherche finalement des canaux de transmissions pour partager au mieux l'attention portée à l'expérience vécue dans un espace qui se *territorialise* :

Saisir que faire d'un territoire, c'est composer avec des puissances. Il s'agit de les honorer. Faire un territoire, c'est honorer des modes d'attention, c'est plus précisément instaurer des nouveaux modes d'attention¹⁴.

Constitution du mémoire

Pour donner de la visibilité à ce qui n'en a pas, ou peu, ou plus, j'ai choisi plusieurs étapes : la première sous forme de récit narratif-réflexions-citations, la seconde plus théorique permet de lier à la fois des éléments de recherches, spécifiques à une notion comme la théorie de la formativité par exemple, des recherches sur l'esthétique donc mais aussi sur les aspects de certaines œuvres

d'artistes, la troisième partie sera consacrée à deux rencontres-discussions avec des artistes dont le travail et/ou la personne me touchent profondément, enfin la dernière partie abordera de manière non-exhaustive, mes travaux. La totalité du mémoire sera traversée d'éléments iconographiques de différente nature.

Comment donner pesanteur ?

Que la tâche est difficile : tenter de communiquer au sujet d'un certain foisonnement et d'une diversité propre à ma pratique artistique. Pourquoi ai-je choisi la métaphore du blob dans mon résumé ? Gilles Clément lorsqu'il évoque Henri Laborit, vient à mon secours. « L'information comme transmission formelle des messages biologiques. Henri Laborit fait apparaître un mode de lecture de la nature qui rend acceptable-parce que compréhensible - n'importe quel foisonnement jugé ailleurs confus ou disgracieux ¹⁵ ». En élargissant la tolérance cela permet d'accueillir aussi la

¹³ Il faut comprendre le mot *résonance* dans le sens qu'Hartmut Rosa a pu le définir. Voir : Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, La découverte, Théorie critique, 2020 et *Résonances : une sociologie de la relation au monde*, [2016], trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La découverte, Théorie critique, 2018

¹⁴ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, op.cit., p.180

¹⁵ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, Paris, JC Béhar, 2004, p.76

forme que prend mon travail. Éclaté, foisonnant, tumultueux, inconstant

Une des tâches la plus périlleuse consistait à établir une relation détaillée d'événements produits, d'interventions souvent non-pondérales, qui ne peuvent se présenter « en l'état » ou sous forme « d'objet » ! C'est peut-être parce que l'essentiel de ma pratique a reposé de nombreuses années sur le fait de marcher, travailler, « bricoler dans les bois » et gribouiller des pensées sur des carnets, que je parle « d'intervention non pondérale ». J'inclus aussi là-dedans la prise récurrente captures vidéo et photographiques mais je n'avais pas l'intention ou la volonté de chercher à comprendre, ou du moins, va-t-on dire que j'ai toujours eu le vertige mais j'avais « la pensée tout emmiellée d'expérience¹⁶ » comme le dit Thoreau !

J'appris ainsi à me laisser emporter par le regard. De cet apprivoisement aux choses regardées me vient une solitude dont je ne peux rien dire si ce n'est qu'elle me rend amie de ce que nous appelons généralement paysage. Ce n'était pas dans les livres. Rien n'annonçait l'errance. La route empruntée ce jour-là ne cesse de tourner autour du monde. Chaque fois elle décrit des parcours nouveaux. Géographie, lumières changeantes, passagers rencontrés en chemin, regards autres avec lesquels, forcément, on croise le sien¹⁷.

La relation au monde végétal et animal et plus largement au paysage, ou à « l'entour » a toujours constitué une « matière » sur laquelle je pouvais m'asseoir, trouver des repères et des clés de compréhension. S'asseoir sur une branche, s'appuyer contre un rocher, me réfugier sous le poitrail d'un mulassier-poitevin, écouter une mésange ou sentir l'odeur du genêt des montagnes. Cette relation s'inscrit dans un rapport au faire/ former très intense pour moi car si j'ai décidé à un moment de conduire des branches, de châtaigner par exemple, cette action ne vaut pas pour elle-même si désincarnée de toute l'expérience que j'ai pu avoir avec les arbres, les châtaignes, la torsion des branches, leur ductilité etc

Il y a aussi le temps du voyage où à la marche, l'écriture, la relation forte aux arbres et aux animaux, guidée par le souci de comprendre, j'eus la conviction qu'il me fallait récolter des traces de ce que voyais et entendais, et encore plus que ça, tenter la cueillette de l'expérience vécue.

Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme ...[...]Les sources de l'art dans l'expérience humaine seront connues de

¹⁶ Henri-David Thoreau, *Journal*, [1834-1861], sélection de Michel Granget, trad. de l'américain par Brice Mathieusset, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 97

¹⁷ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier, op. cit.*, p.59

celui qui perçoit comment la grâce alerte du joueur de ballon gagne la foule des spectateurs, qui remarque le plaisir que ressent la ménagère qui s'occupe de ses plantes, la concentration dont fait preuve son mari en entretenant la carré de gazon devant la maison, l'enthousiasme avec lequel l'homme assis près du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élancent et les morceaux de charbon qui se désagrègent¹⁸.

Des fragments de cette récolte sont donc ici, images, photographies d'interventions dans la nature, de simples gestes, montages vidéo (du moins les liens qui permettent d'y accéder), textes plus intimes accompagnés ou plutôt traversés par les travaux d'autres personnes, qu'ils soient artistes, poètes, jardiniers, philosophes et bien tant d'autres encore.

Il s'agira aussi d'étudier le rôle de l'image dans travail guidé par le geste, reste encore à savoir ce que donnent à voir mes gestes ou surtout comment montrer importance du geste lorsque celui-ci notamment ne consiste qu'à marcher ou regarder ou encore « être ici » ! L'image peut-elle devenir un geste ?

Conduire-Former

Aussi une réflexion sur le faire/former, par la réflexion de Luigi Pareyson sur la théorie de la formativité puis des fragments sur la matière m'ont aidée à mieux saisir ce qui est en jeu lorsque je conduis de jeunes pousses de châtaigniers ou des branches d'érable afin de les entrelacer. Conduite et gestes s'entrelacent.

Conduire au sens de faire aller, aboutir se dit en latin *ducere* mais au sens de mener, guider c'est *circumduco* dont l'infinitif est *circumducere* qui signifie « conduire par un mouvement tournant ¹⁹ ». Les longs liens en cuirs qui permettent de mener un cheval à l'attelage sont appelés les « guides ». *Circumducere* a aussi comme même racine *circumstare*²⁰, se tenir autour, mais « environner » « être aux environs de » car la racine de ces deux mots est *circum*²¹ qui signifie à l'entour ou désigne l'autour, ce qui se trouve dans l'espace environnant. Ainsi l'action de guider porte en lui ce mouvement tournant.

¹⁸ John Dewey, *L'art comme expérience*, [1934], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti *et al.*, Paris, Gallimard, Folio, 2016, p.31-32

¹⁹ CIRCUMDUCO, IS, ERE, DUXI, DUCTUM, tr : conduire par un mouvement tournant, DUCO, IS, ERE, DUXI, DUCTUM, tr : conduire. Disponible sur : < <https://www.dicolatin.com/Dico/FrancaisLatin> >

²⁰ CIRCUMSTO, AS, ARE, STETI, tr : se tenir autour. *Circumsto* porte lui aussi comme traduction « environner » : CIRCUMSTO, AS, ARE, STETI, tr ,1 siècle avant J.C. CAESAR (César), environner v. t : entourer, être aux environs de .Disponible sur: < <https://www.dicolatin.com/Francais/Mot/2/tenir/index.html> >

²¹ CIRCUM (adverbe de lieu,1 siècle avant J.C. CAESAR (César) à l'entour n. m ou autour adv. : dans l'espace environnant

1



2

Pieter_Bruegel_La journée sombre, 1565, scène démondage et ramassage de branches, pratique courante de l'époque

Pour ce qui est du geste : « Le mot désigne d'abord , le mouvement expressif du corps ou d'une de ses parties, un mouvement qui est à la fois l'incarnation d'une intention vis-à-vis du monde et le reflet d'une manière d'être.[...]une manière d'être engagée dans un faire.[...] Le geste est le moment rare où le corps devient visible, où le « corps-sujet » offre sa pure visibilité²² » Le verbe *gerere* en latin signifie porter²³, qui a donné par la suite le mot geste, gérer mais aussi générer et gestation. Gestation est aussi porter (à) la vie ! Le verbe *Gestito*, signifie, porter souvent ou beaucoup, avoir l'habitude de porter²⁴. D'ailleurs l'expression pour demander à quelqu'un comment il va est « comment tu te portes ? » Aussi se porter bien, de la bonne manière relève d'un geste. *Gestus* a comme définition geste ou attitude du corps, manière de tenir son corps, cette dernière contient comme définition latine *gestus* donc mais aussi *habitus* qui désigne une manière d'être, manière d'agir. Il est ainsi question dans le geste d'une certaine attitude du corps, de la manière dont il se tient....

Déjà ici l'idée de « faire tenir » les choses ensemble » est importante. En effet cette idée de faire tenir les choses semble importante lorsque partant d'un bon pas dans la forêt, je m'arrête sur un arbre, ou bien lorsque je sors dans le parc de la maison, je vais voir comment la nature se porte !

Jardiner-Habiter

Ainsi, si jardiner commence pas observer comme la nature « se porte », c'est aussi donc porter attention à cette portance. Cette attention relève du « prendre soin », cultiver une attention à la portance est-ce cela jardiner ? Hanna Arendt, dans *La crise de la culture*, nous rappelle, l'origine du mot culture et peut aider à mieux saisir le lien entre jardiner et habiter :

La culture, mot concept, est d'origine romaine. Le mot « culture » dérive de *colere*-cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver-et renvoie primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine. [...]Il me semble que le premier à utiliser le mot pour les choses de l'esprit et de l'intelligence soit Cicéron. Il parle de *excolere animum*, de cultiver l'esprit, et de *cultura animi* au sens où nous parlons aujourd'hui encore d'un esprit cultivé, avec cette indifférence nous avons oublié le contenu complètement métaphorique de cet usage. [...] Selon les Romains, l'art devait naître aussi naturellement que la campagne ; il devait être de la nature cultivée ; et la source de toute poésie était vue dans « le chant que les feuilles se chantent à elles-mêmes dans le verte solitude des bois²⁵.

²² Jean-Marc Besse, «Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *art. cit.*, p.20

²³ Porter (quelque chose quelque-part) 1 siècle avant J.C. TITUS LIVIUS (Tite Live) GERO, IS, ERE, GESSI, GESTUM, tr : porter (quelque chose quelque part). Disponible sur : <https://www.dicolatin.com/Francais/Mot/1/porter/index.html>

²⁴ GESTITO, AS, ARE, AVI, ATUM, tr ,2 siècle avant J.C. PLAUTUS (Plaute) : porter souvent ou beaucoup, avoir l'habitude de porter v. t : porter habituellement su. Disponible sur : <https://www.dicolatin.com/Dico/LatinFrancais>

²⁵ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*,[1961], trad. De l'américain par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, Folio essai, 2003, p.271-272

Mais Hannah Arendt nous rappelle que chez les grecs « ce n'est pas la mentalité des jardiniers qui produit l'art » car grand art et poésie sont nés sous l'impact de l'héritage grec. « Tandis que les Romains tendaient à considérer même l'art comme une espèce d'agriculture, de culture de la nature, les Grecs tendaient à considérer même l'agriculture comme un élément de fabrication, comme appartenant aux artifices « techniques²⁶ ».

Enfin, jardin se dit *hortus* en latin qui porte comme autre définition légume mais encore et surtout maison de campagne, bâtiment d'habitation²⁷. Ce qui peut nous conduire à penser le jardin comme jardin-maison que l'on habite. Dans le concept de Jardin planétaire de Gilles Clément on retrouve d'ailleurs cette idée d'habiter. Ainsi jardiner est une façon d'être au monde. Habiter jardiner sont des termes qui s'interpénètrent. L'*hortus* reste un espace foncièrement habité.

Les demeures peuvent même être bien comprises, faciliter la vie pratique, être d'un prix accessible, ouvertes à l'air, à la lumière et au soleil : mais ont-elles, en elles-mêmes, de quoi nous garantir qu'une *habitation* a lieu ? [...] « bâtir, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir signifie déjà, de lui-même, habiter²⁸.

Heidegger, nous explique que le mot *bauen* (bâtir qui signifie habiter) « dit en même temps *jusqu'ou* s'étend l'être de « l'habitation ». [...] La façon dont tu es, dont je suis, la manière dont nous autres hommes *sommes* sur terre est le *ban*, l'habitation²⁹. »

Bricoler la pensée

Ce mémoire me permet d'exercer une certaine forme de jardinage, jardiner la pensée comme je jardine dans mon travail, c'est se mettre à la hauteur de la dimension événementielle de la vie, de son rythme, son mouvement. L'aventure est partout, dans autant de mondes possibles, à un nombre indéfinissable d'échelles ! La notion du temps, est omniprésente ici où dans les bois il participe à toute « manœuvre ».

²⁶ *Ibid.* 272

²⁷ **Jardin**, n,m, terrain le plus souvent clos que l'on cultive : 1 siècle avant J.C. CICERO (Cicéron) HORTUS, l, m . **HORTUS**, l, m , 1 siècle avant J.C. CICERO (Cicéron), jardin n. m : terrain le plus souvent clos que l'on cultive, 1 siècle avant J.C. HORATIUS (Horace), légumes n. m : herbe potagère (produits du jardin), 1 siècle après J.C. PLINIUS (Pline), maison de campagne n. f : bâtiment d'habitation. **maison** n. f , sens commun : bâtiment d'habitation, 1 siècle après J.C. PLINIUS (Pline) , HORTUS, l, m : maison de campagne. Disponible sur : < <https://www.dicolatin.com/Francais/Mot/0/jardin/index.html>>

²⁸ Martin Heidegger, *Essais et Conférences* , [1958], trad. de l'allemand par André Préau. Préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1980, voir dans partie II : Bâtir, habiter, penser, p.171

²⁹ *Ibid.*, p.171

Jean-Marc Besse fait le lien entre choré-graphie et géo-graphie à la suite de la comparaison qu'opère Karine Saporta qui dit que « la danse et le jardin se transmettent dans la réactivation d'une trace, à la manière d'une tradition orale » leurs œuvres, « n'existent que dans l'instant de leur réalisation³⁰. » « La rencontre entre danse et, jardin, et écriture est peut-être fondée sur une manière voisine d'entrelacer le geste comme un tracé, et d'envisager le temps comme une « matière vivante ». Le temps comme « matière vivante » [...] « un temps plein de nœuds, de contingences et d'occasions, un temps de rythmes différents, auquel il faut savoir s'ajuster et qu'il faut savoir capter³¹. »

Jardiner c'est aussi bricoler³², faire avec ce que l'on a sous la main « Le jardinage en tant que bricolage est une activité qui n'est pas sans rigueur, et qui est capable de s'adapter à des situations inattendues, singulières et toujours différentes³³. » « L'esthétique du jardinage se compose de ce qui advient. Elle oscille entre l'apparition, le surgissement et l'amélioration lente, l'impatience, l'ennui³⁴... » Bricoleurs et *jardineurs* ou jardiniers et *bricoleurs* s'arrangent toujours avec les moyens du bord, « L'activité du bricoleur se déploie par rapport aux occasions qui se présentent, aux opportunités qu'il peut saisir [...] le bricoleur (et l'on peut déjà dire jardinier) est celui qui se laisse solliciter par les significations et les usages possibles qu'il trouve dans les objets et les matériaux³⁵. »

Il y a autant d'ateliers qu'il y a d'espaces. Parfois il s'agit simplement de regarder ; l'action de regarder peut-elle être considérée comme travail de la matière ? Si le temps peut être considéré comme « matière vivante » alors l'action de regarder peut-elle l'être aussi ? On parle bien « d'exercer » son regard...comme s'il pouvait se travailler, se jardiner ?

Il faut désormais s'occuper du vivant. Le considérer, le connaître. Avec lui, se lier d'amitié. Regarder, pourrait bien être la façon la plus juste de jardiner demain³⁶.

³⁰ Karine Saporta, citée par Jean Marc Besse, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *art. cit.*, p.21

³¹ Jean-Marc Besse, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *art. cit.*, p.21,24

³² Cette notion a été étudiée de manière très élaborée par Claude-Levi Strauss, voir *La pensée sauvage*, chapitre 1, « La science du concret », Paris, Plon, 1962

³³ Jean-Marc Besse, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *art. cit.*, p.,24

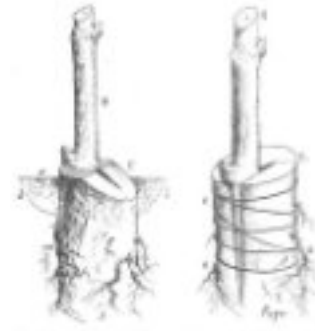
³⁴ Jean-luc Brisson, « Ouverture » dans Les carnets du paysage, *Jardiner* n°9 et 10, *art.cit.*, p.11

³⁵ Jean-Marc Besse, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste », *art.cit.*, p.22

³⁶ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, *op.cit.*, p.43



1



2



3

1. Arbres sculptés d'Alex Erlandson,
2. Schéma pour réussir une greffe
3. Timidités :Phénomène entre les terminaisons des arbres

I Petits récits, : entrelacs

L'origine

Chemin cheminant, je me retrouve à regarder, marcher, tourner autour des arbres, observer l'implantation, la disposition des branches sur le tronc des arbres. Puis je me rappelle les arbres fruitiers de mon père, abricotiers, pêchers, et puis quelques vignes dans le nord de la Drôme au sud-est de la France à l'orée de la Drôme des collines non loin de Hauterives, la contrée du Facteur cheval, qui d'ailleurs a été aussi facteur dans le village d'Anneyron, là où mon père cultivait ses arbres fruitiers....Je me suis mise à tailler les châtaigniers, puis à tresser parfois les plus jeunes lorsque trois jeunes branches étaient toutes proches les unes des autres. Lors de certaines marches je remarque la ductilité des branches, leur entrelacement, leur courbure, leur timidité au niveau de la canopée de grandes forêts. Je balise des zones de travail dans les bois et un parcours aléatoire chaque jour m'amène à faire de petites interventions sur tel ou tel arbre, parfois juste former un passage, parfois élaborer une structure plus imposante avec des bois morts.

Les branches m'ont toujours intriguée, les branches folles du séquoia lorsqu'une tempête se lève, les branches lourdes du sapin sur lequel la neige est tombée abondamment un matin de novembre, personne ne s'y attendait, pourtant mon père la veille m'avait dit « tiens...ça sent la neige ». Les branches du pin qui craquent, celles du charme qui font miroiter la lumière qui éclate à la surface de l'eau et qui pose sur le cou de l'orée du bois sa plus belle parure. La branche du pommier qui accueille les pattes anisodactyles des passereaux, des merles et d'encore beaucoup d'autres oiseaux, celle, toute fine de l'érable que je prends dans le visage car j'étais trop occupée à tourner du regard. Les branches du chêne sous lesquelles je peux me mettre à l'ombre, adossée contre son tronc. Celle du genêt des Hautes-Alpes qui porte ses petites pépites jaunes si parfumées. Nous possédons tous un contact intime aux branches... Puis en lisant Gilles Clément j'ai découvert le travail de Maurice Chaudière³⁷. Maurice Chaudière greffe tout et n'importe quoi, tente des approches entre différentes espèces afin de voir si elles peuvent s'accommoder, il parlait de la greffe en sifflet qui est sa préférée et qui consiste à faire du porte greffe et du greffon deux tubes qui s'emboîtent parfaitement, la greffe en devient presque invisible.

Mon travail trouve ses origines dans le travail de la terre, une occupation où je me trouvais toujours en extérieur par tous les temps. Que ce soit dans un champ de manioc, dans un pré avec des chevaux, dans une ferme ou dans une vigne, mes multiples petits boulots agricoles m'ont permis de

³⁷ Voir Maurice chaudière, *La forêt fruitière*, [2008], Escualquens, Terran, 2015

cultiver, de collecter des gestes qui 'm'installent dans un rythme comme dirait Andy Goldsworthy au sujet de son expérience de vie à la ferme. Et cette cadence de travail, où il faut tantôt accrocher les pieds de tabac dans les serres sous 45 degrés, ramasser des scaroles ou des frisées par 2 degrés, casser la glace des baignoires faisant office d'abreuvoir pour les chevaux à la barre à mine, ramasser du manioc au Mali, ou encore gratter, marcher, pailler les boxes, curer le pieds, couper les branches, réparer, « chimistrer » ... Tout cela génère un tumulte qui porte en lui -même une dimension tout à fait particulière. La dimension d'être là où nous devons être et où le corps, comme l'esprit, est entièrement impliqué.

Ces gestes n'ont pas vocation à produire un objet, et n'ont donc pas de finalité artistique si tant est que nous puissions imaginer qu'il existe une « finalité artistique ». Ces gestes sont là pour répondre à un besoin tout d'abord, mais aussi une nécessité, bien réels. Ensuite la question est de savoir pourquoi et comment ont-ils eu une telle influence sur mon mode d'existence et comment les gestes d'aujourd'hui, que je présente comme artistiques, surgissent par l'expérience de gestes vécues il y a 5, 10 ou 20 ans en arrière. La forme répétitive de certaines actions permet de canaliser le tumulte, en tout cas c'est ce qui se produit lorsque je me retrouve dans la forêt et que j'enlace les branches de châtaigniers les unes aux autres. C'est aussi donner du sens, lier, entrelacer, créer des liens et *faire tenir*, avec comme seuls outils mes mains et mon regard. Parfois les choses tiennent seulement dans mon regard, et c'est ainsi qu'à chaque sortie, c'est tout d'abord la réceptivité du corps qui est au travail avant même d'envisager une quelconque action. Tout se passe déjà avant, lorsque je marche dans le jardin, dans le parc ou bien dans la forêt qui entoure la maison. Il se tisse, s'opère un travail invisible avec le monde. Lorsque j'évolue dans un milieu, celui-ci est comme un ensemble d'excitations qui valent comme des signaux. Ces signaux sont remarqués dans une forme de disponibilité.

Le Jardin-cheval

«...je reconnais mon affinité avec [tous les êtres], je ne suis rien qu'un pouvoir de leur faire écho, de les comprendre, de leur répondre³⁸. »

Le jardin comme un cheval sauvage, jardinage comme forme de voltige à dompter, chevaucher la nature ? Lorsque Gilles Clément entame ses expérimentations dans le terrain de La vallée, c'est une

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, « La métaphysique de l'homme », dans *Sens et non-sens*, [1947] Paris, Gallimard, 1996, p.115



1



2



3



4



5

1. Cheval monté avec une main « dure ». On dit que le cheval encapuchonne ou bien est « encapuchonné par cette action contre laquelle il ne peut résister. Il fléchit alors ainsi l'encolure bien que cette attitude puisse être très douloureuse pour lui et génère de nombreuses complications sur l'ensemble de son corps

2. Troupeau de chevaux sauvages, de race Mustang.

3. Schéma de Klaus Ferdinand Hempfling: Mon chemin vers la conscience-Le chemin qui conduit du cavalier au cheval De l'utilisation à l'identification avisée. Hempfling souligne que « la guérison se fait pour sa plus grande part au cours de la minuscule phase de la « première rencontre ».

4. Charles Parrocel, L'épaule en dedans. Planche de l'École de cavalerie, François Robichon de La Guérinière ,1733)

5. Dessins de pièces de monnaies celtes. « Le cheval était sacré pour nos ancêtres qui percevaient surtout l'aspect double de son être. Pour eux, c'était un animal placé sous le signe du serpent, et le serpent est double : il permet l'accomplissement, ou provoque la chute selon la façon dont on se comporte avec lui. » Klaus Ferdinand Hempfling, Lorsque les chevaux se révèlent, [2003], Paris, Vigot, 2004, p. 46.

6. Drapeau de l'OMS reprenant le symbole d'Asclépios



6

approche toute particulière qui se dessine, où plutôt se « pointillise », par petites touches, contact du regard, observation, compréhension, interventions. La friche apprivoisée comme elle a été nommée, ne signifie pas dominée. Nous pourrions penser à la conquête des mustangs dans l'ouest américain, où, « le dit » apprivoisement consistait à attraper la bête au lasso, l'attacher plusieurs jours à un piquet sans nourriture et lorsque trop affaibli pour résister, la coopération apparente n'était autre que de la soumission par la force. Mais avec un cheval soumis, vous ne pourrez jamais danser. La friche apprivoisée n'est donc pas soumise à « son » jardinier comme le cheval peut parfois l'être à « son » cavalier, elle œuvre en liberté, comme les mots de son auteur. C'est qu'elle a suscité un appel comme le qualifierait Hartmut Rosa au sujet de la résonance, qui induit une réponse. Cette disponibilité induit aussi un changement, une transformation. Résonner c'est entrer en relation et en mutation dans un jeu de *responsivité*.

Le jardinage s'approche comme le travail en liberté du cheval. Le travail en liberté de la nature, afin de la laisser libre lorsqu'on travaille avec elle ! « Le jardinier jardine. Le jardinier ne fait pas de papier. Ou alors très peu. Le jardinier a les mains occupées et l'esprit libre³⁹. » C'est comme cela que ses mouvements restent remplis d'énergie, de vitalité, d'équilibre et d'impulsion... Un cheval que vous aurez monté avec un harnachement lourd, une main sévère et surtout sans amour perdra toute vie et tout plaisir au travail avec vous. Il faut que la nature ait envie de danser avec vous, de virevolter et d'inventer encore de nouvelles formes, qu'elle vous épate ! Et non qu'elle soit bien disciplinée et rentre dans le rang de carottes ou de platanes sagement dessinés sur un plan, plantés au cordeau ou taillés en cubes.

Maintenir une tension qui nous relie avec le jardin par des gestes des questionnements toujours remis à jour. Une sorte de réactualisation de certains modes de présence pour « faire corps ». D'ailleurs, que signifie vraiment "faire corps" ? Vinciane Despret dans son ouvrage *Habiter en oiseaux* nous dit que les animaux sont en perpétuelle négociation, ils composent car ils n'ont pas comme nous des contrats tacites à disposition pour figer les choses, "pour négocier ils n'ont que leur corps⁴⁰", leurs stratégies sociales et les stratégies qu'ils inventent. Si nous négocions avec le jardin "juste" avec notre corps comme avec un cheval, c'est un langage corporel où la moindre inclinaison de notre buste induit une réaction chez l'animal. La résonance entre Gilles Clément et la friche, transite donc par une disponibilité du jardinier, son ouverture, ses questions qui découlent avant tout d'une observation de ce qu'est son expression pure, du jardin et donc toute sa diversité.

Maurice Chaudière nous dit que la pureté c'est la diversité contrairement à beaucoup de mauvaises

³⁹ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, Paris, JC Béhar, 2004, p.73

⁴⁰ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, Mondes sauvages, 2020, p.150



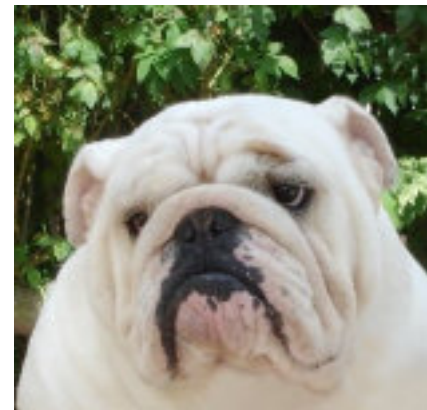
1



2



3



4

1. Rose sauvage

2. Rose hybride Poluantha

3. Reconstitution d'après la découverte d'un crâne de l'image de la tête d'un chiens qui vivaient sur l'archipel des Orcades il y a 4.000

4. Chien brachycéphale de race Bouledogue anglais. Ces races sont obtenus par sélection génétique.

interprétations, qui assimile la pureté à un processus d'épuration catastrophique des choses. Imaginez que vous souhaitiez vous rendre familier et coopérer avec un cheval sauvage ? Et bien peut-être faudrait-il adopter ce même comportement avec le paysage pour murmurer à l'oreille du jardin.

Former à tout prix ?

Mes tressages et nouages, et autres arches dans les bois sont une expression de cette vie de ce mouvement. Je n'ai jamais aimé les roses, et l'étude de Maurice Chaudière et Gilles Clément m'a fait peut-être comprendre pourquoi. Entre le dégoût du *Polyantha* de Gilles Clément et l'histoire de l'hybridation des rosiers qui a pour origine nos humbles églantiers... qui au goût de certains avaient trop d'étamines et pas assez de pétales, l'hybride est une sorte de fleur qui s'étouffe. Cela me fait penser à une race de chien en vogue, le bouledogue, celui assez court sur pattes et très trapu, dont la truffe est tellement aplatie à force de sélections que la pauvre bête peine à respirer.

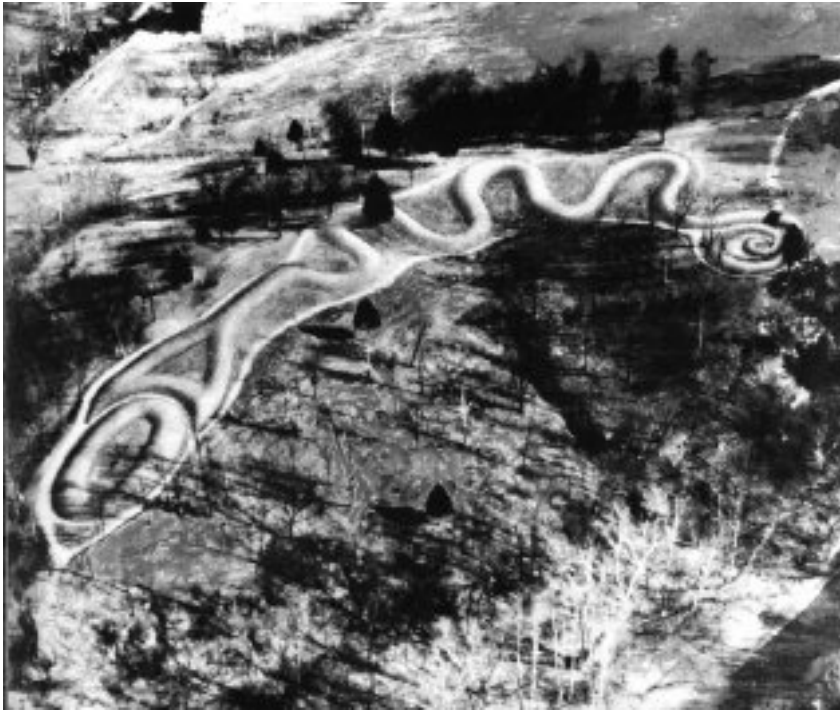
Rythme

A quoi sommes-nous attentifs, assis à l'arrière d'une calèche ? Et à quoi sommes-nous attentifs à califourchon sur le dos d'un cheval ? Le paysage, l'architecture, les jardins... ses habitants parfois, et les animaux domestique, animaux de ferme, qui composent l'habitat rural, nombreux dans les hameaux aux alentours de Bignan (Morbihan).

Lors d'une sortie en attelage, Dominique et Yann parlaient de rythme, « ah là nous avons un bon rythme », « j'aime bien le rythme-là », « avec ce rythme, tu pars la journée entière » ... le rythme encore une fois comme avec Vatel (un cheval avec qui je travaille), lors du travail en liberté. Si je n'avais pas le bon rythme dans mes actions, dans les mouvements de mon corps, le cheval ne répondait pas. A l'inverse, dès que « le bon rythme » était là, sa réponse était instantanée, mais ce rythme n'est pas « Le rythme » il s'agissait, en l'occurrence, de celui qui lui convenait à cet instant précis. Je me suis aperçue que dès lors que je pensais à ce que j'allais faire avec mon corps pour générer une réponse de la part du cheval, cela me coupait totalement de lui et de sa réceptivité. Je devais non pas *penser* le rythme mais *être* le rythme.

Lors d'un échange entre une personne et un cheval lorsqu'il y a demande et réponse, cette liaison peut-elle être appelée forme ? « La forme réelle émergera toujours du type de mouvement rythmique pratiqué et non de l'idée⁴¹ » nous dit Tim Ingold faisant référence à l'artisan, ainsi avec un cheval nous pouvons d'une certaine manière jardiner des formes par le rythme qu'on donnera à

⁴¹ Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op.cit., p.242



1



2

1. Grand Tumulus du serpent dans l'Ohio réalisé par les Hopewell, 100 av. JC- 500 ap. JC

2. Schéma de la Forêt de Pando, colonie clonale de peupliers faux-trembles dans L'utah. Pando qui signifie en latin « je m'étends ».

cet échange. « Les rythmes sont créateurs de formes⁴². »

La forêt

Souvent, me baladant en forêt, j'attendais le son des arbres... je les écoutais, je leur prêtais mon oreille, j'aurai tant aimé qu'ils puissent me parler, me rassurer et poser leurs ramures sur mes épaules. Leur voix, j'attendais leur voix... car je sentais une telle présence que je ne pouvais qu'imaginer, qu'un jour, un son ligneux puisse venir à mes oreilles. Sentir aussi que « les choses [me] regardent [...] Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient...Moi j'étais là, écoutant⁴³... »

Giuseppe Penone avait exposé au château de Chaumont-sur-loire sept gravures d'arbres *Transcription musicale de la structure des arbres* ; Penone ayant lui-même composé les partitions musicales à partir de l'enregistrement de la vibration du bois Quatorze essences furent frappées avec un maillet puis enregistrées et enfin retranscrites en partition musicale.

Plongée dans les bois, je vois des lignes, des trames, je sens des ondes sous mes pieds, des racines qui s'entrelacent et le réseau micellaire qui s'immisce dans les fibres de ses vers de terre ligneux. Vision de la forêt, vivante, comme une toile vivante, mémoire communication, matière vivante, psychique, car quelque chose communique échange et souffre, avec stress-défense-attaque, c'est un réseau différent de notre façon de communiquer, mais ça parle, ça communique. Tim Ingold parle de la forêt comme un « labyrinthe de lignes⁴⁴ »

En se tordant, se nouant, se contorsionnant, se liant et se ramifiant par les racines, les troncs et les branches, chaque arbre témoigne d'un processus de croissance s'effectuant en liaison avec celui de ses voisins, marqué également par les pluies, le vent, la lumière et le changement des saisons ; Percevoir la forêt de l'intérieur, c'est s'immerger au sein de ces enchevêtrements incessants de la vie⁴⁵.

Si on fait abstraction de nos préjugés d'humain, on tombe dans un ensemble d'une communauté sensible du vivant. En agissant ainsi dans les bois beaucoup de questionnements émergent. En effet lors de cette quête de la fluidité par gestes et entrelacs pour former la matière, je me demande bien

⁴² André Leroi-Gourhan, *La mémoire et les rythmes*, t.2, p. 135 cité dans Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op.cit., p.242

⁴³ André Marchand issu de Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Juillard, 1959, p. 143-145 dans Merleau-Ponty Maurice, *L'oeil et l'esprit*, [1964], Paris, Gallimard, Folio, 1985, p.31

⁴⁴ Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op.cit., p.190

⁴⁵ *Ibid.*, p.190



1



2

1. David Nash, Ash Dome, planté en 1977, photographie de 2000

2. Michael Singer, *First Gate Ritual Series 4/79*, Miami

d'où provient cette volonté d'intervenir sur les arbres et les branches, pourquoi ai-je toujours eu le désir d'agir et d'interagir avec leur élasticité, leur souplesse ? Parfois j'enroule donc des jeunes rejets autour de leur tronc. On pourrait aisément penser qu'ils ont poussé de bonne aventure dans cette « forme ». Si les jeunes tiges, trouvent la meilleure ductilité pour ce genre d'exercice, c'est parce que les parties qui les composent (du phelloderme au duramem) n'ont pas robustesse mais flexibilité. Et c'est avec cette flexibilité que je peux jouer. Une matière végétale, flexible. (image plessage*)

Friche : Sédum et rotofil

« La friche n'est pas un jardin mais jardiner dans la friche est toujours valorisant⁴⁶. »

Aujourd'hui j'ai disposé quelques-uns des bouts de bois qui constituent l'andain de la friche qui se trouve dans le parc de la maison dans laquelle je vis autour de plusieurs myosotis, mélisse et fumeterre qui ont poussé de bonne aventure. Gilles Clément définit la friche comme « incohérence esthétique de l'ordre de l'étincelle : une rencontre fugitive qui éclaire un morceau du temps⁴⁷ ». Ils surgissent d'une zone complètement délaissée. Ces zones, étudiées et nommées sous le terme de Tiers-paysage par Gilles Clément, apparaissent comme lieu d'invention par excellence ! « Par son dispositif hétérogène, son inconstance et sa démesure temporelle, le Tiers paysage apparaît comme le territoire de l'invention biologique⁴⁸. » Ici les zones délaissées de la propriété qui m'accueille et à qui je me dois d'apporter du soin. Le jardinier officiel de la propriété s'accorde à faire propre, tondre, débroussailler, tailler. Quant à moi, je passe et balise le terrain, avec ce que je trouve sur place. Tantôt des sedums sont entourés d'une ribambelle de pommes de pins, parfois de branches mortes. Par endroits, ce sont des myosotis ou encore quelques jacinthes des bois autour duquel de petits bouts de bois sont plantés. Ce sont de petites choses. Vinciane Despret nous dit ceci : « Penser l'art comme un jeu qui cherche et active des forces discrètes, existant en germe simplement⁴⁹. » Au début, Régis, le jardinier, regardait d'un œil amusé ces interventions, puis il a, peu à peu, prêté attention à mes « balises ».

La réalité du Tiers paysage est d'ordre mental. Elle fonctionne avec la mobilité même du sujet traité : celui de la vie sur la planète. Elle coïncide avec les découpages administratives à titre temporaire. Elle se positionne dans le champ éthique du citoyen planétaire à titre permanent⁵⁰.

Ainsi plusieurs plantes venues se semer ici ou là, spontanément, ont su trouver grâce à ses yeux, et

⁴⁶ Jean-Luc Brisson «Ouverture», *art. cit.*, p.12

⁴⁷ Gilles Clément, *Où en est l'herbe*, textes présentés par Louisa Jones, Arles, Actes sud, 2006, p.30

⁴⁸ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers-Paysage*, Montreuil, Sujet/Objet, 2003, p.20

⁴⁹ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, *op. cit.*, p.142

⁵⁰ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers-paysage*, *op. cit.*, p.9



Gilles Clément, *Jardin d'eau-Jardin d'ortie*, Melle (Deux-Sèvres), Biennale d'art contemporain, 2007

ont pu échapper à la moulinette du rotofil ou du tracteur tondeuse. Désormais, je constate lorsqu'il vient, à peu près une fois par mois, qu'il a, de lui-même, laissé de l'oseille sauvage, sauge de Jérusalem, digitale, mélisse, monnaie-du-pape, fumeterres ou encore des iris à des endroits complètement dispersés dans le parc. Les herbes n'ont plus le souffle coupé aussi rapidement ! Ce qui est amusant c'est surtout la transformation induite par mes « actions étranges » ou encore « réglages esthétiques » pour reprendre les termes de Gilles Clément.

Si on veut faire une prairie avec des mauvaises herbes, en disant que c'est important, on va poser un cadre, bien soigné, lui, pour mettre en valeur cette prairie. Il s'agit de montrer que ce n'est pas un délaissé, un abandon. C'est quelque chose qui est désiré. Le réglage esthétique a beaucoup d'importance pour accéder au changement du regard, mais le plus important est le message qu'on livre⁵¹.

La zone délaissée dont je parle est destinée à évoluer puisque des forestiers vont venir broyer les andains qui disposée sur la zone depuis quelques années. Ainsi tous les efforts de croissance vont être retournés, broyés brassés, mélangés. Cette zone temporaire à un très grand intérêt, on peut penser sur un autre plan au différente Z.A.D, du moins pour la vision du mouvement résistant, inconstant, dynamique et temporaire qu'elle comporte. « Offrir au Tiers paysage la possibilité de se déployer selon un processus évolutif inconstant, par la réinterprétation quotidienne des conditions changeantes du milieu⁵². »

En toutes circonstances le Tiers paysage peut être regardé comme la part de notre espace de vie livrée à l'inconscient. Profondeurs où les événements s'engrangent et se manifestent de façon, en apparence, indécidée. [...]Un espace de vie privé de Tiers paysage serait comme un esprit privé de l'inconscient. Cette situation parfaite, sans démon, n'existe dans aucune culture connue⁵³.

Cette zone de tiers-paysage (la zone du parc délaissée) est un flux de vie qui s'exprime par des étapes successives qui s'enchaînent à une vitesse folle : tout d'abord la destruction (plusieurs pins et châtaigniers ont subi un coup de chablis, beaucoup ont été cassés ou en partie déracinés, ceux qui menaçaient de tomber furent abattus) puis la mise en andain (les plus grosses parties des arbres furent évacuées), et enfin la réapparition de la vie riche, foisonnante, généreuse et colorée. C'est tout un cycle, un rythme très intense qui constitue l'essence du mouvement de la vie. Contre un gazon bien net et un jardin immuable, la friche et forêt, en rémission d'un coup de chablis, offrent une diversité et une activité, en termes de croissance développements, métamorphoses et

⁵¹ Gilles Clément, « Les espaces de l'indécision », *art. cit.*, §42

⁵² Gilles Clément, *Manifeste du tiers-paysage, op .cit.*, p. 25

⁵³ *Ibid.* p.23



Mycélium ou « blanc de champignon qui se répand sur une vieille bûche de bois laissée des années au sol.

mouvements, fascinantes. Chaque fois, lorsque je me retrouve à isoler visuellement une vagabonde, je n'oublie pas que c'est tout d'abord parce que, vue avec ce qui l'entoure moi-même y compris, il y a eu prise à un moment. Si je parle de prise c'est que j'ai eu prise à un moment donné dans l'espace dans lequel je me situe.

A peine installé il se déploie (le jardin). Les formes dessinées (ou pensées s'affirment). [...] Il déjoue les spéculations savantes, les belles anticipations, transforme les certitudes, en questions quotidiennes et les connaissances en un tas de savoirs juxtaposées dans leur logique académique⁵⁴.

Chercher des prises- Récit d'une micelle

Je me demande s'il ne s'agit pour moi dans toutes mes rencontres, humaines, végétales, animales, de prendre racine, de chercher un ancrage, par n'importe quel biais selon là où je me trouve. Au sujet de prendre racine, les personnages, de l'ouvrage *Les vagues* de Virginia Woolf, « baignent comme des plantes dans une durée vitale différente de la nôtre, et nécessaire à leur équilibre intérieur⁵⁵. »

C'est en marchant, parfois en filmant le paysage à bord d'une voiture, parfois en écoutant les personnes que je rencontre sur mon chemin et dernièrement avec les arches et le jardinage, que je tente de mieux saisir les choses. Mes interventions, gestes et entrelacs sont comme des champignons qui nourrissent les racines que je tente de disséminer, mes racines vagabondes qui cherchent des zones de contact. Trouver un point d'ancrage-lueur. A chaque fois que quelque chose se passe, que je ressens le désir d'entrer dans la peau du monde et c'est à chaque fois comme si une racine grandissait un peu plus. Je crois comprendre ce que disait Andy Goldsworthy lorsqu'il dit se sentir déraciné lorsqu'il restait inactif, qu'il ne travaillait pas. Il aurait comme l'impression de se détacher de lui-même et de son travail, en disant par exemple que s'il ne travaille pas pendant plusieurs jours et qu'il se rend à une conférence pour parler de son travail, il a l'impression de parler du travail de quelqu'un d'autre⁵⁶ « je ne pense pas que la terre ait besoin de moi mais j'ai besoin d'elle⁵⁷ » dit-il. En effet, stopper, même durant quelques jours seulement ce mouvement, c'est comme dévitaliser une partie de nous-même, car n'y a plus ce contact. Ce gestes et attentions qui irriguent les veines d'un réseau racinaire ne sont plus en mouvement. « Le jardinage n'est plus quand il n'expérimente plus⁵⁸. »

⁵⁴ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, op.cit, p.100

⁵⁵Marguerite Yourcenar dans Virginia Woolf, *Les vagues*, [1931], trad. de l'anglais par Marguerite Yourcenar, Paris, Le livre de poche, Biblio, 1982, p.9

⁵⁶ On retrouve cette idée exprimée dans le documentaire de Thomas Riedelschimer, *Leaning into the wind*, 2017.

⁵⁷ Propos recueillis d'après le documentaire de Thomas Riedelschimer, *Leaning into the wind*, 2017

⁵⁸Marc Rumhelart, « Mouvoir le jardin (gestes pour jardiner) », Les carnets du paysage, *Jardiner* n°9 et 10, art.cit., p.70

Capture d'image -Résonances

Hartmut Rosa, dans son ouvrage *Rendre le monde indisponible*, nous met en garde contre toute cette disposition du monde, la disponibilité des choses et des êtres de manière permanente et illimitée qui finalement nous priverait de tout résonance avec elles. C'est une recherche de résonance qui s'opère dans mon travail et qui se matérialise pour le moment par le biais de marches en forêt et d'actions diverses et variées dans l'espace qui la constitue. Ces actions-errances-gestes résonnent avec mon expérience du lieu, d'un instant, d'une rencontre, basées sur l'attention et sont aussi le fruit de rencontres avec des passants, promeneurs, chasseurs, poètes, cueilleurs de champignons ou bien, lors de stage à l'ONF, avec des techniciens forestiers. Il y a ainsi plusieurs plans/axes qui se dessinent. Il y a, d'un côté l'« arrangement végétal⁵⁹ » autour de la figure de l'arbre, où s'opèrent nouages, tressages, entrelacements de jeunes pousses, mais aussi à côté de ce travail plus solitaire il y a ce besoin de partage d'expérience, de connexions physiques par la discussion avec les personnes rencontrées.

Ces rencontres fortuites, éphémères ou d'autres parfois, plus durables, sont le moyen d'entamer un échange et de trouver ce qui peut faire écho en nous car comme nous tendons toujours vers un certain consensus, enfin, nous essayons de nous entendre, et c'est cet effort d'entente, d'écoute et transmission qui possède pour moi une valeur aujourd'hui. Cette entente et recherche de résonance ne s'applique pas qu'aux êtres humains, mais aussi au monde animal et végétal. Peut-être la recherche d'une certaine porosité entre ces mondes serait-elle la clef ? Une porosité entre des éléments distincts qui, résonnant d'une énergie commune, vibrent par rumeurs et murmures. La consommation immédiate ne peut se réaliser car la forêt possède ce mystère qui nous demande retardement, patience et écoute, une certaine mise à distance est nécessaire. J'écoute les êtres, qu'ils participent du groupe humain, animal, végétal ou ... sidéral, et ce que je donne à voir est un témoignage, une trace de la résonance d'un lieu, d'un contact, d'une rencontre. Ce sont autant d'images qui surgissent incorporées à l'acte l lui-même :

L'acte et son image, voilà un plus qu'être, une existence dynamique qui refoule l'existence statique si nettement que la passivité n'est plus qu'un néant. En définitive, l'image nous soulève, nous augmente ; elle nous donne le devenir de l'augmentation de soi⁶⁰.

⁵⁹ Terme emprunté et faisant écho au livre d'artiste de Gilles Bruni lorsqu'il parle d'arrangement végétal dans son travail réalisé au château de Clisson.

⁶⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, [1948], Paris, José Corti, 1965, p.38. Disponible sur : <<https://1lib.fr/book/4114034/5c3403>> [consultation le 10 avril 2021]

Corps ligneux et intersubjectivité

Jardiner ne relève pas uniquement d'une intervention avec ce qu'il y a là, sous mes pieds ou autour de moi, le corps ligneux met en jeu l'intersubjectivité. Aussi, la personne qui a planté la graine de l'arbre qui est aujourd'hui à côté de la maison, et que j'aperçois tous les jours, est toujours là, dans le sens où son geste continu d'agir aujourd'hui et s'imbrique dans le mien lorsque je regarde l'arbre et lui demande comment il va. « Le jardinier n'est peut-être pas celui qui fait durer les formes dans le temps mais dans le temps, s'il le peut, fait durer l'enchantement⁶¹. »

Responsabilité envers la forme

Jardiner, observer, coopérer : c'est aussi regarder des formes en mouvement, des forces dynamiques à l'œuvre ! Quelqu'un qui sort voir tous les jours son jardin, parc ou potager est semblable à l'éleveur, qui tous les jours fait « le tour des parcs » pour voir si tout le monde se porte bien, s'ils ont tous de quoi boire et manger, s'ils sont en bonne santé. En effet, ils sont là par l'intention de la personne qui en prend soin, jardinier, éleveur. Du moins, le fait de démarrer un geste d'attention constitue une *intention formative*⁶² et en ce sens je me retrouve à inventer, produire quelque chose avec ce que je rencontre ! Mais surtout cela engage à une certaine responsabilité. « La terre [...] territoire réservé à la vie est un espace fermé, limité aux limites des systèmes de vie. C'est un jardin. Aussitôt énoncé, le constat renvoie chaque humain, passager de la terre, à ses responsabilités, garant du vivant dont il est gestionnaire. Le voici jardinier⁶³. »

Continuité de la forme

Un jardinier qui aurait placé tel plant, ici ou là, ou un arbuste sous un plus grand, est en quelque sorte porteur d'une responsabilité envers cette plante ou cet arbuste...Ce qui me plaît dans la notion de jardinage c'est aussi l'idée de suivi du geste, ou encore suivi de travaux du vivant, de coopération, et d'accompagnement. Gilles Clément promeut d'ailleurs dans le travail de paysagiste le fait qu'il soit rémunéré pour suivre le travail dans la durée et non pour dédommager pour un chantier acté et terminé sur lequel il ne remettrait plus jamais les pieds. Il souhaite ainsi donner plus de valeur à l'engagement dynamique avec le vivant⁶⁴ et « plier le savoir technologique aux exigences

⁶¹ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, Paris, JC Béhar, 2004, p.109

⁶² Pour cette notion de Luigi Pareyson voir *infra*. partie II Faire,former : matière-expérience

⁶³ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, *op. cit.*, p. 66

⁶⁴ Voir les vidéos du séminaire Gilles Clément au Collège de France, *Paysage jardin et génie naturelle*, disponible sur: <<https://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/index.htm>>[consultation le 15 avril 2021] Voir Notamment les séminaire sur le jardin en mouvement et le jardin planétaire.

J'ai fait un travail sur la forêt, une étude à l'air libre, un champ d'oeuvres, j'y ai semé des idées, des pensées, des travaux à venir, il donne. Ce sont des petites choses, des surprises, des souvenirs que je laisse dans le tronc d'un frêne, sur un noyer, un châtaigner, un merisier comme s'il s'agissait d'une greffe, avec le soin et la délicate précision d'une greffe que j'aide à se former. Travaux, pensée, souvenirs, réflexions qui sont sculpture, sculpture d'idées. C'est un travail qui souligne la forêt, la rend féconde, active, parlante. La forêt nous parle de la forêt mais, en parlant de la forêt elle nous parle de l'homme. [...] Un jour, un paysan m'a dit une chose terrible qui était peut-être vrai : son père, disait cet homme, voyait plus de fruits sur les arbres qui avaient souffert depuis peu ou qui souffraient, c'est pourquoi il les taillait. Je me demande si c'est valable également pour l'homme.



1..Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, trad. Mireille Coste et Camille Gendrault, Paris, éditions Beaux Arts, 2008, p.181

2. Photographie d'une haie dite « plessée ». La pratique du plessage permet de former des haie sur les parcelles sans tuer les arbres ou arbustes qui tente de reprendre leur croissance après une intervention plutôt musclé.

écologiques planétaires⁶⁵. » Donner plus de valeur à l'écologie du vivant, l'entrelacs des idées et des échanges, qu'à une armada de systèmes d'irrigations, de zones pavées, de structures bétonnées, qui soumettraient le paysage plus qu'ils ne révéleraient ses forces dynamiques, et sa puissance d'éclat !

Si on admet que depuis le xx^e siècle, il y a un grand choc qui est l'étude du vivant par la pensée écologiste — c'est-à-dire le fait qu'un être est lié à un autre — et que l'on se rend compte que tout est lié, on arrive à la notion de *Gaia* — ce que j'appelle le jardin planétaire, pour y introduire justement la figure du jardinier, parce que *Gaia* ne suppose pas d'humain. Que raconte le jardin ? Je ne vois rien d'autre que le récit de la vie dans son mécanisme et la volonté de montrer la diversité : on peut mettre en scène la diversité dans un jardin⁶⁶.

⁶⁵ Gilles Clément, *La sagesse du jardinier, op. cit.*, p.80

⁶⁶ Gilles Clément, « Les espaces de l'indécision », *art. cit.*



1



2

A.P.

Philemon .

Baucis .

1. Deux hêtres fondus par inosculation

2. Jean Matheus - Philemon and Baucis d'après une édition des *Métamorphoses d'Ovide*-Jean

II Faire, former : matière-expérience

Comment imaginer avec le faire ?

Formativité, processus, rythme, temps :

Tim Ingold pense le faire « comme un processus de *croissance*⁶⁷ » où celui qui fait est placé dès le départ « comme quelqu'un qui agit dans un monde de matière active. » et Pour Gaston Bachelard « dès qu'on rêve en travaillant, dès qu'on vit une rêverie de la volonté, le temps prend une *réalité matérielle*⁶⁸. » Ce temps qu'il soit du granit, du sable, de la pierre ou de feu est un temps actif « qui se dialectise dans l'effort du travailleur et dans la résistance de la pierre » duquel apparaît « une sorte de rythme naturel ». « Et c'est par ce rythme que le travail reçoit à la fois son efficacité objective et sa tonicité subjective⁶⁹. » Le terme d'efficacité sera repris par Hartmut Rosa dans exposition de son concept de résonance sous le terme « d'efficacité personnelle⁷⁰ » Gaston Bachelard nous parle ici d'une « temporalité du contre », où « la lutte du travail est la plus serrée des luttes ; la durée du geste travailleur est la plus pleine des durées, celle où l'impulsion vise le plus exactement et le plus concrètement son but⁷¹. »

Dans le processus de croissance la résistance à la matière œuvre dans une dynamique de la forme, qui en elle-même est un but sans pour autant prendre le terme de forme comme simplement opposé de celui de matière. C'est aussi, à sa manière, ce qu'en pense Luigi Pareyson lorsqu'il propose de « mettre plus l'accent sur le faire plus que sur le contempler⁷² » et de mettre en lumière :

Le caractère dynamique de la forme pour laquelle il est essentiel d'être un résultat, ou mieux la réussite d'un « processus » de formation, puisque la forme ne peut pas être vue comme telle si on ne l'envisage pas dans l'acte de conclure, et en même temps d'inclure, le mouvement de production qui l'oriente et trouve en elle son propre succès⁷³.

L'imagination matérielle définie par Gaston Bachelard opère dans le travail de la matière et des

⁶⁷ Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op.cit., p.60

⁶⁸ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p.28

⁶⁹ *Ibid.*, p.28

⁷⁰ Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, La découverte, Théorie critique, 2020, p.183. "L'efficacité personnelle produit effet d'auto renforcement, il augmente avec l'expérience et la maîtrise « de sorte que nous réussissons encore mieux la fois suivante. »

⁷¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p.28 .

⁷² Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité*, [1954]. Édition et introduction de Gilles A. Tiberghien. Traduction de l'italien (à partir de l'édition 1988) et notes de Gilles A. Tiberghien, avec la collaboration de Rita di Lorenzo, Rue d'Ulm, Aesthetica, 2007, préface de l'édition 1988, §2. Mis en ligne le 08 février 2013. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/editionsulm/959>> [consultation le 26 mai 2021]

⁷³ *Ibid.*

forces en lutte. « À l'être travaillant, le geste du travail intègre en quelque sorte l'objet résistant, la résistance même de la matière [...] En éprouvant dans le travail d'une matière cette curieuse condensation des images et des forces, nous vivons la synthèse de l'imagination et de la volonté⁷⁴. » Nous retrouvons cela, notamment dans l'œuvre de Ferdinand Cheval, où dès lors qu'il trébuche sur une pierre lors d'une de ses tournées de facteur dans la Drôme, cette chute agit à la manière du *spunto* décrit par Luigi Pareyson dans sa théorie de la formativité qu'il désigne parce « nœud inséparable d'invention et de production : former signifie faire mais un faire que, tandis [que l'artiste] fait, il invente sa manière de faire⁷⁵. » La prochaine phrase nous donne des éléments de compréhension : « il faut comprendre que la forme ne se trouve qu'à travers une série de tentatives, d'essais, de tâtonnements (attention pas juste du au pur hasard) à la faveur desquels elle découvre la matière qui lui correspond et la technique dont elle a besoin⁷⁶. » Il est évoqué ici la possibilité d'une forme-formante lorsqu'en même temps formée marquée par un élan.

Ferdinand Cheval : Ainsi, Ferdinand Cheval travailleur sans relâche ; d'abord boulanger, entreprend la construction d'un édifice à l'âge de quarante-trois ans. La singularité de son travail est justement dans son rapport à la terre et surtout à la matière, John Berger dira à ce sujet que « le modèle qu'imite Cheval n'est pas un palais mais une forêt. [...] En définitive, Cheval a fait beaucoup plus qu'édifier une architecture pour abriter des sculptures naturelles. Il s'est mis à sculpter lui-même. » Ce qui importe, ne sont pas les apparences de tout ce que l'on voit mais c'est s'apercevoir que « la fonction [de l'œuvre] n'est pas de représenter, mais d'entourer⁷⁷. » *circumducere*, conduire dans un mouvement tournant c'est bien cela ! C'est toute la résistance de la matière et corps en lutte qui offre un véritable tissu dit John Berger dans lequel « on perçoit le rythme véritable des mouvements qu'il a dû faire pour couler le ciment ou poser les pierres⁷⁸. Ainsi matérialité physique et intériorité se combinent dans nouage presque viscéral. Ce viscéral décrit par John Berger, offre aussi la possibilité de cerner l'intensité du toucher, de la matière notamment pour les dits paysans, Hommes et Femmes de la terre. John, Berger dira ceci :

Ce qui est l'empirique est naïf aux yeux du paysan qui est aux prises avec ce qui n'est jamais entièrement prévisible, avec ce qui naît. [...] Le paysan touche les surfaces pour avoir dans l'esprit une image plus claire de ce qui se trouve derrière. Il a surtout conscience de suivre ou de modifier un processus qu'il est bien

⁷⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op.cit.* p.29-30

⁷⁵ Luigi Pareyson, *Esistenza e persona*, p.122, cité par Gilles A. Tiberghien dans Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité*. *op.cit.*, Entre expérience et jugement, § 9

⁷⁶ *Ibid.* § 19

⁷⁷ John Berger, *Fidèle au rendez-vous*, [1992], trad. de l'anglais par Michel Fuchs et Mireille Gouaux, Paris, Champs Vallon, 1996, p.,91

⁷⁸ *Ibid.*, p.92

loin, lui ou d'autres, de pouvoir amorcer ou stopper, parce que qu'il a toujours conscience d'être lui-même pris dans un processus⁷⁹.

Ce rapport imbriqué à la matière, au toucher, et la conscience d'appartenir à processus, d'être justement en prise « avec ce qui naît », travaille, il me semble, dans le sens de l'imagination matérielle que désigne Gaston Bachelard. Ferdinand Cheval dit à de multiples reprises qu'il a rêvé durant de nombreuses années à ce palais, et que c'est le fruit, le labeur, d'un seul homme. Il insiste sur l'effort physique et aussi la germination d'un projet. Lutter contre la matière par l'imagination matérielle :

L'être humain, qui quitte les hommes jusqu'au fond de ses rêveries, regarde enfin les choses. Rendu ainsi à la nature, l'homme est rendu à ses puissances transformantes, à sa fonction de transformation matérielle, si seulement il vient à la solitude non comme à une retraite loin des hommes, mais avec les forces mêmes du travail. [...] Il veut travailler la matière, transformer la matière. Alors l'homme n'est plus un simple philosophe devant l'univers, il est une force infatigable contre l'univers, contre la substance des choses⁸⁰.

Ferdinand Cheval n'a jamais fait de plan défini et arrêté de son palais. Car c'est avant tout ses longues marches, son écoute de la nature, son observation attentive de la faune et de la flore qui étaient déjà au travail dans un renouvellement constant une actualisation par l'expérience qui ne à au fond la même nature que lorsqu'il saisit des pierres ou sculpte de la chaux, lorsqu'il promène sur des kilomètres sa brouette pour récupérer les pierres récoltées lors de sa tournée quotidienne de plus de trente kilomètres. C'est avec l'expérience de la pierre, l'eau, l'impact de ses pieds sur le sol que l'expérience sculpturale prend déjà naissance.

Question d'expérience : Selon John Dewey l'expérience esthétique possède une sorte de rythme interne bien qu'en continuité avec la vie ordinaire. Cette question est traitée par Pareyson pour qui « il est nécessaire de se rendre compte que l'œuvre inclut en soi le processus de sa formation dans l'acte même où elle le conclut et que le processus artistique consiste précisément dans l'accomplir, dans le porter à terme, dans le faire mûrir : en somme dans le *perficere*⁸¹. » Ainsi la *forme* est ici comprise comme « dotée d'une vie propre » et n'est pas à prendre comme l'opposé de la matière et peut renvoyer à « l'unité de l'expérience » et son but, dont parle John Dewey :

⁷⁹ *Ibid.*, p.94

⁸⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.33-34

⁸¹ Luigi Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi* p.140, cité par Gilles A. Tiberghien dans Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité*, op.cit.,

L'abstinence rigide, la soumission imposée et la rigueur, tout comme à l'opposé la dissipation, l'incohérence et la complaisance sans but, sont autant de déviations qui font obstacle à l'unité de l'expérience [...] L'expérience a une unité qui la désigne en propre[...] et les expériences visent un but et procèdent d'un acte de volition⁸².

Tout art fonctionne à partir d'un matériau physique, que ce soit le corps ou quelque chose d'extérieur au corps, avec ou sans l'intermédiaire d'outils, en vue de fabriquer quelque chose de visible, audible, tangible. [...] l'art dans sa forme, unit pareillement phase d'action et phase de réception, flux et reflux de l'énergie, unité qui fait qu'une expérience est une expérience[...] L'homme taille le bois, sculpte, chante, danse, utilise une certaine gestuelle, coule du métal dans les moules, dessine et peint. L'action ou la fabrication est artistique lorsque la nature du résultat démontre que ses qualités, en tant que qualités perçues, ont guidé la question de la production. L'acte de production, qui est motivé par l'intention de produire quelque chose qui soit apprécié dans l'expérience immédiate de perception, a des qualités que ne possède pas une activité spontanée ou non contrôlée. L'artiste lui-même joue le rôle de la personne qui perçoit alors même qu'il œuvre⁸³.

Dewey évoque bien ici la nécessité d'une intention dans l'œuvre d'art, tout d'abord à partir de physicalité, dans une expérience immédiate de perception, « alors même qu'il œuvre », c'est toute la question, il me semble, de la forme formée et formante chez Pareyson.

Attention comme premier geste :

Pareyson au sujet du Spunto :

Le point de départ, qu'il se présente à la faveur d'un élan péremptoire et irrésistible, ou qu'il émerge timidement comme une simple suggestion, vient toujours à la rencontre de l'artiste et s'empare de son esprit pour le stimuler ou même pour l'obséder⁸⁴.

Ainsi, ce *spunto* n'est pas quelque chose d'inerte. Il n'est rien sans cet élan et sans une forme d'attente. Trouver des *spunti*, c'est aussi trouver des occasions, partout autour de nous sans être conscients de recherche de point de départ, mais cette disponibilité dont il s'agit correspond à une *intentionnalité formative*. « L'intention formative transforme ces résistances en points de départ (*spunti*) féconds et en heureuses occasions ; si bien que plus l'artiste sait devoir se mesurer

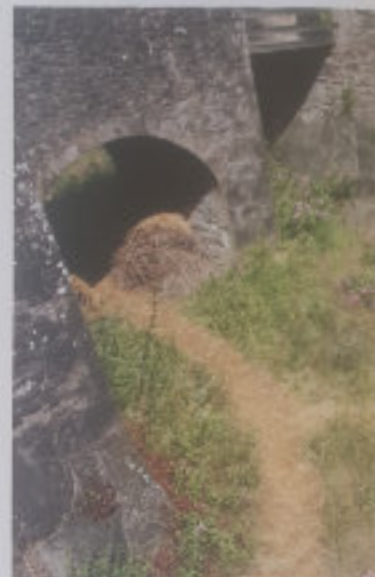
⁸² John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], trad. de l'américain par Jean-pierre Cometti *et al.*, Paris, Gallimard, 2010, p.89

⁸³ John Dewey, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 99-100-101

⁸⁴ Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité. op.cit.*, Chap. II, La formation de l'oeuvre d'art, §49



Dans la vallée, le travail du jardinier n'est pratiquement pas perceptible. Le visiteur ne voit que la trace des passages répétés, un chemin. Le jardinier est hors-champs, il cultive son absence. Son geste devient artistique, poétique.



Pourtant, le jardinier est bien passé dans le lieu, il l'a traversé, il a arraché quelques herbes, il a ramassé, ramassé, brûlé, planté mais rien n'apparaît, rien de ce que le visiteur s'attend à voir après le passage du jardinier. La friche est un lieu, en désordre, à l'abandon, envahi par la végétation. Elle est à l'exact opposé de l'ordre imposé par l'architecture du château, l'ordre militaire des occupants d'hier, patrimonial et touristique des habitants d'aujourd'hui.

. Cette page présente plusieurs photographies d'un des « arrangements » de Gilles Bruni, *La vallée des herbes* réalisés au Château de Clisson, projet mené de mars 2012 à octobre 2013 dans le cadre d'une résidence D'artiste. Page extraite du livre d'artiste de Gilles Bruni et Arnaud de la Cotte, *Arrangement végétal*, 2015

duement avec la matière qu'il adopte, plus il parvient à lui donner la ductilité que son but requiert⁸⁵. » Par exemple, chez Ferdinand Cheval et Raymond Isidore, nous pouvons parler de « point de départ commun » :

Le récit d'Isidore, expliquant comment le projet lui vint de recouvrir sa maison de mosaïques, rappelle, en bien des points, celui de Cheval. Un désir latent, diffus qui se libère à la vue de quelques morceaux d'assiettes et de flacons, ce ne sont plus les formes qui sont suggestives (comme pour Cheval et la pierre d'achoppement), mais les couleurs, elles, rutilent⁸⁶.

Isidore relate cet événement ainsi : « Je me promenais dans les champs quand je vis par hasard de petits bouts de verre, débris colorés, vaisselles cassées. » Cheval parle d'un « déclic » qui deviendra un catalyseur pour une réalisation pratique⁸⁷.

Gilles Bruni à la quête des spunti : Gilles Bruni aussi est entouré de *Spunti*, qui surgissent partout jusque sous ses pieds, qu'il aime prendre régulièrement en photo lorsqu'il arpente les côtes bretonnes, les marais et autres sentiers. Actuellement (printemps 2021), il documente souvent avec des images accompagnées de petits récits, ses excursions vagabondes et exploratoires. Mais attardons-nous sur le récit qu'il rapporte à la suite de sa résidence aux Maisons Daura à Saint-Cirq-Lapopie dans le lot. :

Au cours de cette résidence aux Maisons Daura, j'ai **abordé** les lieux en **sillonnant** la vallée, **montant** à l'occasion sur les causses, **cherchant** sous ce paysage aimable quelques éléments récurrents. Ainsi **sont apparus** ces trous ou cavités qui hantent les lieux à la croisée de l'histoire karstique des causses et des habitats troglodytiques. Ils m'ont **fasciné**, recélant une part de mystère en lien avec un univers chthonien. Alors qu'ils **m'apparaissent** parfois naturels, j'**apprenais de manière inattendue** leur lien avec une histoire des lieux assez récente, entre agriculture et pratiques industrielles. A partir de là⁸⁸...

C'est ici que l'artiste évoque le point de départ le *spunto* de l'œuvre. Ces images et installations sont la réussite de la germination, qui était sous-tendue par l'attente, la recherche et l'aventure. En effet, lorsqu'au début de son commentaire il utilise les termes « abordé les lieux », « sillonnant la

⁸⁵ *Ibid.*, p.62

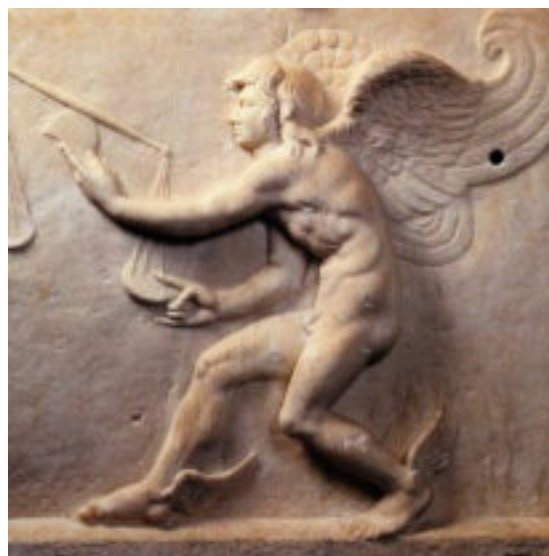
⁸⁶ Pierre Dhainaut, « Habiter poétiquement », catalogue d'exposition, *Habiter poétiquement le monde*, sous la direction de Savine Faupin, Christophe Boulanger et François Piron, 25 septembre 2010 - 30 janvier 2011, LaM, Musée d'art moderne de Lille, 2010, p.25

⁸⁷ Charles Soubeyran, « Architectes de toutes les couleurs », catalogue d'exposition, *Habiter poétiquement le monde*, sous la direction de Savine Faupin, Christophe Boulanger et François Piron, 25 septembre 2010 - 30 janvier 2011, LaM, Musée d'art moderne de Lille, 2010, p.29

⁸⁸ Gilles Bruni dans : *Veilleurs du monde 3*, catalogue d'exposition, Léa Gauthier ed. catalogue d'exposition, présenté par Maison des arts Georges Pompidou, pour le parcours d'art contemporain en vallée du lot, été 2009, Paris, BlackJack, 2011, p.67



1



2

1. Francesco Salviati (1550-1563), *Kairos*, après 1542, Rome, Palazzo Sacchetti.

2. Représentation du dieu Kairos, bas-relief suivant le modèle de Lysippe, II^e siècle av. J.-C., Turin, Museo di Arte Greco-Romana.

vallée », « montant[...] sur les causses », « cherchant sous ce paysage », c'est immédiatement que « sont apparus » des choses qui l'ont « fasciné » pour ensuite apprendre « de manière inattendue » d'autres éléments qui nous amène à ces mots : « A partir de là ». Ce à partir de là contient déjà l'œuvre formante, quelque chose est entré en gestation. Aussi l'œuvre était déjà là dans tous ces gestes d'attention. Selon Vinciane Despret il serait nécessaire de « Penser l'art comme un jeu qui cherche et active des forces discrètes, existant en germe simplement⁸⁹ ».

Si ce germe, ce point de départ peut surgir, il n'est rien sans une prédisposition à l'accueillir. Si « le point de départ n'est rien en dehors de la reconnaissance qu'on lui accorde, et l'activité de l'artiste en l'accueillant et en fixant son attention le constitue dans sa nature. [...] Il ne surgirait pas, s'il n'était attendu et préparé⁹⁰. » Et s'il avait été sous nos yeux alors que nous ne le cherchions pas, nous serions sûrement passé à côté. Il me semble que *spunto* de la formativité pour Luigi Pareyson et contact ou appel de la résonance chez Hartmut Rosa sont des moments propices qu'il faut saisir, comme le *kairos*⁹¹ ce dieu qui n'a qu'une touffe de cheveux sur la tête qu'il faut saisir, si on le voit, c'est le fugace et l'inattendu qui le caractérise !

Résonance : La résonance décrite par *des moments* successifs chez Hartmut Rosa dans *Rendre le monde disponible*⁹² débute par un appel en reprenant la formule de Bruno Latour, « j'ai entendu l'appel » mais pour entendre l'appel il faut être disponible à le recevoir. Le *spunto* de la résonance Oui dans le sens où il y a là quelque chose que je ne connais pas mais qui pourrait m'intéresser, même si la dimension de moments successifs s'éloigne de la théorie de la formativité, voilà comment il présente ces moments⁹³:

- Le moment de contact (affection) : Être atteint, touché ou animé par lui. Affection, interpellation, d'un coup, nous sommes interpellés, de l'extérieur quelque chose nous interpelle et prend une signification en soi. La personne est affectée par le monde, c'est à dire touchée ou émue de telle sorte qu'« il développe un intérêt intrinsèque pour le fragment de monde qui lui fait face et se sent en quelque sorte en position de destinataire ».
- Le moment de l'efficacité personnelle, (émotion) : c'est la réponse
- Le moment de l'assimilation, (transformation) : chaque fois qu'on rentre en relation avec humain, livre, paysage, idée, morceau de bois, nous nous transformons dans la rencontre par

⁸⁹ Vinciane Despret *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, Mondes sauvages, 2019, p.142

⁹⁰ Luigi Pareyson, *Esthétique: Théorie de la formativité*, op. cit., Chap. II, La formation de l'oeuvre d'art, § 50

⁹¹ Isabelle, Châtelet « À point nommé. De quelques vertus de kairos pour l'analyse », *Essaim*, n° 24, 2010, p. 63-72. Disponible sur: < <https://www.cairn.info/revue-essaim-2010-1-page-63.html> > [consultation le 26 avril 2021]

⁹² Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, op.cit.

⁹³ *Ibid.*, chapitre 4 : Le monde comme point de résonance.

cette même rencontre ; la modification de notre relation au monde est un élément constitutif de la résonance. Les expériences de la résonance nous transforment. (En cela, réside l'expérience de la vitalité)

- Le moment de l'indisponibilité : les effets transformatifs de la résonance échappent au contrôle et à la planification des sujets, on ne peut ni les calculer, ni les maîtriser.

Peut-être l'artiste cultive comme d'autre une position d'ouverture nécessaire à l'accueil la venue du *spunto*, ou de l'appel, ce que l'on pourrait même appeler prises *écouménaes* en faisant référence aux *affordances* de James J. Gibson⁹⁴ Natalie Depraz aussi nous invite, dans sa relecture de l'*epoché* Husserlienne, à cultiver cette position d'ouverture, réceptivité, disponibilité, geste qui cultive non pas retour sur soi mais qui cultive ouverture à ce qui se présente à moi, ouverture à l'inattendue⁹⁵.

Titre et formativité: Andy Goldsworthy :

Goldsworthy : Andy G. et son œuvre constituent une seule est même *chose* ou forme dynamique, il est constamment situé au milieu des choses, et tente justement à chaque fois de jouer avec la porosité de l'être-là du monde, qui l'entoure et l'incorpore à la fois. Il trouve des prises avec le monde, près d'un arbre, d'une rivière, le long d'un mur en pierre et accroche lui-même une ou des prises au monde. Laine de mouton, tige de fougère, pierre, feuille verte, rouge ou brune, terre, bois, sont autant d'« invites » qui lui permettent une discussion avec le monde. Son expérience cultive une attention très particulière au milieu dans lequel il a l'habitude de travailler, par exemple une petite brise peut augmenter de manière considérable son stress lorsqu'il articule, depuis plusieurs heures, une structure fragile qui ne tient qu'à une tige qui menace de tomber au prochain coup de vent. (* image Andy G .au travail) Aussi, l'urgence du travail avec la marée donne tout son rythme à l'œuvre (*Driftwood Igloo*, 2001)

Il dit n'avoir pas appris dans les écoles d'art, mais dans les fermes, avec cette cadence, ce rythme de travail où il fallait ramasser couper etc. les bottes de foin, ramasser les pierres etc. autant de gestes et de travail physique qui ont pris forme en lui et l'ont en quelque sorte formé.

Titre : Le travail d'Andy Goldsworthy, ouvre à la considération des notions telles que *formativité*,

⁹⁴ Voir à ce sujet Luyat Marion, Regia-Corte Tony, «Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept», *L'Année psychologique*, Vol.109, 2009, p.297-332. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.html> [consultation le 20 mai 2021]

Voir l'ouvrage James Jerome Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], trad. de l'américain par Olivier Putois, Bellevaux, Dehors, 2014

⁹⁵ Je me réfère ici à l'ouvrage suivant de Depraz Natalie, «*Métaphénoménologie de l'attention*», dans : *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, sous la direction de Depraz Natalie. Paris, PUF, Épiméthée, 2014. Disponible sur: <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/attention-et-vigilance--9782130620280-page-59.html> [consultation le 05 mars 2019]



1



2

1. Andy Goldsworthy, *Stalactites de glaces, pointes épaisses plongées dans la neige puis dans l'eau, maintenus jusqu'à ce qu'ils tiennent ensemble, utilisation occasionnelle de bâtons fourchus comme soutien jusqu'à la prise, concentration tendue pour les enlever, on souffle d'abord son haleine sur le bâton, Scaur Water, Penpont, Dumfriessire, 12 janvier 1987*

2. Andy Goldsworthy, *Brillante matinée ensoleillée, neige glacée, dalle coupée, neige creusée avec un bâton, à la limite de la rupture, Izumi-mura, Japon, 19 décembre 1987*

3. Andy Goldsworthy, *Le plus grand froid que j'ai connu en Grand-Bretagne, possibilités nouvelles de travailler la glace, commencé tôt, travaillé tout le jour, entouré un arbre de glace, fini tard l'après-midi, attrapant le soleil, Glenmarlin Falls, Dumfriesshire, 28 décembre 1995*



3

(Pareyson) *unité esthétique* (Dewey) ou *imagination matérielle* (Bachelard) ; notamment lorsqu'on le voit en pleine nature former de la glace dans le documentaire *Leaning into the wind*. D'ailleurs le titre même donné à ces œuvres porte toute cette formativité dont il est question, et englobe l'artiste lui-même dans le processus. Dans le titre, il ne s'agit pas de désigner un objet mais plutôt de formuler les conditions de possibilité de l'œuvre, autant de tentatives, parfois d'échec mais aussi de temporalité. Le corps impliqué dans la formation a vécu comme l'œuvre, tous deux ont vécu une expérience commune. *La personne* en résistance avec la matière, les contraintes et luttes sont formulées dans le titre, ainsi que la temporalité, en fait tout du processus qui met en tension l'artiste et la tâche qui lui incombe. *Voici quatre titres* :

-Stalactites de glaces, pointes épaisses plongées dans la neige puis dans l'eau, maintenus jusqu'à ce qu'ils tiennent ensemble, utilisation occasionnelle de bâtons fourchus comme soutien jusqu'à la prise, concentration tendue pour les enlever, on souffle d'abord son haleine sur le bâton, Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire, 12 janvier 1987 (voir ill.1 p.62)

-Le plus grand froid que j'ai connu en Grand-Bretagne, possibilités nouvelles de travailler la glace, commencé tôt, travaillé tout le jour, entouré un arbre de glace, fini tard l'après-midi, attrapant le soleil, Glenmarlin Falls, Dumfriesshire, 28 décembre 1995

- Arche de glace laissée à geler la nuit avant de retirer les pierres de soutien (exécuté dans un pré à vache-attente tendue), pissé sur les pierres trop gelées pour être dégagées, réussite à la quatrième tentative, les trois autres arches se sont effondrées ou ont fondu, Brough, Cumbria, 1-2 décembre 1982

-Billante matinée ensoleillée, neige glacée, dalle coupée, neige creusée avec un bâton, à la limite de la rupture, Izumi-mura, Japon, 19 décembre 1987

Je ne prends ici que quatre exemples lorsqu'il travaille avec de la glace ou neige mais, il serait intéressant de voir comment tous les titres des œuvres d'Andy Goldsworthy participent à l'expression de ce nouage entre *forme-formante* et *forme-formée*.

Affirmer que la spiritualité vivante de l'artiste est le contenu de l'art, cela équivaut à dire que celui qui fait de l'art est **une personne singulière et unique, ayant recours à toute son expérience, à sa manière de penser, de vivre, de ressentir, d'interpréter la réalité et de se conduire face à la vie**, si bien que sa « manière de former » est la seule possibilité pour celui qui pense, vit, ressent de cette façon, à cette vision du monde et adopte cette façon de vivre. » Ainsi, selon notre vie, nos ressentis, nos pensées, notre manière de former diffère..., la personne, comme contenu n'est pas à penser comme personne/sujet, si le contenu de l'œuvre d'art est la personne, c'est que « la manière dont elle a été formée est précisément celle qui est propre à cette spiritualité déterminée et unique⁹⁶.

⁹⁶ Luigi Pareyson, *Esthétique: Théorie de la formativité*, op. cit., Chap. I, §35



1



2

1. Bob Verschueren, *Fenêtre en vue*, 1988, lierre effeuillé, Liège. Photographie Bob Verschueren.

2. Andy Goldsworthy, *Igloo en bois flotté (Driftwood Igloo)*, 2001. Nouvelle-Écosse au bord de l'océan.

Mon travail s'inscrit dans cette dynamique, ainsi que celle de la résistance à la matière lorsque je me démène avec des branches que je tente de ployer, orienter ou conduire, ou bien toutes ces images et prises de sons collecter. Andy Goldsworthy n'a pas « sa matière » mais simplement œuvre avec une ou des matières qui en quelque sorte s'impose à elle lorsque, par exemple il explore un territoire en marchant : « je trouve le site en marchant, la direction est déterminée par le temps qu'il fait, et par la saison[...]. Je décide de m'arrêter quelque part ou de ramasser un matériau quand je sens qu'il y a quelque chose à découvrir⁹⁷. » Ici nous assistons aussi à ce fameux *point de départ* ou *spunto* de l'œuvre décrite plus haut.

La matière de l'art, cette matière est « physique et résistante »⁶⁰ « l'opération artistique ne peut être pure formativité que si elle est formation de matière physique [...] voilà pourquoi seule quelque chose ayant une réalité physique et une existence matière peut espérer être une forme pure, qui ne soit que forme et rien d'autre [...] l'artiste adopte la matière pour la dompter et se l'approprier, mais il n'y parvient que s'il fait en sorte qu'elle vienne presque à sa rencontre, lui offrant tout le spectre de ses caractéristiques et tendances, dont il doit faire jaillir autant de possibilités pour son processus de formation, par des opérations appropriées pour les déplier et les développer⁹⁸.

Au sujet de la matière Gaston Bachelard disait ceci :

À force de manier des matières très diverses et bien individualisées, nous pouvons acquérir des types individualisés de souplesse et de décision. Non seulement nous devenons adroits dans la facture des formes, mais nous devenons matériellement habiles en agissant au point d'équilibre de notre force et de la résistance de la matière. *Matière* et *Main* doivent être unies pour donner le nœud même du *dualisme énergétique*⁹⁹. La résistance de la matière terrestre, au contraire, est immédiate et constante. Elle est tout de suite le partenaire objectif et franc de notre volonté¹⁰⁰.

L'orné de « l'agir pour rien » : Fernand Deligny.

Si dans l'art, Pareyson insiste sur l'importance de l'imbrication entre production et invention, et Bachelard sur ce dualisme énergétique Matière/main, certains gestes peuvent aussi nous orienter sur une manière d'agir, mais des gestes qui ne sont en réalité pas du « faire ».

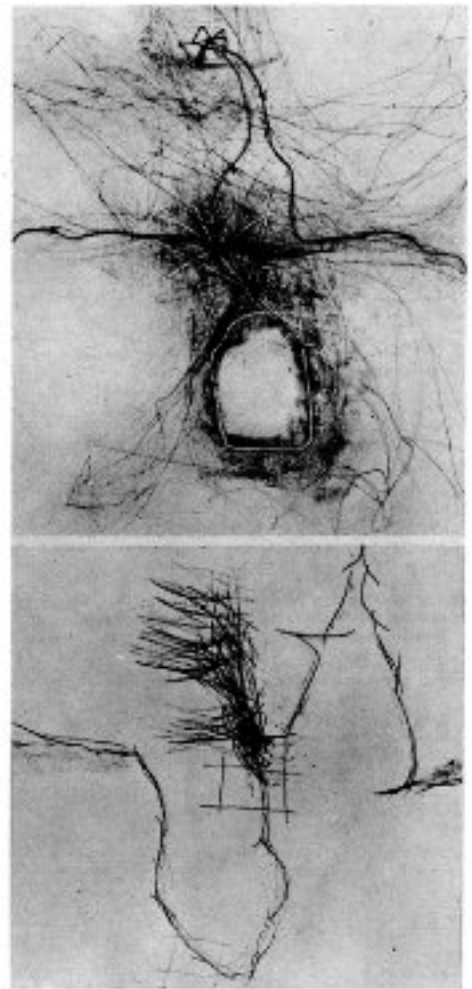
Les cartes de Fernand Deligny, qui montre, dans le réseau des Cévennes, les reports sur une carte d'observations des déplacements d'enfants autistes, ouvrent à la présence, « des enfants seuls, dont le mode d'être est celui d'une présence pure ». L'agir pour rien est défini par Deligny par l'orné. En

⁹⁷ Andy Goldsworthy cité par Aurélie Bruhl, Historienne de l'art, chargée de mission ITMR au musée Gassendi; Andy Goldsworthy, *Approche général de son travail*, 2012, p.128. Disponible sur : < <https://www.musee-gassendi.org/wp-content/uploads/sites/11/2015/12/Presentation-Goldsworthy-web.pdf>> [consultation le 18 mai 2021]

⁹⁸ Luigi Pareyson, *Esthétique: Théorie de la formativité*, op. cit., chap. I, § 67-68

⁹⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.30-31

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.17



Cette carte (ici deux détails) montre le passage du tracé au transcrit : la ligne d'erre originelle, souvent discontinue, hésitante, et le couturier comme inconscient de lui-même, sont souvent reproduits sur une véritable carte, parfois des jours ou des mois après, cette reproduction faisant surgir un début d'interprétation du tracé, et mettant en évidence la présence de certains éléments essentiels : on retrouve ici, outre les lignes d'erre et les chevrons déjà mentionnés, un curieux bonhomme en gravé blanc. D'une façon générale le « gravé blanc » exprime, dans le langage cartographique de Deligny, ce qui attire un « être », ce qui est forme v de pouvant insérer à l'action. Si le bonhomme est tracé en gravé blanc c'est parce que, dit Deligny « il y a de l'humain, alors que personne n'y est pour rien » ; et aussi parce que l'enfant psychotique est, en quelque sorte « innocent, intact de l'être, en creux, chose quelque et vive et qui en fait, des gestes ».

De même, la forme blanche autour de laquelle tourne la ligne d'erre signale la présence d'une pierre qui, elle aussi appelle une multitude d'actions possibles :

« pour s'y asseoir
pour y casser des noix
pour en faire des murs
pour marquer des bornes ne les épuise pas.
Voilà qu'il en jaillit des étincelles.
Voilà qu'il en jaillit des repères ».

Notons aussi, sur le tracé de gauche, ce que Deligny nomme une fenêtre, ou encore l'effet de radeau : c'est, dit-il, « un effet que nous n'avons pas vu venir », ou lorsque l'un de ceux qui sont embarqués sur le radeau : « a VII quelque chose qui vaut la peine d'être transcrit ».

effet, ces « agir pour rien » sont les tracés, plusieurs fois sur feuilles de papier calques à plusieurs des jours d'écart des déplacements ou geste des enfants¹⁰¹. Un tracé-réseau, réseaux de de multiples fils qui font apparaître la force et l'importance de ces gestes qui échappent d'habitude à notre attention où que l'on place du côté d'une agitation dépourvue de sens, insituable. Ici au contraire, « ces gestes sont inscrits dans un territoire qui n'est plus celui de déficit mais celui d'un « agir » que Deligny compare parfois à des ornements baroques, à des variations, à des rituels¹⁰². »

Ici ça n'est pas l'absence trop souvent utilisée pour caractériser les enfants autistes, mais une présence « forte solitaire mais territorialisée à l'extrême dans un espace intégralement balisé de repère et de signes (murs, pierres, bosquets, poteaux, boule de terre suspendue au bout d'une ficelle) qui font tous l'objet d'une activité intense, dont on sait que, pour en désigner la singularité, Deligny a pu détourner le verbe « agir » et le substantiver pour l'opposer à notre « faire » indéfiniment conjugué¹⁰³.

Il s'agit de résister avec réseau, maillage, tissage, à l'instar d'une toile d'araignée, « offre image d'une échappée, d'un dehors, d'un « pas de côté » qui resurgit sans cesse à tous les moments de l'histoire, comme un filigrane, une nécessité vitale. » l'opération consiste à « accompagner ce surgissement (de réseaux), cette croissance, comme une mauvaise herbe qui pousse et prolifère¹⁰⁴. »

« L'humain est geste, et forme, avant que d'être langage¹⁰⁵. » Dans ces cartes, Deligny porte son attention sur les manières de faire, sur des gestes, une manière d'agir, qui finalement ornent l'espace.

« Ces gestes-il faut s'en convaincre pour Deligny même si c'est difficile- « ne communique » rien, ils ne sont « ni qui ni quoi », et pourtant ils ont quelque chose de commun avec tout agir humain¹⁰⁶. »

Activer les formes par le partage : Tiphaine Calmette

Le travail de Tiphaine Calmette traverse sous certains aspects ma recherche. D'abord, son travail prend de multiples formes, sculptures, écritures, lectures-performances, édition et installations mêlées de recherches souvent artisanales, culinaires et végétales. « Je cherche une mise en mouvement aussi bien des formes que du texte. Une manière d'envisager le processus de production comme un organisme vivant en relation directe avec les espaces qui l'accueillent, les

¹⁰¹ Sandra Alvarez de toledo, « Pédagogie poétique de Fernand Deligny ». Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2087> [consultation le 10 mai 21]

¹⁰² *Ibid.*, p.244

¹⁰³ Bertrand Ogilvie dans Fernand, Deligny, *L'arachnéen et autres textes*, Paris, L'arachnéen, 2008, p.244

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.246

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.251

¹⁰⁶ Charles Floren, « Le geste comme moyen sans fin » *Les cahiers traversants n°1 :Le geste esthétique*, Sous la direction d' Alain Chareyre-Méjan, Clément Bodet, Franck Doriac, Mylène Duc et Salah Hmida, 2017, p.81

êtres qui le rencontrent et vice-versa¹⁰⁷. » Espace sensible et expériences partagées dans les relations humaines sont au cœur de son travail, mais surtout elle met en place le moyen d'activer ou de réactiver ces propositions par le biais de performances, de repas organisés ou encore d'autres usages, « comme des possibles à imaginer ensemble afin de faire émerger à nouveau du sens, de l'intelligence spontanée, de l'intuition, et de l'animalité¹⁰⁸. » Nous sommes bien ici dans un *faire* qui dépasse celui n'englobant que l'artiste et sa matière. Car, se *faire* là œuvre dans tout le processus formant. Tiphaine Calmette va chercher des moyens pour partager les détails et interstices du processus en multipliant les manœuvres.

Une de ces propositions d'imbriquer différents faire est une forme d'auto-réflexivité sur le processus. Aussi le rapport à l'image, à la voix, aux mots, est abordé dans un processus tout à fait inédit notamment dans « Faits relatés #1,2,3 environnement, mutation, dislocation », lorsqu'elle prend différents supports ; ici l'espace d'exposition, la lecture préformée et l'édition pour « œuvrer ». Il est question de trois Actes dans ce travail qui donnent trois propositions différentes. Elle a aussi une grande conscience du vivant, du monde animal, humain et végétal.

Un autre travail s'attache à la dimension événementielle de la vie : *PROLIFÉRATION, ENRACINEMENT, ENVIRONNEMENT*, consiste en un événement tout particulier annoncé comme cela : « Invitation par Synesthésie aux personnes présentes les Lundis soirs, une boisson vivante pour habiter le centre d'art par enracinement, prolifération et environnement. Composée de kéfir de fruits, de feuilles de sauge fraîche et de glaçons d'infusion d'armoise, cette préparation réalisée à la demande, invite chacun·e à être attentif tant à sa réalisation qu'aux éléments qui la composent¹⁰⁹.

L'image à l'appui est légendée ainsi : « sans titre, KÉFIR DE FRUITS, SAUGE FRAÎCHE ET GLAÇONS D'INFUSION D'ARMOISE », 2018.

Enfin dans *État de recherche en cours*, 2016, Tiphaine Calmette nous donne à voir le cœur même d'un processus de création, entre images et texte, sous la forme de captures d'écran superposées et d'une copie écrans de texto. Les images montrent 3 images plus ou moins superposées dont une nous montre les mains de l'artiste qui a apparemment dirigé la pointe d'un couteau sur une coquille et la capture de message ouvre un dialogue au sujet des images vues à l'écran. Dans le cours dialogue, il est également question de s'interroger sur l'expérience, chercher comment parler du faire en quelque sorte. Penser former sont ici à l'œuvre simultanément. Ci-joint l'extrait du dit texto :

¹⁰⁷ Tiphaine Calmette, dossier de l'artiste, p.2. Disponible et téléchargeable en pdf sur : http://tiphaine.calmettes.syntone.org/calmettes_tiphaine_da_web.pdf

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.2

¹⁰⁹ Extrait tiré du dossier d'artiste, disponible en ligne sur : http://tiphaine.calmettes.syntone.org/calmettes_tiphaine_da_web.pdf

Couverture du dossier de presse de l'exposition monographique de Tiphaine Calmette. Par le chant grondant des vibrations autour, Centre d'Art de l'île de la Vassivière jusqu'au 21 Mai 2021.



« - Que fais-tu de ces images ?

- Je crois que j'essaie de créer un dialogue. Parfois je me sens comme le personnage d'Alessandro Baricco dans City. Mes pensées sont à la fois si proches et si lointaines que je ne peux les nommer. J'ai espoir que ces images se substituent au langage.

- Penser avec les yeux ?

- « Il y a bien un sens qui peut se passer de mots et qui ne saurait passer,tout entier dans le langage. »

- - -

- Quelle expérience avons-nous des images ? De quelles manière viennent- elles dialoguer avec notre mémoire ?

- Ce sont les traces d'une expérience intime, qui une fois devenue image,sont offertes à tous.- Mais l'origine reste une énigme. L'image s'en sépare au moment où elle s'incarne, existant alors pour elle-même et aux yeux de celui qui la regarde.

- - -

- Tu écris quoi ?

- Rien. Je décris.

- Ah.

Tu décris quoi ?

- Des situations, des espaces. Je mets en place des scènes.Un livre sans histoire.

- Mais alors ça raconterait quoi ?

- La beauté de la vacuité, ce qu'il se passe lorsqu'il ne se passe rien. Un dialogue silencieux entre les objets et la lumière.

Ce qui n'est pas au premier plan, ce qu'on ne pourra jamais voir ni décrire. La pensée de l'autre »¹¹⁰

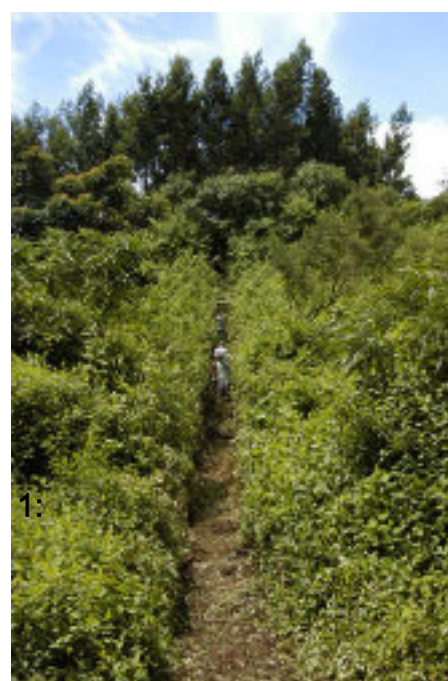
¹¹⁰ *Ibid.*



1



2



2

François Méchain:

-1 & 2 :Traouiéro,(en langue bretonne : *petite vallée*) Ploumanach, Bretagne, France, 1992.

Une photographie sur papier argentique noir & blanc marouflé, flèches noires et lettrage blanc : 150 x 120 cm (n-1)

Traouiéro versus sculpture, *In situ*, sculpture éphémère, châtaignier et cordes d'amarrage : 1200 x 900 x 510 cm (n-2)

-3.*Ouvrir un passage*, (Dos d'âne, Ile de La Réunion, 2005. *In situ*, sculpture éphémère dans la masse végétale tropicale : environ 65 mètres le long, ;passage de la largeur d'un individu taillé à la machette *Tailler, s'enfoncer, avancer, ouvrir un passage*

Opérativité des entours.

Les entours sont les choses-ustensiles qui m'entourent, avec leurs coefficients propres d'adversité et d'ustensilité. Certes, en occupant ma place – opération que je réalise librement, comme nous l'avons vu - je fonde l'apparition de nouveaux entours. Mais réciproquement, les entours peuvent changer ou être changés par d'autres sans que je sois pour rien dans leur changement. [...] Ainsi suis-je jetée, dès lors que j'existe, au milieu d'existences différentes de moi qui développent autour de moi, pour et contre moi, leurs potentialités¹.

Les entours seraient alors : "L'organisation synthétique de ces perpétuels « accidents² » qui se manifeste. (ce que les allemands nomment *Umwelt*).

S'il est vrai que chaque objet de mon entourage s'annonce dans une situation déjà révélée et que la somme de ces objets ne peut constituer à elle seule une situation ; s'il est vrai que chaque ustensile s'enlève sur fond de situation dans le monde ; il n'en demeure pas moins que la transformation brusque ou l'apparition brusque d'un ustensile peut contribuer à un changement radical de la situation : que mon pneu crève, et, ma distance au village voisin change tout à coup³.

C'est avec les entours que mes "projets" et tentatives se meuvent, ils sont toute une potentialité de *coefficient d'adversité*. Ils sont « tous ces phénomènes que je n'avais pas prévus⁴ » et révèlent aussi une certaine impuissance dans la totalité de la situation. Ainsi s'annonce le rapport des entours à la liberté. Ces entours faisant partie d'un « ensemble de limites, à priori, qui esquissent [la] situation fondamentale [de l'homme] dans l'univers⁵ ». participent pour ainsi dire à la forme- formante de la vie. Dans le travail d'Andy Goldsworthy, par exemple, les entours participent pleinement à la formation de l'oeuvre. L'artiste et ses entours jouent une partition qui n'est jamais écrite à l'avance, si le vent souffle un peu trop fort ou que la chaleur se fait trop intense, c'est toute la tentative, l'entreprise, le projet, qui prennent une autre direction. On pourrait ainsi parler d'*opérativité*⁶ des « entours » chez Goldworthy, ce qui s'oppose foncièrement à la notion d'*hélymorphisme* traitée en début de mémoire qui consiste à imposer, par l'esprit, une forme à une matière. Le premier terme offre mouvement, ductilité, et surgissement comparable à la *morphogénèse* dont nous parle Tim Ingold ; tandis que le second paraît plus rigide et prévisible dans l'achèvement de ses formes issues de l'esprit des artistes qui sont imposées à une matière. Enfin,

1 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Quatrième partie, « Avoir, Faire et Être », Paris, Gallimard, Tel, 1976, p. 549

2 *Ibid.*, p.550

3 *Ibid.*, p.550

4 *Ibid.*, p.550

5 Simone Manon, « Être en situation dans le monde. Sartre », Publié le 13 novembre 2009. Disponible sur <<https://www.philolog.fr/etre-en-situation-dans-le-monde-sartre/>> [consultation le 02 juin 2021]

6 Terme emprunté à Luigi Pareyson dans son *Esthétique de la formativité*, *op.cit.*



1



2



3

1. Yoann Crépin, *Les collines de L'ouest*.
installation avec galet suspendus. Massif
des alpilles, 2011

2. Yoann Crépin, *Un rocher dans le ciel*.
Alpilles, Provence. 2007

3. Laura Ellen Bacon, *Don't Let Go*.
Sculpture autour d'un arbre avec des
branches de saule. Université de
Warwick Dicky Meadows willow. 2019

les « entours » peuvent être considérés comme des matières actives.

Ces matières sont ce avec quoi il [celui qui fait] doit travailler et le processus de fabrication consiste à « unir ses forces » aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger. En ce sens, les ambitions de celui qui fait, sont beaucoup plus humbles que celles impliquées par le schéma hylémorphique⁷.

Par exemple, le paysagiste, « perçoit le site sur mode dynamique, comme une forme en devenir⁸. » et s'inscrit dans ce faire, dans lequel le processus consiste à « unir ses forces ». Et, ici, les matières actives, ou entours, participent à l'intention formative par jeu de résistances des *coefficients d'adversité*, qu'évoque Jean-Paul Sartre, qui ouvrent tout une potentialité, des possibilités .

Dès lors, l'intention projectuelle n'a de réalité que si elle s'exerce sur un site déterminé et, de la même façon, le site n'a de sens pour cette intention projectuelle, que lorsque ses contraintes propres deviennent des occasions de projeter. L'intention formative transforme les résistances mêmes du site, en possibilités, en incitations et, par là ne fait, d'une certaine façon, qu'en prolonger la nature⁹.[...] Il ne s'agit pas de voir les choses puis de prévoir ce qui pourrait être mais de saisir ce qui est comme un devenir, comme une forme en puissance de ce qui n'est pas encore. C'est en ce sens que le paysagiste partage avec l'artiste la même capacité formatrice ou formative même si son activité n'est pas proprement artistique¹⁰.

« Dans l'art, on ne forme pas pour penser ou pour agir mais simplement pour former¹¹. »

7 Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op.cit., p. 60

8 Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèse, 2020 , p.172

9 *Ibid.*, p. 172

10 *Ibid.*, p. 164

11 Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée*, op. cit., p.171



Couverture et page de titre du carnet *Récits de l'entour*, fournies en annexe au mémoire.

III Travaux

Toute la complexité pour montrer certaines œuvres tient dans le constat que je n'ai pas gardé de traces. Notamment lors de mes marches où parfois c'est l'écriture qui prend le relais et qui forme le geste d'une expérience. Certains artistes ont su trouver les moyens de partager leurs pratiques de manière originale. Till Roeskens, qui fait peu de distinction entre l'art et la vie, ouvre l'art aux conférences-diaporama et en parle de la manière suivante :

Je me suis souvenu que j'avais déjà eu cette intuition dans ma jeunesse, quand je travaillais dans des fermes, qu'un jour je voulais être paysan et artiste. Ça me semblait un bel équilibre de vie. Et puis, dans ces questions qui m'habitaient, sur la politique de l'espace, il y avait cette phrase qui clame que la terre doit être à ceux qui la travaillent... qui m'a toujours touché profondément : j'avais envie de faire partie de ceux qui la travaillent. [...] Pierre Mercier a été important pour moi. Il pratiquait l'enseignement comme un art à part entière. Il se référait beaucoup à Robert Filiou. C'est entre autres grâce à lui que j'ai commencé à faire des conférences-diaporamas, des récits préformés. Mais c'était pour différentes raisons, aussi grâce à un conteur que j'avais écouté lors d'une fête à Emmaüs, qui racontait des histoires de Mongolie, avec de petites peintures sur bois pour illustrer son récit... je me suis rendu compte que c'était cette légèreté-là qui m'intéressait, pouvoir aller vers les gens avec une boîte de diapos et des histoires dans la tête, qui ne pèsent pas bien lourd, ça correspondait à cet idéal un peu ascétique que j'avais toujours en moi, de vivre avec peu, de chercher l'essentiel, de pas prendre trop de place[...]Et qu'adresser directement une parole et un regard aux autres me plaisait davantage que d'accrocher des choses aux murs. J'ai passé le diplôme en 2003, en assumant le fait que je ne montrais aucune production finie ou vendable : je manipulais des objets, des images, et je racontais des histoires. Avec un aller-retour entre deux pôles, d'une part des formes de voyages individuels. [...]les lignes de voyages personnels et les choses faites dans la rencontre, ont commencé à se rejoindre dans ce que j'ai nommé les Plans de situation¹¹¹. »

Écriture-récolte

Récits de « l'entour », 2021 : carnet fourni en annexe du mémoire

¹¹¹ Till Roeskens dans *Artiste, ouvrier, berger et conteur ; entretien avec Till Roeskens*, par Sylvie COËLLIER, Switch (on Paper), publié le 4 avril 2019. Disponible sur : <<https://www.switchonpaper.com/wp-content/uploads/2019/04/Till-Roeskens-par-Sylvie-Coellier.pdf>>[consultation le 15 mai 2021]

Gestes et entrelacs dans les « entours¹¹²» :

L'ensemble de ces interventions sont à lire avec, à l'esprit, tout ce qui a déjà été dit dans ce mémoire, et qui participe à mieux comprendre ce travail. Je rajouterai juste quelques lignes sur ce travail. Mes gestes et actions, sur les jeunes châtaigniers du bois de Landaul en Bretagne, sont simples, éphémères, transitoires, pour certaines alors que d'autres pourront perdurer plusieurs années si une insoculation se produit entre deux branches et si le nouage où s'entortillent des branches, reste formé... peut-être à l'inverse, l'arbre se dénouera-t-il de lui-même, ainsi, ce sont les aléas de la croissance végétale qui feront le reste du travail. Je souhaite que mes interventions soient non-envahissantes et durera le temps que la nature voudra bien les conserver » et le temps qu'elle voudra bien l'emporter avec elle. La sculpture de David Nash, *Ash Dome*,* crée une véritable sculpture vivante grâce à des arbres qu'il a planté en cercle et qui, par le travail du temps, poussent en un certain ordre, une certaine forme, et peut faire écho à mes « Arches ». Ici le processus de croissance naturelle fait œuvre, une œuvre vivante. Ce travail est relaté dans la vidéo [#Gestes et entrelacs récit](#)

C'est toujours en plein air, dans des milieux non urbanisés souvent en forêt, à l'instar de certains artistes comme Andy Goldsworthy, Bob Verschueren et beaucoup d'autres et notamment des moins connus comme Yoann Crépin*, que j'opère et génère des propositions et des formes qui vont être surtout déterminées par le matériau lui-même, celui que j'aurais à ma disposition, en quantité suffisante pour ne pas dérégler le système en place. A ce propos, Bob Verschueren évoque le possible rapport à l'écologie dans son travail mais aussi sa conception des conditions de formation d'une œuvre de cette façon :

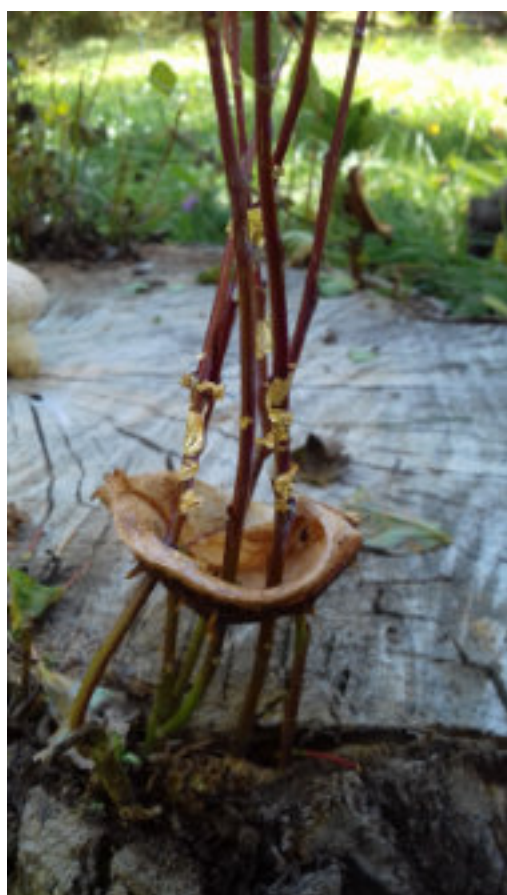
Je découvre quelques pistes, déterminées souvent par le matériau lui-même[...] le plus souvent je privilégie un matériau simplement parce qu'il se trouve en abondance. J'ai toujours une préoccupation d'ordre écologique-sur le plan de l'éthique, non dans ma création-en veillant à prélever un matériau sans affecter le paysage, [...] je répète souvent à mes étudiants qu'ils ne doivent pas chercher à tout gérer, mais plutôt à « générer ». L'artiste est un générateur, au contraire de l'ingénieur ou de l'artisan qui se contentent de gérer une œuvre, un projet¹¹³.

¹¹² Pour la notion d' « entours » voir *supra*. p. 73, 75 « Opérativité des entours ».

¹¹³ John. K. Grande, « Du végétal (et du minéral) chez Verschueren : entretien avec Bob Verschueren », *Espace Sculpture n°54 : Du jardin au désert*, Hiver 200, 2001.p. 44-47. Disponible sur :

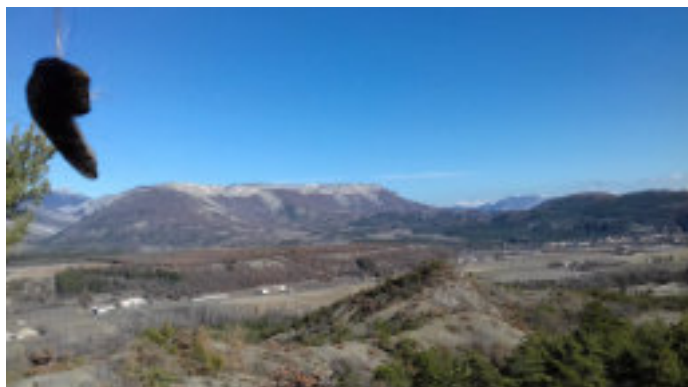
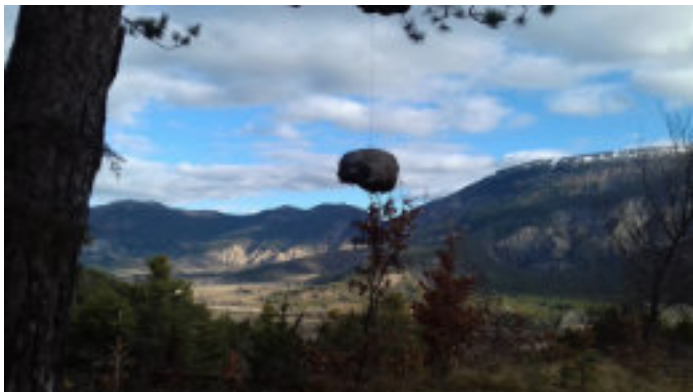
Des feuilles d'or sur un tronc, printemps 2017, 2020, Hautes-Alpes, Morbihan

En vagabondage par monts et par vaux, je me suis interrogée sur les blessures de l'arbre, après le passage du forestier dans la parcelle de bois que j'ai occupé durant le confinement. Des processus de cicatrisation se mettent alors en place pour combler, colmater, protéger ou encore rétablir la liaison des tissus. J'interviens avec la feuille d'or, or, qui, lui-même, est présent en doses microscopique dans notre organisme. Ici la feuille vient directement en contact avec le cambium, situé juste sous l'écorce. Ces mêmes interventions ont été réalisées dans les Hautes-Alpes, il y a deux ans, inspirées de plusieurs mythes, tel celui de *Philémon et Baucis* transformés en chêne et en tilleul et dont les racines se trouvent entremêlées pour l'éternité. Seules quelques traces photographiques peuvent témoigner des différentes interventions, mais elles sont loin d'être exhaustives puisqu'il y a environ une trentaine d'interventions de ce type désormais.





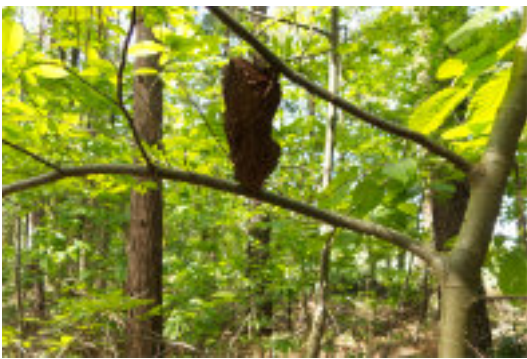
#Pierres qui flottent série,, hiver 2018, Hautes-Alpes



#Branches suspendues, hiver 2018,
Hautes-Alpes



#Trouver moyen de faire tenir des écorces de pins sur du châtaigner,série, printemps 2011, Corse



Conduire, tendre, ou plier. Relever, nouer, ou entrelacer. Enrouler, marcotter ou entortiller. Tresser, déplacer, ou déposer des branches d'érables et de châtaigner : séries

-série 1 Arches, toutes saisons 2020-2021, Morbihan

Pour les arches, ce sont les sujets plus âgés (peut-être 4 ans), qui se prêtaient bien à l'exercice notamment les érables et les châtaigniers qui poussent en grande quantité là où j'interviens. Pour former une arche, je tends mes bras, saisis la branche centrale de chacun des deux arbres sélectionnés puis en remontant je recule pour arriver à l'extrémité afin de les relier, un contact qui se noue ensuite au-dessus de moi.

Sous-série:

Arche doublée

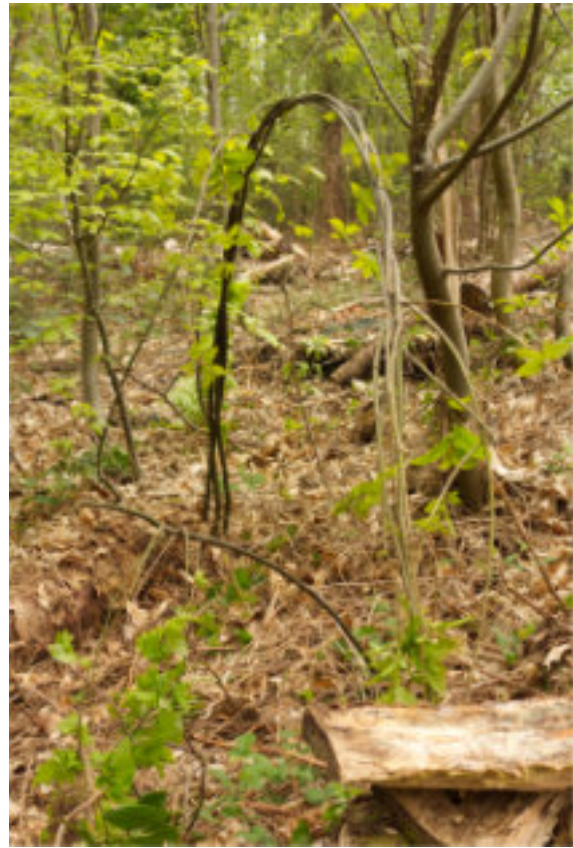


Famille d'arches, série





Arches simples, série





Arche devenu paroi végétale, vu d'automne et d'hiver.



Arches-dôme



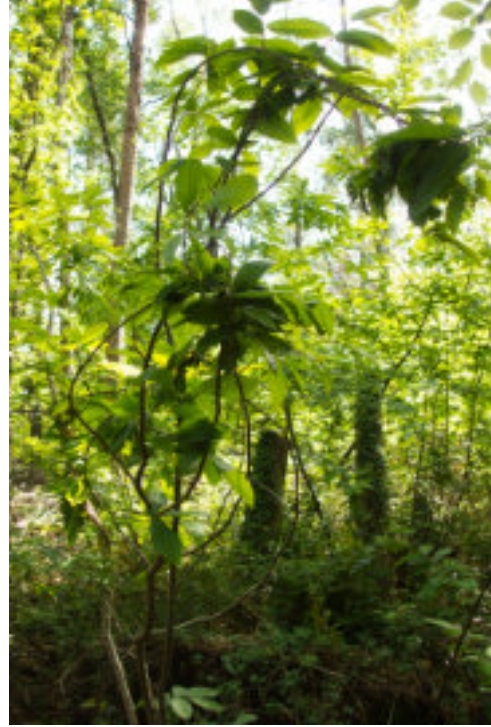
-série 2 Entrelacs divers, toutes saisons, 2017-2021, Morbihan, Hautes Alpes, Drôme

Enrouler, série





Nouer



Intercaler



-série 3 Andains automne 2020, Morbihan



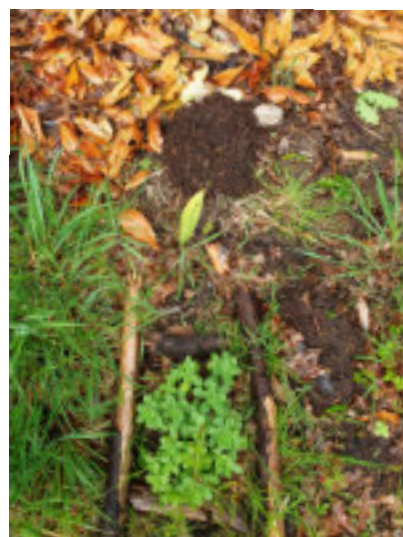
#Serpentine découpée dans les ronces, automne 2020, Morbihan



#Former avec des feuilles et un râteau
, hiver 2021, Morbihan



#Poser des banches autour des plantes dans zones délaissées, série, printemps 2021, Morbihan



Vidéo

Plusieurs de mes interventions s'organisent sous la forme de collectes de « gestes » ou de spunti finalement à l'œuvre, par exemple lors de mes vidéos nommées « *Collecte avec caméra, et Samsung j-3 2017 sur période allant de Juin 2011 à Juin 2010* » ou « *4 minutes et 18 secondes d'arbres morts* » ou encore « *Je suis ici ce 8 juin 2019* ». C'est une sorte de cueillette que je tente ensuite d'entrelacer dans un processus toujours en construction évolution. Jonas Mekas à sa manière faisant ce genre de cueillette, de manière plus brute et dans une longueur toute différente comme avec *Walden*.

D'après Mathilde Roman, la vidéo permet d'expérimenter le monde, ses espaces et ses temps, et selon elle, le corps de l'artiste reste également le moyen le plus évident, le plus proche, le plus disponible, pour mettre en œuvre cette expérimentation. Ainsi, lorsque mes vidéos sont la récolte de plusieurs fragments de film s'étalant sur une période de plus de 10 ans, l'expérimentation ouvre sur une dimension narrative au-delà de la simple représentation de soi. Le soi, la personne, l'individu, selon Mathilde Roman, est en recherche continue du « nous », l'ensemble de ce que représente autrui va permettre de nous refléter, donc nous comprendre et surtout nous reconnaître. Ce regard va placer le « soi » dans le monde. « Le biais de l'image de soi n'est pas seulement, comme on le dit souvent, une facilité pratique de tournage et un repli narcissique, mais un lieu de cristallisation de croyances et de volontés d'habiter le monde¹¹⁴. » On peut constater cette recherche et articulation de l'image de soi, via des artistes tel que Mona Hatoum dans *Measures of distance* (15 min, 1988), qui met en scène des lettres échangées avec sa mère pendant la guerre au Liban et son propre exil en Grande-Bretagne, mais aussi Valérie Pavia qui nous livre ses confessions dans *C'est bien la société* (9 min, 1999), ou Valérie Mréjen qui dans ses *Portraits filmés* (14 souvenirs, 2002) qui nous orient sur une forme narrative du souvenir par sa construction.

Se raconter, se façonner. Le récit sur soi est ainsi un lieu où s'exprime un mode de rapport au monde, et il est constitutif de l'identité. Paul Ricœur parle à ce sujet d'« identité narrative », dégageant ainsi l'importance de la mise en récit dans la construction identitaire : on assiste à « une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée¹¹⁵ ». « En se posant comme narrateur, en développant des regards subjectifs sur l'extériorité, l'individu s'approprie ce qui l'entoure et se retrouve lui-même, dans son identité personnelle, mis en intrigue et affirmé dans ses traits¹¹⁶.

¹¹⁴ Mathilde Roman, « S'exposer dans le monde : l'image vidéo et la représentation de soi ». Disponible sur : < <https://esse.ca/fr/exposer-dans-le-monde-l-image-video-et-la-representation-de-soi>> [consultation 03 avril 2021]

¹¹⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 171

¹¹⁶ Mathilde Roman, « S'exposer dans le monde : l'image vidéo et la représentation de soi », *art. cit.*

Sous un angle différent, Gary Hill, dans, *Crux*, travail l'image de soi, par le corps comme une exploration de l'identité, le corps ici porte une vision autonome, par les différentes vues de son corps, avec des caméras postées à chaque extrémité de ses membres et une au niveau de sa tête lorsqu'il marche et propose une installation de 5 écrans accrochés au mur et disposés en « forme » de crucifix. Corps démembré puis remembré par l'image et l'installation...La vision de ces parties « autonomes » devient source d'image pour l'artiste, comme si cette vision globale des parties initialement séparées était devenue nécessaire pour prendre conscience de soi. Selon Mathilde Roman le corps a un rôle particulier, singulier et le décrit comme différents statuts à travers le regard sur nos façons d'habiter ce corps et sur la manière dont ils sont inclus dans les images qui produisent les artistes.

Dans un autre aspect de mes vidéos, le rapport au temps, par le recours au plan-séquence, se joint à l'écoute de l'autre par son récit personnel. Le recours à la capture d'images en mouvement ou de sons, nous entraîne dans le flot du présent de manière très forte.

J'aime le temps qui se déroule. C'est pour cela que je fais des films. Certains filment en faisant une succession de plans ; j'ai découvert à ce moment-là le plan-séquence. J'ai appris à filmer en marchant, sans m'arrêter¹¹⁷.

Voici de manière non exhaustive d'autres artistes et leur œuvre qui résonnent avec mes propositions vidéos : Jonas Mekas : *Walden*, Jean-Luc Godard, : *Alphaville*, Dan Graham : *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* , Gary Hill : *Crux*, Straub et Huillet, Johan Grimonprez : *Dial H.I.S.T.O.R.Y.*, Richard Long, *A line made by walking*, Chris Marker, *La jétée*, Lev Koulechov, Mona Hatoum : *Measures of distance* Valérie Pavia : *C'est bien la société*, Valérie Mréjen, Carsten Höller et Rosemarie Trockle : *Une maison pour cochons et gens*, Raymond Depardon , *Profils Paysans*.

Jardiner

#Gestes et entrelacs récit, 14'39, 2021

Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/1A13-TpzmrfvLaLaCxYR1o78oSbSMazQc/view?usp=sharing>>

Cette vidéo est organisée en plusieurs parties on y trouvera :

-séquence dans laquelle on peut me voir au milieu de certaines arches que j'ai formées

¹¹⁷ Raymond Depardon, « Dégager l'écoute de ce qui se passe », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, §51. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/15/depardon.html>> [consultation le 10 octobre 2018]



Capture de la vidéo *Gestes et entrelacs: récit*.

- une autre dans laquelle je suis au milieu d'une friche avec les interventions autour de sedums et myosotis (+ images)
- séquence action formante pendant que je forme une arche avec des châtaigniers
- série de photos qui présente quelques arches et entrelacement de branches ou jeunes arbres.

Marche et expérience

Expérimenter ce qui est là juste sous nos pieds, à l'instar de John Dewey, pour « rétablir la continuité entre expérience esthétique et processus normaux de l'existence¹¹⁸. » Partir à la quête de l'ordinaire peut mener à des expériences extraordinaires lorsque s'opère la magie du réel comme suture intuitive de notre propre existence porter une attention neuve sur la visibilité de l'ordinaire à l'ère de la reproductibilité des images générées par l'industrialisation et la mécanisation constitue un geste esthétique dont la marche est un médium fantastique.

Une « expérience poétique » qui ouvre vers un espace de projection inédite, zone de résistance face au déclin de l'expérience humaine où « l'homme qui mûrit » comme le décrivait Henry-David Thoreau « a de moins en moins la visite de pensées, car les bosquets de nos esprits sont dévastés¹¹⁹. » La marche ou l'itinérance peut être également perçue, tel que le définit Gérard Szewc, comme moyen de « procédés auto-calmants » qui par l'excitation extérieure, dans l'expérience physique du réel, peut conduire à une forme d'apaisement, bien que celle-ci ne soit que temporaire. Bien que ce propos s'éloigne d'une démarche artistique, il semble intéressant de se pencher sur les mécanismes de l'expérience physique perçue comme une nécessité « lorsque les moyens psychiques mentalisés font défauts¹²⁰. »

La question de la disponibilité, de l'attention portée aux choses et de la réception est ici fondamentale. Pas besoin de penser que je marche pour marcher. Au pas, l'intensité de la perception, le rapport au corps, l'épaississement du réel, ouvrent notre pensée, déroulent ce qui tournait en rond lorsque nous ruminions nos tracas ; cela nous rend plus poreux que d'habitude, nous rend disponible mais aussi plus vulnérable. Les souvenirs peuvent nous traverser, rentrer par effractions.

La marche ouvre une voie en dehors du chemin tout tracé de la lecture traditionnelle et contrôlée de notre monde, et c'est bien ce qui permet à notre attention d'être sauvegardée. En la protégeant d'une aseptisation de la pensée, en l'extirpant du train destiné à la briser. Il nous faut garder cet effet rizhomatique, avec ses milliers de combinaisons possibles comme lorsque nous regardons une

¹¹⁸ Dewey John, *L'art comme expérience*, op. cit., p.41

¹¹⁹ Henry-David Thoreau, *De la marche*, [1862], trad. de l'américain par Thierry Gillyboeuf, Paris, Milles et une nuits, 2003, p.56

¹²⁰ Gérard Szewc, *Les galériens volontaires, Essais sur les procédés autoclamant*, Paris, PUF, 1998, p.31

image sans jamais parvenir à bout du sens qu'elle peut contenir.

Par la marche, dans l'attention que nous portons sur le monde, à la manière d'un chiffonnier, ou d'un archéologue dépoussiérant un détail, la constante certitude qu'il y a quelque chose à sauver se révèle sous mes pas.

La marche comme muse, qui agit comme révélatrice lorsqu'elle se substitue à une longue étreinte, une compagnie, nous cherchons peut-être l'autre dans nos pas ...Lorsque je marche je suis simplement celui, ou celle qui est. Dans son unicité, son ancrage dans l'instant présent.

La balade peut devenir acrobatie gesticulation ou encore glissade furtive, passage. Le pied sûr du cheval, qui connaît les régions montagneuses, s'est forgé au fur et à mesure. Ses sabots se sont sculptés à force de pas sur le sol, l'esthétique de la marche **façonne une expérience** plutôt qu'une connaissance, aussi ce qui semble faux sur le plan de la connaissance, est totalement fondé sur le plan de l'expérience. Ainsi au cours d'une balade en forêt, après plusieurs heures, je peux apercevoir de la lumière émanant du bois. Ainsi, comme l'indique Philippe Jaccottet, lorsqu'il évoque l'étrangeté de ce qui le fascine et le confond,

La voix de fantôme (celle du discours) ajoute encore à l'irréalité du monde », tandis que cette voix-ci, (la voix profonde, voix sourde, plus embarrassée plus hésitante et néanmoins plus forte) avec son incertitude, [...] on dirait qu'elle est moins mensongère bien qu'elle puisse tromper davantage, on dirait surtout qu'elle ranime le monde, qu'à travers elle il reprend de la consistance. C'est une voix [...] qui nous oriente vers le réel¹²¹...

Nous sommes ici dans le même cas que la peinture du galop d'un cheval, comment peindre son mouvement, sa vitalité son action ? La réalité de l'expérience interroge : Comment l'art peut rendre mouvement par la perception qui est plus de l'expérience ou du vécu ? Dans une sorte d'enjambement de l'espace qui se substitue au temps qui n'est plus ? « C'est d'abord dans notre corps que les questions se posent » nous disait Kenneth White dans sa *géo-poétique*, la problématique se trouve non pas dans le visuel mais dans l'expérience vécue, dans la réception du sujet.

J'essaie tout en marchant de rentrer en ma possession de ma notion du temps, [...] Que pouvons-nous faire pour nous opposer au flux des choses ? Sur quoi de permanent s'appuyer ? Nos vies s'écoulent elles aussi le long d'avenues sans lumières, hors du temps, non identifiées. [...] Le temps nous conquiert pendant cette promenade de façon bien illogique et bien absurde¹²².

¹²¹ Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des Arts, 1988, p.97

¹²² Virginia Woolf, *Les vagues*, [1931], trad. de l'anglais par Marguerite Yourcenar, Paris, Le livre de poche, p.246-247, 1982

Le Récit d'Homère épique nous oblige à nous tenir constamment au milieu des choses, en équilibre comme à cheval, se tenir, dans les événements, par la proprioception du milieu (sens dans le champ large) comme expérience partagée, milieu, *espace potentiel ou aire intermédiaire*¹²³, sorte aussi de « prison à roulette » qu'Étienne Klein prenait pour définir le temps auquel nous ne pouvons échapper, qui avance, mystère du moteur de la marche et du temps. Si ce n'est peut-être selon Aristote l'espace comme « moteur » originel du temps. « Car on a peur de ceux qui marchent en songeant » selon Victor Hugo, peur de « ce grand maigre » qui est le temps comme le décrivait Balzac dans *Les Illusions perdues*...

Amadouer le réel, filmer différents angles de vue depuis mon point de vue situé lorsque je marche, parfois entrecroisement d'autres images, installation avec deux vidéos montrées simultanément, 10'01, 2018

Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/1U4rHFkJV00e3VHI4pYFj09bPc8Kk4ipk/view?usp=sharing>>

C'est avant tout l'expérience du paysage et la quête d'une réalité manquée qui scinde le tout de ma proposition, par la ligne de l'horizon et de jeu d'ombre et de lumière qui reviennent comme des leit-motiv. Le diptyque vidéo repose sur à gauche un montage vidéo de 10'01 minutes et à droite un plan fixe. L'installation est accompagnée d'un montage sonore qui n'est composé que des souffles ou parasites vocaux qui sont généralement coupés lors d'un montage sonore, comme par exemple lorsqu'une respiration est trop forte ou bien la prise de respiration. Ainsi le montage n'est composé que d'« avant paroles », cet « avant-dire » qui nous compose et précède ou succède chacune de nos prises de parole. La bande son synchronise par souffle et respiration le rythme des images.

Dans la vidéo montage, les prises vidéos ont été faites sur plusieurs saisons (Automne, Hiver, printemps, été) lors de randonnées dans les massifs des contreforts Alpains. Montage simple transitions par fondu. Prise uniquement par téléphone portable, cette installation permet de jouer sur notre attention à ce qui nous environne qu'elle soit sonore ou visuelle, guidé par nos pas, les sons qui émanent de notre bouche ou la simple vision de la ligne de l'horizon.

Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette

¹²³ Notion de Donald W. Winnicott qui nous parle de monde de la *réalité partagée* dans son ouvrage *De la pédiatre à la psychanalyse*, [1969], trad.de l'anglais par J. Kalmanovitch, Paris, Payot, Science de l'homme, 1980, notamment dans son passage sur les phénomènes transitionnels, qui appartenant au domaine de l'illusion sont la base du phénomène de l'expérience. Cet *espace potentiel* ou *zone intermédiaire* constitue « la partie la plus importante de l'expérience infantile. Tout au long de la vie, elle se maintient dans cette expérience intense qui est du domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la création scientifique. » p.125

branche¹²⁴.

1



2

1 & 2 : Photographies de l'installation Amadouer le réel.

¹²⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1939], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, Folio philosophie, 2009, p.17

#Entrelacs par le rythme du pas, 2'24, 2019-2021

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1qAMj1ZY58szwOtrpP9oGjPPihSIkJC7_/view?usp=sharing>

Montage vidéo, basé sur la pratique de la marche. Les vidéos proviennent de différents lieux lors d'errances, de voyages et de rencontres : Italie, Hautes-Alpes, Belgique, Bretagne, Corse, Drôme. Les enjeux plastiques reposent à chaque fois sur des plans différents, qui s'entrelacent par les liens et lignes qui se tissent. Chaque scène se répond l'une l'autre car dans le triptyque. La marche, comme médium, tisse un fil conducteur qui raconte une histoire, tout en perturbant les codes de la narration traditionnelle, ici, c'est le rythme que nous ne pouvons pas entendre mais nous pouvons peut-être l'imaginer. Le son est seulement présent quelques secondes, au début et à la fin de la vidéo. En effet, le son n'intervient que rarement pour laisser place au mouvement à la fois de ce qui se joue devant nous et celui de notre pupille qui navigue entre tous ces écrans enchevêtrés les uns aux autres par la seule cadence du pas.

#4 minutes et 18 secondes d'arbres morts, 4'18, 2019

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1GEotg6t9c8Qp_cNi7ZWtc1TWvL7q4OC3/view?usp=sharing>

Je suis ici ce 8 juin 2019, 1'14, 2019

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1NAARibgGcN_wG9UYoJmR9gC9sp5okvV9/view?usp=sharing>

Animaux

#Style de vie : quand je suis avec les animaux, 2'48, 2017

Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/1bfA4uolvPKvoCvA8k7OwXUiXQ3vJ2WD5/view?usp=sharing>>

Ce montage vidéo propose de montrer via des plans fixes, différents animaux dit domestiques, ânes, poules, lapins, moutons, poneys etc. dans leur quotidien, notamment lorsqu'ils s'alimentent, lors des premiers pas d'un nouveau-né, ou lors de gestes sociaux (par exemple avec les poneys qui se grattouillent le garrot). Les plans sont parfois exagérément rapprochés et certains, en contre-plongée, afin de permettre, peut-être, une attention particulière à ces animaux, en écartant la position habituelle de domination qui nous insiste à les regarder, vaguement, d'en haut. C'est Arne Naess qui résume très bien la considération que nous devrions avoir pour les animaux :



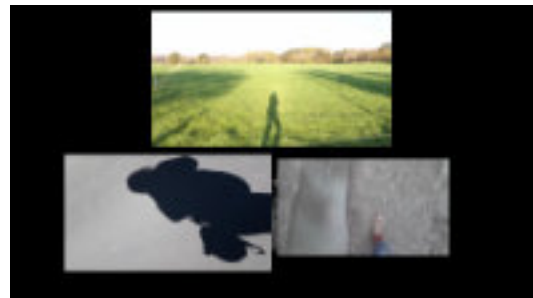
1



2



3



4

1.Capture de la vidéo 4'18 d'arbres morts

2.Capture de la vidéo Style de vie: quand je suis avec les animaux

3,4 & 5 : Captures de la vidéo Entrelacs par le rythme du pas



5

Les composantes de la création semblent être pourvues d'une valeur intrinsèque [...] Ce qui est créé ne l'est pas dans le seul but de servir le bien-être des êtres humains ou d'ailleurs de tout autre être vivant sur Terre. Tel est le sens du principe de "l'égalitarisme biosphérique" tout être vivant est égal à n'importe quel autre dans la mesure où il comporte une valeur intrinsèque." La Bible est intéressante dans l'idée qu'elle propose de la position humaine comme "surintendant ou gardien de la Création." "Yahweh prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour le cultiver et le garder " (Genèse 2:15) »¹²⁵ »

#Vivre et penser comme des porcs¹²⁶, Installation vidéo, 2019

Durée : en continu, Installation vidéo, 2,50 m x 4m. Projection en continue de deux plans avec en haut, un plan séquence : un troupeau de cochons faisant face à la caméra, et en bas, en circuit fermé, le spectateur filmé en direct. Ici, le visiteur est impliqué mais pas complètement immergé dans une fiction. Dans certaines installations vidéo, par des procédés de perceptibilité, la mise en scène se fait auto-réflexive. Selon Benjamin le théâtre épique comme le théâtre Brechtien doivent jouer sur une histoire réelle ; en fonction de sa propre connaissance et expérience, le spectateur est impliqué mais pas complètement immergé dans une fiction ce qui permet de le mettre face à dilemmes sociaux, ce qui permet de susciter chez le spectateur l'étonnement, le « *verfremdungseffekt*¹²⁷ » ou susciter l'étonnement au moyen d'effets d'étrangeté. L'armature artistique doit être transparente : on doit en comprendre les rouages mécaniques, se défaire de la narration et agir par à-coups, chocs en temps réel notamment par le recours au circuit fermé. Voilà pourquoi, dans l'installation vidéo, sont visibles par le visiteur, les rouages de l'enregistrement, le point rouge clignotant informant de l'enregistrement de l'image et le temps de l'enregistrement qui défile. « La caméra est toujours en marche, il y a toujours une image ; cette durée permanente, on peut l'appeler temps réel¹²⁸. »

J'ai découvert, après coup, l'œuvre de Carsten Höller et Rosemarie Trockel, présentée pour la première fois à la Documenta X de Kassel en 1997 : « Ein Haus für Schweine und Menschen » (« Une maison pour cochons et gens »). L'installation permet aux spectateurs de s'observer eux-mêmes avec les cochons, ou du moins en train de les regarder. Même si le spectateur contourne le miroir il fait voir l'installation et les personnes qui l'observent. Le visiteur finit par ne plus bien comprendre si le temps est direct ou différé s'il fait partie, lui-même, de l'installation etc. Mais c'est la confrontation avec ces animaux qui semble forte, animaux qui n'ont, à vrai dire, que peu de

¹²⁵ Arne Naess, *Écologie, communauté et style de vie* [1974], trad. du norvégien par Charles Ruelle et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Dehors, 2020, p. 288

¹²⁶ Titre de l'installation faisant écho à celui de Châtelet Gilles, *Vivre et penser comme des porcs, de l'incitation et l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés*, [1998] Paris, Gallimard, Foli actuel, 2016

¹²⁷ A ce sujet, voir Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, trad. De l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel et E. Winkler, Paris, L'Arche, 1999

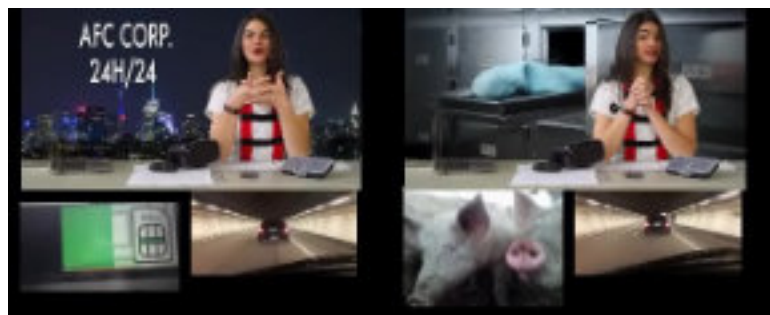
¹²⁸ Bill Viola, « La sculpture du temps entretien avec Bill Viola », par Raymond Bellour, *Les cahiers du cinéma*, n°379, trad. de l'américain par Francine Arakelian, 1 Janvier 1986, p.35-42

considération chez les humains.

Pour votre bien : triptyque, 1'14 diffusé en continu par vidéo projecteur, 2019

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1Ct8YComxIS4rAwyU2_LjIENPR3qmaVlf/view?usp=sharing>

Installation vidéo de 2m50 sur 3 m par vidéo projection et montage sonore. Pour votre bien c'est une prolongation du premier travail, vivre et penser comme des porcs, sous forme d'un triptyque mettant en scène en haut une séquence de publicité pour la société fictive AFC corporation faisant la promotion d'un traitement permettant de rester éveillé 23 h sur 24 sans aucune difficulté dans un monde fictif où la mort emporte ceux qui s'endorment plus de 3h d'affilée. En bas à gauche il s'agit d'une courte séquence de pub (réelle cette fois) pour un opérateur mobile, qui m'est apparue sur la plate-forme you-tube lors du visionnage de *La société du spectacle* de Guy Debord. Cet écran est également entrecoupé de séquences montrant un troupeau de cochon dans un pré filmé très près. Enfin en bas à droite la vidéo est un plan continu en voiture sur la traversée du tunnel de Vélizy Villacoublay, un des plus long de la région parisienne (sa traversée dure plus de 20 minutes) .



Captures de la vidéo Pour votre bien : triptyque, 2019



Photographie de l'installation Vivre et penser comme des porcs, 2019

Mémoire-récit

#Anekou-kai-apekou, c'est l'été : Mettre des pommes dans des cagettes toute une matinée de travail, ici 4heures sont compressées en 3min et 35 secondes, mardi 10 juillet 2007.2010

Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/130S3c7bWltOfZcqsriCDTdEyQXcc4Unl/view?usp=sharing>>

La formule Grec *Anekhou kai apekhou* signifie « supporte et abstiens toi ». Cette proposition plastique est un montage vidéo dans lequel je me suis filmée lors d'une matinée de travail « type », celle d'une ouvrière de coopérative agricole. La manœuvre consiste à disposer les pommes qui arrivent sur un tapis roulant dans une cagette, puis de mettre la cagette sur une palette. Dans la vidéo, le temps est compressé puisque 4h de travail sont réduits à 3 minutes et 35 secondes. Nous pouvons observer un portail qui se ferme, un cadrage approximatif laisse entrevoir le sol et les fragments d'une bicyclette poussée par des jambes d'un mouvement « machinique » et régulier. Il s'ensuit l'entrée dans l'usine, au ralenti, en caméra cachée qui nous fait glisser dans une atmosphère sourde et énigmatique. Ainsi, toute la vidéo est une caméra cachée, installée dans un sac sur l'étagère qui surplombe le plan de travail ; elle est composée d'arrêts sur image instaurant une suspension dans le temps dans ce rythme infernale et répétitif qui compose « le travail à la chaîne » où s'immisce également des feed-back : souvenirs du passé, le regard d'une ouvrière du Maroc dans une coopérative agricole d'Arganiers, un coucher de soleil filmé dans une voiture, des panneaux de direction filmés aussi au Maroc. Toute la vidéo est pixélisée et le son, accéléré tout comme le temps, en devient strident presque désagréable et accentue l'ambiance traumatique du travail acharné. Plus d'un siècle après les débuts de l'organisation du travail, principe majeur du taylorisme, la nécessité de productivité et l'optimisation du rendement, n'as cessé de croître dans le domaine de l'industrie, les machines d'aujourd'hui témoignent de véritables prouesses technologiques, elles sont plus rapides dans leurs traitements, plus précises dans leur tâches, et ne connaissent ni maladie, ni faiblesse, ni souffrance, ni fatigue, et ne nécessitent d'aucun temps de pause ou de jours de congé, enfin et c'est bien là toute la « magie » de la machine, sa servitude est sans limite. Le fondement de ses entrailles, imprimé dans sa carte mère et sa mémoire vive où circuits informatiques et réseaux de résistances s'enchevêtrent pour produire toujours plus vite sans jamais manifester quelques révoltes ou mécontentements que ce soit, a pourtant été pensé par des Hommes, pour des Hommes.

La place laissée aux ouvriers est celle d'un bout de vie accrochée au bout d'une chaîne, et ce « bout

à bout » éradique le souffle sensible, referme les portes et atténue la vision d'une échappée belle, leurs regards ne se tournent déjà plus vers le mirador qu'ils nommaient, hier encore lorsque leurs esprits étaient éveillés, fenêtre. La mélancolie d'une autre perspective de vie a laissé place à la tranquillité d'une âme anesthésiée où les oiseaux et le ciel ne sont plus que des mirages lorsqu'ils les croisent sur le chemin du retour. Il est peut-être plus rassurant de vivre une vie qui ne dépend pas de nous, ainsi tous les maux dont elle peut se voir affliger n'éveillent en nous aucun sentiment de colère ou de révolte.

Cependant le soir, libre de mon temps, je prends conscience d'être un homme pensant ; je lis et je réfléchis, réservant une demi-heure à cet effet avant de dormir. Dans ce moment, une amertume coutumière m'envahit et je me prends à songer que vraiment je suis un être humain supérieur à sa fonction sociale. Mais je dis alors une sorte de prière où je remercie la Providence de m'avoir fait petit et irresponsable dans un si mauvais ordre des choses. Si la colère m'anime je me calme aussitôt, songeant à cette fortune d'être placé, par mes intérêts comme par mes sentiments, dans la classe qui possède la servitude et l'innocence. Esclave, je me sens plus libre qu'un maître chargé de soins et de mauvaise conscience. Je rêve quelquefois au monde meilleur que mon enthousiasme refroidi me représente plus rarement depuis quelques années. Mais bientôt je sens que je vais dormir. Et je tourne encore mon esprit vers mon enfant qui me lie à l'ordre social, et dont l'existence aggrave ma condition de serf. Je pense aussi à cette femme... Alors ma respiration devient tout à fait régulière car la tranquillité m'apparaît comme le seul bien souhaitable, dans un monde trop méchant encore pour être capable de se libérer, d'après ce que disent les journaux¹²⁹.

Peut-être que cette transformation de l'Homme en machine motrice et l'épuisement physique qui en découle deviennent un "instinct de survie".

Selon Gérard Szvec " il s'agit de ne plus penser qu'au geste immédiat. L'animal qui réagit (lui) évoque [...] un homme programmé fonctionnant sur un mode de pensée opératoire¹³⁰. » Le travail devient alors une sorte de refuge qui le met en retrait du rapport sensible au monde car rien ne serait plus douloureux, comme une incision vive dans le cœur que de sentir ce que la vie peut nous offrir de plus simple : le sentiment d'exister. Ainsi le temps plonge dans un concret toujours un peu plus aliénant, homme et femme jusqu'à ce qu'ils deviennent des fantômes, des fantômes habitant une réalité rassurante mettant en place des dispositifs parfois surprenants comme de compter chaque seconde qui deviennent des minutes, essayer d'imaginer sans regarder la montre combien de temps s'est écoulé depuis la dernière fois où nous l'avons regardée. Simone Weil dénonce la prétendue « condition ouvrière libre » annoncée par les dirigeants bolcheviks. Par son immersion à l'usine, elle a connu le travail répétitif et mécanique des travailleurs « à la chaîne », elle a pu ainsi

¹²⁹ Francis Ponge, *Le parti pris des choses ; Monologue de l'employé*, [1967], Paris, Gallimard, 2009

¹³⁰ Gérard Szvec, *Les galériens volontaires*, Paris Puf, 1998, p. 56

éprouver réellement les conditions des travailleurs d'usine et ne s'est pas contentée de se révolter, en marge de la vie, contre la servitude à laquelle est soumise la classe ouvrière.

En même temps que ces mobiles occupent l'âme, la pensée se rétracte sur un point du temps pour éviter la souffrance, et la conscience s'éteint autant que les nécessités du travail le permettent. Une force presque irrésistible, comparable à la pesanteur, empêche alors de sentir la présence d'autres êtres humains qui peinent eux aussi tout près ; il est presque impossible de ne pas devenir indifférent et brutal comme le système dans lequel on est pris ; et réciproquement la brutalité du système est reflétée et rendue sensible par les gestes, les regards, les paroles de ceux qu'on a autour de soi. Après une journée ainsi passée, un ouvrier n'a qu'une plainte, plainte qui ne parvient pas aux oreilles des hommes étrangers à cette condition et ne leur dirait rien si elle y parvenait ; il a trouvé temps long¹³¹.

#Des ailleurs-par-ici, Collecte-Récit avec caméra, et Samsung j-3 2017 sur période allant de Juin 2011 à Juin 2017, 8'08, 2017

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1Bj6GMJVZfJ7nC6YXLNaA6kG_rA7Ev-bv/view?usp=sharing>

#Le haricot de l'entre-deux guerre, discussion en équeutant les haricots avec Madame Charpin et sa fille, 5'45, 2020

Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1k5Ltc-9TLJS_n0CYyM_JoO_vN-6JdpfV/view?usp=sharing>

Cette vidéo propose d'écouter Madame Charpin, agricultrice à la retraite, occupée à équeuter les haricot. La scène n'est pas préparée, simplement je filme lorsque nous discutons, un matin où je lui ai rendu visite. La discussion et son récit s'oriente sur l'alimentation lorsqu'elle était enfant, elle est née en 1933...Et cela révèle la force du potager paysan et de la débrouillardise dans l'alimentation à l'entre-deux guerres¹³². Ici, chez madame Charpin les choses ne sont ni standardisées, ni bien propres, ni bien sales, pas besoin de faire de manières surtout si vous voulez vous faire comprendre. Il faut être honnête, franc et vaillant pour une vie à la ferme... être franc, comme madame Charpin l'est avec elle même, sa famille, ses amis, mais tout autant avec son environnement. Tout a du caractère chez elle, du pas de sa porte avec cette glycine de plus de 50 années, ou bien les poules, du chien qui garde à l'entrée jusqu'aux haricots qui ne se laissent pas cueillir si facilement. Les

¹³¹ Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1937

¹³² A ce travail je renvoie au travail de Raymond Depardon, *Profils Paysan, la trilogie-L'intégrale*, Palmeraie et désert (*L'approche, Le quotidien, La Vie moderne, Les Années dé clic, Paul Lacombe, Quoi de neuf au Garet ?*), Canal + (*L'approche, Le quotidien*), France 2 cinéma (*La Vie moderne*), CNP, INA (*Les Années dé clic*), 2009, 3 DVD.

jardins et potagers paysans ouvrent à tout un monde de présence, de jeu de familiarité, de « coriacité », d'écoute et d'attention. L'attention ici se rythme et se confond à la vie. On pourrait penser que « porter attention à » demande toute une disposition contemplative mais dans le cas du jardin-potager paysan et de ses habitants, elle est partout, et s'opère dans le quotidien, le potager est « habité » par tout un tas de solutions pratiques et d'observations quotidiennes du changement.

#Être au milieu des choses comme au milieu de son cheval, 8'11, Mai 2021.

Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/18KvL8iOFV-SElj72hDcDLosr5QoAngd/view?usp=sharing>>

Cette vidéo sera présentée et expliquée lors de la soutenance du 24,06,2021

Projets en cours

#Récit de Gestes jardiniers : A faire !

Ce travail a commencé il y a déjà quelques mois, lorsque je notais ce que je projetais de faire dehors, des petites choses à bricoler à rafistoler. Puis ces petits pense-bêtes se sont transformés petit-à-petit en une longue liste interminable de verbes qui initie à chaque fois un mouvement, une action qui provient tout d'abord d'une observation pour engendrer une transformation. Dans ces verbes sous forme de « to do list » la faire est déjà à l'œuvre !

#Gestes jardiniers, 2021

Le jardinier artiste, Emmanuelle Louisgrand, parle de son travail comme « un processus artistique en évolution comme un lent happening¹³³. » C'est un peu de cette manière que ce travail se forme, pour l'instant. Je collecte de courtes séquences vidéo sur des gestes que je fais au quotidien lors de mes différents travaux au dehors et dans la serre lorsque je suis avec la terre, les plantes, et certains animaux qui peuplent les environs de mon lieu d'habitation.

#Jardiner : 6 carnets 3 kg 250 grammes dans une brouette

Comment donner de la pesanteur ? Jardiner la pensée peut-il peser lourd ?

Ou bien peut-être faudrait-il remplir d'ouvrages divers et variés cette brouette de jardinier et partir à la rencontre des maisons alentours pour, pourquoi pas, procéder à un troc ?

#Rêves : écriture, enregistrement vocale, dessins

¹³³ Emmanuelle Louisgrand, *Les carnets du paysage Jardinier n°9 et 10, art. cit.*, p. 117

Images pêle-mêle des projets en cours :



IV Entretiens d'Artistes

Gilles Bruni

Le travail Bruni et Barbarit s'inscrit comme un geste commun où l'intervention dans la nature révèle et permet de nouveaux mouvements et fonctions, une intervention dont les effets seront amenés à disparaître. Prenons pour exemple *La serre et la cahute* ou un épicéa tombé au sol et alors utilisé comme structure de base pour créer d'un côté une serre et de l'autre au niveau du système racinaire une cahute. Selon Alessandro Rocca, « ce type d'architecture naturelle d'obédience artistique relève d'une micropolitique de l'environnement. [...] Ce qui importe, ce sont le ponctuel et le local d'abord, une créativité fondée à parts égales sur l'occasion comme sur l'engagement¹³⁴. » Gilles Bruni et Marc Barbarit œuvrent dans des espaces naturels, parfois en forêt et s'imprègnent du lieu, de son histoire de ses diversités écologiques, historiques, humaines. Leurs installations sont à la fois esthétiques et utilitaristes et sont composées le plus souvent de matériaux trouvés sur place, de branches, de pierres, de plantes qu'ils aménagent à l'instar de jardiniers paysagistes. L'expérience du lieu est ici un outil à part entière dans le processus créatif, imaginatif et intuitif.

Ranger : débarrasser, empiler, déplacer, plier, tordre, entrelacer, balayer la forêt. Le bricoleur, à la différence de l'ingénieur, s'arrange toujours avec « les moyens du bord ». Les végétaux comme matériaux souples et flexibles induisent le tissage et la ligature, compétence que partagent certaines espèces animales dans les constructions : nids, abris etc¹³⁵.

Nos installations sont habitées et nous n'arrivons pas à nous défaire d'une présence à l'œuvre, ce que nous jugeons important dans notre activité. On pourrait dire que l'installation a fonction d'habitation et qu'elle n'est rien sans la présence humaine, la nôtre¹³⁶.

Ses multiples interventions, notamment au château de Clisson, révèlent un ensemble d'actions, qui témoignent d'une recherche de résonance, de témoignage-bricolage pour faire écho à un lieu, une histoire, un paysage, toujours en mouvement. Ce sont aussi ses actions passées avec Marc Barbarit notamment *La saule-barrière* (1999) ou encore *La tonnelle* (1996) lorsqu'ils ploient des branchages de saule pour créer un passage, un tunnel qui résonnent aussi avec ma pratique dans la manipulation du vivant, et du déjà là. Gilles Bruni témoigne de ses interventions, que ce soit au château de Clisson ou au domaine de Kerguéhenec (non loin du bois de Landaul où j'œuvre pour le moment), sous la forme de livre d'artiste, d'installations paysagères, d'arrangements végétaux, d'expositions qui exposent des notes, des photographies, des parcours tracés lorsqu'il organise des marches etc...

Entretien du samedi 24 octobre 2020 avec l'artiste Gilles Bruni, à Clisson

Marine Thomas : "arrangement végétal", "installations paysagères", plusieurs termes sont utilisés

¹³⁴ Alessandro Rocca, *Architecture naturelle*, [2006], trad. de l'italien par Christine Piot, Arles, Actes Sud, 2007, p.28

¹³⁵ Gilles Bruni dans B/B. *Installations paysagères*, Catalogue des travaux de Bruni/Babarit 1988-1999, Coédition Galerie Absidial - Marc Babarit, 2000, p.57

¹³⁶ *Ibid.*, p.51

pour qualifier ton travail mais y aurait-il une sorte de *formule* aujourd'hui qui serait à même de qualifier tes pratiques sous toutes leurs diversités ?

Gilles Bruni : Je n'ai jamais été totalement satisfait des appellations, celui d'installation paysagère est apparu au moment de ma maîtrise, qui permet d'expliquer la relation qu'on peut avoir à un processus, à une façon de travailler et fait écho à ce qu'il peut y avoir avec quelque chose de repérable au niveau de l'histoire de l'art qui serait le paysage, ce qui fait paysage, et cela construit le vocable « installation paysagère ».

Parce qu'il y a, à un moment donné un travail de mise en relation d'inter-fécondation de ce qui se passe au niveau du visible, à travers la photo et la question d'« être là » du site dans le processus. Il y avait déjà des termes qui existaient celui d'« in-situ » que je garderais, que j'utiliserais toujours. In situ, c'est vrai, est vague. Land art est une tentation qui aurait pu être immédiate, mais c'est une catastrophe puisque c'est un terme qui a été complètement galvaudé. Ou alors il faudrait dire « néo land art, et éviter la confusion qui n'a rien du ressort de la pensée du land art. C'est compliqué parce que partout où je vais on parle de land art, dès qu'il y a des applications extérieures. On est entré dans une espèce de doxa qui est devenu le passe-partout, les gens n'ont pas le recul historique.

Après quand j'ai parlé d'arrangement végétal, je l'ai utilisé quand je faisais mon doctorat, pour désigner des travaux d'artistes comme Nils Udo ou Andy Goldsworthy qui sont de la manière d'associer, de rassembler, juxtaposer, des éléments de la « nature », bouts bois, feuilles mortes etc. on n'est pas d'emblée dans des architectures, des constructions, on se rapprocherait presque d'un art floral. Quand j'ai utilisé arrangement végétal pour le château de Clisson, c'est avec Arnaud de la Cotte avec qui j'ai travaillé, ce qui est presque sous-entendu, contenu, sans être explicite, serait « arrangement AVEC le végétal ». Il faudrait entendre la polysémie du terme arrangement végétal, comme de petits arrangements avec le végétal. C'est le travail du jardinier dans le château, la main du jardinier qui œuvre dans le château, alors que nous sommes dans des mises en scène dans le château, dans un espace historique sur lequel pèse un cahier des charges, abandon des produits phytosanitaires, comment je m'arrange avec tous ces compromis. A certains endroits où il y avait de la végétation, sur les plates-bandes, il y a eu des coupes transfert d'une à partie sur l'autre.

Autant dans le château il y a cette fiction historique autour du jardinier, la figure du Baron de Maux qui était celui qui a créé la garenne Lemot et qui a acheté le château pour en faire une fabrique et dans lequel aussi il a fait des plantations. Dans la cité des électriciens, on est dans la friche, c'est pas du tout les mêmes mondes. Campement était porteur d'un projet d'archéologie du végétal comme une fouille de sauvetage de choses qu'on va pouvoir trouver dans un site avant destruction, pour lequel finalement la figure qui apparaît, c'est celle du campement et le campement est aussi en écho avec des situations presque de misère, des choses que je voyais parfois près de l'île, c'est la précarité qui s'installe. Campement c'est la précarité d'une structure qu'il faut monter, démonter. La forme de campement comme une forme de résurgence en écho de choses que je trouvais localement.

Aujourd'hui par rapport au travail que je faisais avec Marc, ce contexte social, ce rapport aux autres, de l'implication des autres dans le projet, est devenu beaucoup plus prégnant, que ça ne l'était du temps de Marc, je pense notamment au Jardin dans la friche, jardin qui a la forme d'un terrain de tennis.

Au début, c'était un peu plus fermé sur le couple, une co-construction, comment les choses vont exister ensemble, comment les choses peuvent exister à deux, ce qui permet ensuite d'exister avec les autres, après, Marc disparaissant, ça devient plus que ce rapport avec les autres. Si le duo est plutôt exclusif est laisse difficilement une place aux autres, surtout au début, c'est désormais devenu la norme et ce qui est recherché.

Le nouveau projet à Annecy de cet été, il était explicite dans leur demande que dans le cahier des charges il y ait une prise en compte des gens, des travailleurs du site, qu'il y ait une intégration participative. Ma réponse a été à un moment donné quand je suis allé faire une visite, comment je pouvais réussir à impliquer, intégrer une population de gens avec qui je n'avais pas forcément l'habitude de travailler. Dans cette réponse sur le site ce sont des éléments difficiles à intégrer pour moi, surtout que cela devait se faire dans un temps limité. D'où aussi l'importance, quand on fait un travail in situ, d'aller sur le site en amont, d'aller visiter les lieux. Car on me demandait de faire un projet sans forcément venir, rien n'est proposé, c'est parce que j'ai insisté, en faisant valoir le fait que pour moi il était nécessaire de me rendre sur le lieu. Chose qui devrait être automatique. C'est en voyant le site que ça m'a permis de trouver des pistes de travail avec eux parce que j'ai vu qu'il y avait un atelier de travail de la terre, que Thierry Boutonnier avait aussi fait un travail sur le site où il avait gravé sur de la pierre, c'est comme ça que m'est venu l'idée d'impliquer des gens qui n'ont pas forcément une aisance dans la pratique ou qui ont certaines difficultés cognitives ou manuelles pour travailler.

Mon travail n'est pas forcément en lien avec les compétences techniques ou des savoir-faire extraordinaires qui mettraient en scène de la virtuosité, ça ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est le commun, c'est ce qui me vient de l'agriculture, ce que j'ai eue comme enseignement agricole dans les années 70, brevet de technicien agricole. Les corvées de ramassage du raisin, du transport de bottes de paille etc... Cela ne requiert pas des compétences particulières, mais ce sont des pratiques des savoir-faire commun, qui mettent en jeu le collectif. Ici c'est le fait de rassembler des énergies pour faire un chantier et cela m'a énormément nourri après coup, quand j'ai repris mes études, j'ai réintégré ces choses-là dans ma pratique artistique, ce rapport au terrain, aux plantes, à la culture, à l'entretien, la compréhension de la campagne, de l'espace agricole, les problématiques que se posent les gens etc.

J'avance par tâtonnement plus qu'une avance un cadre théorique à priori.

M.T. Quelle a été votre première proposition artistique si on peut dire « libre » sans contraintes ou cahier des charges extérieurs ? ?

G.B. : Il y a les deux, avec et sans contraintes. Avec Marc on s'est rendu compte que nous avons besoin de buter contre quelque chose pour avancer. Cela peut-être une résistance un peu intellectuelle, impalpable, contre des résistances plus physiques ou même sociales. Cela peut faire avancer car ça éprouve ta volonté, si tu es trop dans la velléité, les choses font flop, c'est à dire que la moindre difficulté aurait raison de ton projet, quand on travaillait à deux ça avait plutôt le rôle de nous renforcer. Un projet où il n'y a pas de résistance, ça n'a pas lieu d'être parce que chaque situation va faire apparaître des problématiques, Cancale et les histoires de marais, découvrir que parce que qu'on connaît pas, moment de pleines eaux, il était impossible d'aller bosser, d'aller sur le

site... Il faut donc prendre sur soi pour faire les choses dans un endroit qui devenait difficile. Pour la résistance sociale ce sont les manifestations d'oppositions, de mauvaise volonté, tout cela aide à faire avancer l'œuvre, parce que ça résiste. Si ça résiste c'est peut-être parce que qu'on est bon endroit. S'il ne se passe rien, c'est qu'il n'y pas d'enjeux, peut-être pas d'intérêt. Lorsque tu mets à jour quelque chose qui peut déranger, ou même te déranger toi c'est que peut-être on va conscientiser que ce problème vient aussi, souvent, de la question du lieu et pas de la question du site.

Pour en revenir à ma première œuvre, c'est lorsque j'allais dans la rue faire des systèmes pochoir et tout un vocabulaire que je parquais dans les rues, dans la ville, une forme de résistance à Nantes dans un travail nocturne, à ce moment-là je travaillais en tant que saisonnier dans une librairie, je n'avais pas encore repris mes études, je rencontrais des gens des beaux-arts, il y avait une certaine émulation. En passant de choses peintes vers le paysage lui-même l'espace de la ville, année 84. En 85, c'était la vraie première expérience en extérieur, vers un endroit qui m'a attiré pour ses qualités singulières, une colline, un pré qui descend vers la vallée de la Sèvre. Ce qui m'a frappé c'est que la végétation était plantée, n'avait rien à voir avec ce qu'il y avait aux alentours. Un bosquet composé de pins sylvestres, deux cèdres, et au moins un ou deux chênes lièges, quelques chênes verts et de l'if. Ça n'avait rien à voir avec quelque chose de spontané, sûrement aménagé par la château de l'Oisilière. Ce qui m'a frappé, c'est ce site comme objet à voir, et point depuis lequel tu vois, je me suis inscrit dedans, où les éléments de pochoir que j'utilisai une ville, je les ai transposés dans cet espace. En prenant conscience du paysage dedans et non plus représenté. J'ai adoré y être jusqu'à ce que je me sois fait attraper par le propriétaire qui m'a fait nettoyer. Mais ce bosquet à vraiment était comme inaugurale dans toute la poursuite de mon travail.

A partir de ce moment-là, en 86 j'ai repris mes études, une partie des demandes des enseignants pouvait trouver des réponses par les choses que j'avais commencé à explorer, j'ai aussi commencé, à cette période, à solliciter Marc. C'est comme ça que j'ai construit progressivement à travers des idées à la fac de continuer ce travail en proposant à Marc de collaborer. Nous allions parfois tester cette épreuve à deux, et cette épreuve sur site.

Ce travail me nourrissait dans mes réflexions, le rapport à l'interdit, le rapport aussi à la propriété, je quitte la ville qui devient hostile pour une espace de tranquillité qui redevient hostile qui est aussi un espace de propriété. Même si je ne me sens pas menacé dans ce que je vais faire, ce rapport à la propriété me reviens de manière abrupte avec cette sommation de nettoyer. C'est quelque chose qui me traverse toujours, finalement dès que tu vas dehors, tu es toujours dans des espaces appropriés. Le paysage vécu est une permanence entravée, dès que tu veux pénétrer dans le paysage, il y a une espèce de frontière où tu es en permanence en butte avec quelqu'un, pas forcément le propriétaire, mais le pêcheur, le chasseur etc.

M.T. Alors pourquoi ne pas acheter des hectares dans la Creuse ?

G.B. : Non je travaille dans la réalité du monde, dans une relation de tension et de conflit, comme dans la friche, avec Marc aussi nous allions dans un espace approprié qui était dans l'attente d'un devenir d'un projet immobilier. Revendiquer une installation même temporaire dans une friche, c'est aller à l'encontre de la façon dont on travaille les espaces. Si le projet est accompagné par la ville c'est une tangente attendue, car le projet ne restera que temporaire, car après il s'agit de construire. C'est comme si nous n'étions que concessionnaires, même ma maison... ce n'est que

temporaire ! La planète peut réclamer ma maison ! Les bouts de falaises qui s'écroulent en ont réclamé pas mal déjà. On ne possède rien en réalité.

M.T. Comment s'est imposé cette importance cruciale de résonance avec le "lieu" dans ton travail ?

G.B. Le lieu met une dimension humaine de l'être là à cet endroit à et qu'il y a des nœuds qui se produisent sur le site, de l'histoire du vécu.

L'importance pour moi c'est de faire lieu, l'œuvre fait lieu, crée quelque chose de singulier, dans un endroit pendant un temps. L'œuvre fait le lieu, elle est cette convergence de relation avec un espace qui pourrait être physique, les êtres environnants humains, non-humains, la profondeur de l'histoire, les données écologiques, qui fait que quelque chose va exister à un moment donné, à un endroit et qui va devenir une singularité qui fait corps, qui donne corps à quelque chose là, et c'est ça qui fait lieu. C'est issu de ces relations, ce mode d'existence comme, l'endroit où il y a eu un fait historique, fait médiéval, il est toujours marqué par une pierre et cela fait lieu. Le combat des trente il y a quelque chose qui garde une mémoire de ce qui s'est déroulé là.

Mais ce que tu fais est temporaire ?

Oui c'est ce que je défends comme avec Marc ce que nous défendions. L'œuvre faite pour durer en extérieur me dérange à plus d'un titre, d'abord parce que c'est un marqueur, qui est la marque d'un pouvoir, ce sont des choses qui peuvent être extrêmement présentes, chargées, lourdes, chargées en termes de relation entre les individus, ce sont parfois des marques de domination entre les individus Tout ça fait que je ne suis pas à l'aise avec ces éléments-là. Par exemple la crise, de ces espaces mémoriels par rapport à la question de l'esclavage qui a entraîné dans différents endroits du monde, où les populations ont voulu mettre à bas des figures de l'esclavages qu'elles jugeaient insupportables.

M.T. Il ne faudrait plus faire de sculpture qui dure ?

G.B. Je ne peux imposer mon point de vue mais à titre personnel j'ai trouvé qu'il était plus important de ne pas laisser de trace. Car on a, ici, à faire à la question de l'être, et de la personne, l'être de chair et d'os, qui est cette part animale et qui finalement est transitoire et disparaît, la personne c'est l'opposé, c'est la volonté de durer, à travers les marques de soi, de cette personne sociale qu'il s'est construite, qui va laisser des traces dans l'histoire familiale, de la nation, là on est dans le rapport de la personne, elle est immortelle elle ne se confond pas avec l'être de chair l'être physique.

M. T. : Dernière question, lorsque tu dis « Prenez un lapin. Cet animal transforme son environnement, il gratte, il creuse, il évacue la terre, l'amène à un autre endroit ; il favorise la croissance des choses par sa pratique, il manipule l'environnement, il le produit, il le fait sien à son image. Donc moi, quand je vais quelque part, je sais qu'humainement je suis amené à laisser des traces sur mon environnement ; de manière anthropologique cela constitue mon essence. Cependant l'œuvre se dérobe : elle ne doit pas laisser grand-chose d'elle-même. Travailler dehors, c'est savoir que l'on passe. "On peut pressentir toute une réflexion sur l'environnement, l'écologie, l'anthropologie et la nature. Selon toi, devrions-nous œuvrer à la manière d'un petit animal qui...ne fait que passer, dans la logique d'un "prendre soin" et dont les interventions passeront

inévitablement un jour ou l'autre elles-aussi ? Mais que reste-il ?

G.B. : Travailler in-situ c'est savoir que ce que tu as fait disparaîtra, c'est un travail de la perte.

M. T. : Le livre d'artiste est-il le meilleur moyen de garder une trace d'opérations éphémères comme par exemple avec les arrangements végétaux du château de Clisson ? Y-a-t-il d'autres alternatives ? Penses-tu que nous devons absolument garder la trace d'un geste artistique qui "ne durera pas " et si oui pour quelles raisons ?

G.B. : Déjà il y a eu un conflit avec l'éditeur, pour *Arrangement végétal*, le travail des images devient une construction normée, presque figée, tout doit être aligné.

J'ai l'impression parfois d'être en désaccord ou en porte à faux avec ce que devrait devenir mon travail, si j'allais des fois vraiment au bout de ce que je ressentais. C'est à dire parfois, il ne devrait pas y avoir de traces des choses qui restent qui circulent dans le monde de l'art, mais aussitôt que tu dis ça, ton travail artistique n'existe plus, un travail artistique qui n'est plus valorisé en tant que travail artistique n'existe plus. Dans ce cas-là on peut parler d'un geste, qui est un geste de vie qui ne supporterait plus d'objet de médiation ou qui existerait uniquement dans le temps d'une performance, ou comme ce sont des choses que j'ai éprouvé dans ces boulot, ces choses qui n'existeraient que dans le temps du processus, dans le temps de la construction de l'œuvre, le temps des échanges, le temps des rencontres que j'ai pu avoir avec les gens qui font exister l'œuvre de manière parfois partiels, choses que tu auras pu partager avec un certains nombres de gens que tu as rencontrés, mais ça s'arrêterait là. En fait le travail ne va pas exister au-delà de ces personnes, parce que ce sont des choses que je vis quand tu fais un travail en extérieur, s'il n'y a pas de moment de médiation du travail par le biais d'une exposition, ou d'un moment de l'exposition de l'événement, il reste confidentiel. Comment savoir que tu fais de l'art si ton travail reste confidentiel, voilà tout le paradoxe, pour moi. Donc ce sont des gestes qui peuvent s'inscrire dans la société civile autrement, qui pourraient être à travers la ZAD, qui sont des modes d'engagement personnels, pour soi-même, pour un site. C'est pour cela, c'est une espèce d'extrémité qui me travaille toujours parce que je me rends compte que dans un cadre où il doit y avoir une médiation, le travail va avoir une audience extrêmement limitée, je prends le cas de *Circum lacustre* qui est accompagné de Arnaud de La Cotte qui est la personne qui s'occupe de l'esprit du lieu et qui a été une personne extraordinaire par sa qualité d'accompagnement de résidence, parce qu'elle a joué le rôle de l'informateur, qu'attendrait tout ethnographe qui va dans une tribu, pour introduire, te mettre en contact, t'expliquer, te donner une certaine lecture que tu n'aurais pas ou plus difficilement seul. Mais aussi il est un accompagnateur complice qui m'aura filmé, suivi, qui aura révélé quelque chose du travail. C'est étrange ce qu'il s'est passé, je n'ai jamais eu quelqu'un qui pose un regard sur moi, mon processus que je produis, comme lui l'aura fait. Il donne à voir quelque chose que je n'ai jamais vu comme ça. Tout son travail vidéo, entretien, documents est un engagement fort sur un territoire, qui était recherché par Arnaud, mais il avait raison dans le sens où il faut aller jusqu'au bout d'une démarche, et tout ce travail reste malgré tout extrêmement confidentiel, il y a des acteurs qu'on retrouve dans cette aventure, des personnes qu'on retrouve dans les expositions, mais c'est très peu des gens les expositions représentent du temps de l'énergie, mais qu'est-ce qu'il en reste ? Même une exposition est quelque chose de temporaire. Elle est aussi éphémère par rapport aux éléments que tu présentes mais aussi par rapport aux

ingrédients que tu mets dedans.

M.T. : Un ouvrage existe-il pour chacune de tes propositions ?

G. B. : non ce serait l'idéal, comme de faire des photos avec Marc. La question des travaux en extérieur fait dans le but de ramener des éléments des documentations, des réflexions ex situ dans les lieux de la galerie et des musées. La photographie n'est pas innocente, j'ai toujours documenté, car je savais que sans cela il n'y aurait pas de traces. Je savais que je voulais déjà garder une mémoire d'actions qui allait disparaître, comme le travail dans le bosquet de la vallée de la sèvre. Ça me permet de communiquer une information sur mon travail. Au début c'était vraiment pensé comme document, sauf que quand j'ai travaillé sur le site où j'ai dû faire le nettoyage, j'ai produit un triptyque qui m'avait amené à réfléchir sur la photographie. Si la photographie était document comment faire pour qu'elle ne soit pas document et qu'elle devienne œuvre ? Je me suis fait prendre en photo par Marc, je l'ai comme pris à témoin pour montrer que c'est la présence humaine qui donne un type d'occupation au lieu, qui en même temps met en scène et qui fait portrait. Après j'ai retravaillé sur les positifs, par agressions, grattage, redoublement de couleurs. En même temps que j'intervenais par des moyens colorés sur le site, qui était les couleurs de signalétique que je pouvais utiliser en ville, j'ai redoublé, comme si j'avais besoin de redoubler ça, à travers le médium photographique ne faisant apparaître que des bleu, des jaunes, par brûlage, comme si j'avais voulu redoubler la couleur sur le lieu et la couleur sur le médium, comme si le médium avait acquis un nouveau statut d'œuvre, car il n'était auparavant peut-être pour moi que pensé comme documents. On a expérimenté cela avec Marc pour que ça devienne notre « marque ».

La photo est un regard orienté et à chaque fois il est double, l'un prend la photo de l'autre, atteste la présence de l'autre, je prends son portrait, et c'est la juxtaposition des deux qui devient l'œuvre, et l'œuvre par ces regards orientés produit une figure, la figure peut exister sur le site qui peut donner des fois à voir pleinement cette figure, des fois elle est recomposée car ce sont, pour nous, des transpositions, nous ne considérons pas la photographie comme étant simplement un document, à partir du moment où elle est préparée et orientée. C'est aussi la mise en scène qui est le propre de la photographie. Le fait qu'on soit dedans, c'est la marque de notre présence, ça atteste que la photographie a été faite par nous avec nous. Ce sont des lieux humanisés, ce ne sont pas des lieux de nature, ce sont des lieux habités, nos travaux sont des manières d'habiter le monde.

Dans les processus on montre aussi l'exécution, le point de vue, le pignon du toit d'une maison, parfois il est arrivé qu'on aménage un point de vue, comme on avait chez Nils Udo, cette question de point de vue t'impose la façon de travailler et de gérer l'espace. Il faut toujours penser à la transposition de l'espace vu, en transposition plan. Ce point de vue devient par moment témoin de nous deux ou un tiers prend la photographie.

Comme si la photographie allait pouvoir contracter quelque chose de l'histoire de l'installation, ça raconte une histoire entre nous et le site.

Dans les ouvrages il est bien question des plusieurs statuts de l'image, parfois appui documentaire, parfois la photographie comme œuvre. Dans le livre c'est bien la temporalité que tu déploies au

grès des pages qui m'intéresse, son déroulement.

Andreas Vanpoucke

Tout en se nourrissant de la tradition de grands maîtres, Andreas Vanpoucke se débarrasse de la quête mimétique, pour forger, tailler, ciseler une vision nouvelle. De là, jaillit cette *naissance continuée* d'un visible qui nous échappe et que l'artiste approche par des éléments distincts qui tiennent ensemble.

Si je parle d'éléments distincts qui tiennent ensemble, c'est que chacune des toiles qu'Andreas Vanpoucke nous donne à voir dans sa série de peinture intitulé « La femme et la mer », sont en réalité des compositions. Avant d'être peintre, l'artiste est aussi marcheur, photographe, croqueur, graveur, et musicien. Ainsi, saisi dans un état de présence des choses et des corps, il capte des attitudes, des tenues, des silhouettes ici, pour les déposer là-bas.

Certaines femmes viennent de Hollande, d'autres d'Anvers, certaines du bord de l'océan et d'autres des Pays-Bas. Cette femme par exemple, ou celle-ci ou cette autre encore n'a jamais vu ce jamais vu ce paysage, et maintenant, elle va pouvoir le découvrir, « *Et pourtant pour nous, elle est là, il n'y a aucun doute elle est là !* », a souligné l'artiste lors d'une discussion.

C'est ainsi, qu'une d'entre nous pourrait se retrouver, un jour, prise dans sa toile, au bord de la méditerranée, une après-midi d'été alors qu'elle n'y a jamais mis les pieds. Peut-être était-elle ici, son dos lui faisant face, dans une pose que son regard a saisie ?

A l'instar de Vivaldi qui captait la mélodie d'un oiseau pour l'ajouter à sa composition et en modifier la tonalité pour un accord harmonieux, Andreas Vanpoucke chine des bouts de monde, fragments de posture et tout ce qui manque à sa vision qui, sans aucun doute, préexistait.

Sur la toile, ses mains sont alors comme une machine à tisser la récolte de sa vision. Nous sommes alors pris dans l'étoffe d'un monde qu'il a parcouru, que ses yeux ont vu où l'équilibre de ses compositions résulte dans le réglage de la tension de multiples accords parfois tenus, comme une des toiles de l'exposition, entre le vert froid de la robe et celui, plus chaud, des arbres et le bleu turquoise de la mer.

Le peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de la vision [...] L'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance¹³⁷.

En somme, c'est cette juste tension de lignes, de formes et de tons qui nous prend étrangement devant une toile sur laquelle le dos d'une femme nous fait face. Nous glissons alors de la première personne (celle du peintre) à la troisième personne : elle regarde, elle contemple, elle est là. Par une suture intuitive, le peintre installe ces figures féminines comme porte d'entrée vers le paysage. Le corps ouvre vers le visible. S'il n'y a pas de voyant, il n'y a pas de visible et ce corps voyant ouvre vers ce visible par la tension de la dépendance mutuelle de la femme et de la mer, du corps et du paysage.

Nous sommes ici plongés dans une peinture de « *l'ordinaire singulier* » qui peut trouver son

¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, [1964], Paris, Gallimard, Folio, 1985, p.28

équivalent comme ce qu'Andreas Vanpoucke définirait par « *le grain de son époque* ». Une de ses séries précédentes intitulée « *Saint-Rémy au quotidien* » nous donne à voir une ville dans sa nudité « nue », et une attention neuve portée sur l'ordinaire.

A l'ère de l'extraordinaire, des buzz et des tweets, dans laquelle nous incorporons toujours plus d'éléments dans la même unité de temps, l'espace mental, souvent pris dans un système où une image chasse l'autre, offre un monde visionnaire de l'espace écran. Mais ici, devant les toiles de la série « *La femme et la mer* » : que d'ivresse, distillée dans le regard et la main du peintre qui se cristallise sur des femmes dont les postures, les attitudes à l'attention fuyantes, parfois captées par un téléphone portable au creux d'une nature forte et immuable, modifient étrangement la relation à l'espace et au temps.

Entre mémoire et vision l'image bascule. La logique de contemplation est renversée lorsque à leur tour les roches, la mer, les arbres tiennent eux aussi la place de sujet observant. C'est peut-être précisément ici que nous sentons la force d'un paysage qui regarde. « Le monde est fait de la même étoffe que le corps » disait Merleau-Ponty et pour Walter Benjamin porter notre regard sur le paysage, une montagne ou une branche c'est « *respirer l'aura, (de ce paysage), de ces montagnes ou de cette branche.* »

Et, je m'interroge : ce renversement, n'apparaît-il pas comme une zone de résistance poétique ? Une résistance muette à l'instar de Edward Hopper face au déclin de l'expérience humaine où « *l'homme qui mûrit* », comme le décrivait Henry-David Thoreau, « *a de moins en moins la visite de pensées, car les bosquets de nos esprits sont dévastés* ».

Et ici précisément, dissimulé derrière la scène ordinaire d'une femme devant un paysage, se cache cette résistance passive. Il ne s'agit pas d'une peinture d'action mais plutôt d'une image qui accompagne et agit par contact et survivance. Dans une image forte et claire, ce sont les liens invisibles tissés par le peintre qui nous traversent, tel un poème ou un Haïku. « *La femme et la mer* », énigme lisible, ne l'est plus pour celui qui se rend disponible et attentif au monde.

Comme un sismographe de son époque, Andreas Vanpoucke capte ce qui se trame des rumeurs du monde, des chiffres du visible et de l'attention humaine. C'est en cela, peut-être, que réside cette magie de la vision dont nous parle encore Maurice Merleau-Ponty.

Monde visionnaire, passage sensible et broderie imaginaire, font partie intégrante du récit de la circulation qui interagit entre toutes ces images, tous ces lieux et toutes ces femmes.

Entretien avec l'artiste,

Rencontre avec l'artiste peintre Andreas Vanpoucke, Saint-Rémy-de-Provence, Août 2018

Marine Thomas : Pouvez-vous me parler de la correspondance que vous avez eue ?

Andreas Vanpoucke : C'est dans ces lettres où je parle le plus de mon travail, à l'instar de Vangogh lorsqu'il écrivait à son frère. Avec un ami, on a écrit chaque semaine, avec cette correspondance on a rempli plusieurs caisses. Certaines lettres, même pour l'œil, sont très jolies, il y a même des croquis, des dessins. Parfois une lettre toutes les deux semaines pendant plusieurs années. Même avec des expressions très originales, une jeune fille germaniste étudiante de Gand voulait s'occuper

de la traduction, elle disait être étonnée de la diversité de nos échanges, mon interlocuteur était un économiste politique.

M.T. : Mais la nature de vos échanges étaient esthétiques, philosophiques ?

V.P. : Oui sur aussi d'autres peintres, par ex une phrase sur Monet qui me semble toujours juste qui est : « L'étrangeté est étrange à Monet » c'est à dire il y des peintres qui évoquent avec leur tableau, qui évoquent des énigmes, des questions. Avec Monet rien de tout ça. Un petit déjeuner qui évoque un petit déjeuner, c'est tout. Alors que Redon qui peint un visage avec les yeux fermés, que fait-il ? rêve ou pas ? Avec Monet jamais, rien de tout ça, c'était un homme qui avait son propre bouquin de cuisine qu'il avait écrit à la main, à Giverny, il adorait cuisiner, il expérimentait et le notait dans son bouquin, un homme de *l'hic et nunc*. Pour le bassin des Nymphéa il avait besoin d'eau courante, c'était un petit bonhomme, un costaud avec un caractère qui savait très bien ce qu'il voulait, les habitants craignaient que les plantes empoisonnent l'eau, et les animaux à côté. Monet disait que s'ils refusaient les plantes seraient directement jetées dans l'Epte. Il a eu gain de cause.

Si j'ai créé Saint Rémy au quotidien, c'est que quand je suis arrivé ici, j'étais un jeune homme, époustoufflé par le fait que tout le monde peignait Saint Rémy comme au XIX siècle alors que tu ne pouvais marcher sans rencontrer un camion ou une voiture, moi j'étais convaincu, et je le suis toujours d'ailleurs, que par exemple Van Gogh, ou Cézanne, ont eu l'occasion de descendre en ville une fois. Ils n'ont peint ni l'église ni les glaïeuls ils ont peint les paveurs, qui n'étaient pas du tout un sujet pittoresque de cette époque-là mais c'est qui les intéressait car en eux qui tapaient le sol, il se voyait.

Chaque peintre peut inclure dans son travail, sa passion, quelque chose du lieu, du temps dans lequel il a vécu, parce que l'académisme, ceux qui reprennent exactement ce qui a été fait au XXème siècle...ça ne sert à rien ! Il faut avoir ce petit quelque chose, ce quelque chose comme le « Grain de ton époque ! » pour tenter d'ajouter ta petite mosaïque à cet ensemble...

M.T. : Alors est-ce cela, la modernité ?

A.V. : Oui mais bien sûr, moi j'ai trouvé des bagnoles au bord de la route, ou des téléphones portable quand je suis arrivé depuis 22 ans, les voitures étaient partout mais aussi mes poubelles.

Voici une anecdote assez savoureuse : un de mes premiers tableaux était des poubelles en plastique qui étaient au milieu du boulevard, à côté d'un grand platane, mais au niveau de la couleur c'était magnifique, donc c'était une tâche verte assez chaude avec les ocres des platanes, et derrière ça il y avait la vieille maison du notaire Milan, donc la composition était parfaite. Donc j'ai fait un grand tableau et honnêtement il n'était pas mal ce tableau et je l'ai pris comme affiche. Et la mairie ne voyait pas du tout ça d'un bon œil. Immédiatement ils ont fait une assemblée, et à partir de ce moment peu après l'affiche était partout en ville, c'est ça qui a attiré l'attention de Caroline de Monaco, la mairie est venue aussi, il y avait un adjoint à la culture orienté réalisme Américain qui était intéressé mais le maire a immédiatement mis des choses autour de toutes les poubelles qui sont en ville, pour qu'au moins elles soient cachées. Tu vois comme l'œil d'un peintre est totalement différent de celui de quelqu'un qui est dans l'administration. Là on retrouve Baudelaire, les poteaux électriques, les poubelles avec leur tâches chaudes, maintenant elles sont derrière un

truc en Béton qui est moche comme ce n'est pas possible !

Je suis marcheur et croqueur, la photographie est très importante aussi car sur aucun des tableaux je ne l'ai vue comme ça, ce ne sont que des compositions. Par exemple tu es dans le jardin ici maintenant et ta figure m'intéresse et je la « vois déjà dans une composition », par exemple une comparaison très poignante, comme si j'étais un musicien, j'entends un oiseau je note une mélodie, je le garde en mémoire et je me dis que je pourrai l'intégrer dans une composition, donc ces quelques notes que cet oiseau a chantées, je pourrais l'introduire dans une composition et ça donne à cet élément qui me manquait. Donc ici pareil je te vois déjà dans une petite terrasse devant la mer, je vois déjà la composition avec laquelle elle existait. Et tous les tableaux que je vais exposer là-bas.

Ces femmes, que j'apercevais au bord de la route et bien d'un coup elles sont au bord de la méditerranée ! Et c'est en cela que la comparaison avec la musique est pertinente, pourquoi nous parlons de composition avec la musique. Même les compositeurs qui ont entendu comme Vivaldi les cigales les oiseaux. Vivaldi n'a pas fait une imitation des cigales et des oiseaux, il a induit dans une composition expérience de l'écoute. C'est un des éléments de cette réalité, mais introduite dans cette composition. Dans mes compositions, très souvent les figures viennent de photo mais aussi de croquis,

M.T. : Les scènes que nous voyons proviennent-elles toutes de photographies ??

A. V. : Pas tout le temps, parfois ils viennent de croquis, ce que je cherche c'est la tension entre une figure et ce qui se passe derrière et c'est ça la composition, là tu composes comme le compositeur qui entend cet oiseau, immédiatement il le note et il va le confronter avec une autre mélodie qu'il avait déjà. Une de mes étudiantes était convaincue que mes tableaux étaient vus tels quels. Ce qui est intéressant n'est pas de « repeindre une photo ». Dans mes tableaux, je recompose moi-même une image avec une certaine force. Ce que je cherche c'est une image parlante, que cette image dise quelque chose, ça peut être simple, la beauté des formes des couleurs, une certaine tension entre la figure le paysage, il y a pleins de possibilités mais il faut qu'elle ait une certaine force et quelque chose à nous dire.

Je cherche à éclaircir, purifier l'image, en isolant un ou des éléments. Écrire c'est barrer, sinon il y en a beaucoup trop, tu vois, il faut qu'il reste uniquement le concentré, qu'il reste la force, pour la peinture c'est pareil, il faut épurer, enlever, pour un message clair, lisible, compréhensible. La différence avec les écrivains amateurs c'est qu'ils en mettent toujours trop, ne ratent pas assez et veulent tout, absolument tout garder. Alors qu'il vaudrait peut-être mieux distiller, jusqu'au moment où c'est important : le père de cela, c'est Cézanne, quand il peint un arbre il ne peint pas toutes les feuilles, seule la nature peut se permettre ça, mais pas lui, pas les Hommes et Hopper fit la même chose.

Annexes

Bibliographie

Livres/Articles/Catalogues d'exposition

- ALVAREZ DE TOLEDO, Sandra, « Pédagogie poétique de Fernand Déligny ». Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2087> [consultation 10 mai 21]
- ARENDT, Hannah, *La crise de la Culture*, [1961], trad. de l'anglais (États-Unis) par Patrick Lévy et al, Paris, Gallimard, Folio essai, 2003
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, [1948], Paris, José Corti, 1965. Disponible sur : <<https://ilib.fr/book/4114034/5c3403>> [consultation le 10 avril 2021]
- BELLOUR Raymond, *L'entre-Images, photo-cinéma-vidéo*, [1990], Paris, La différence, Les essais, 2002
«La sculpture du temps entretien avec Bill Viola », *Les cahiers du cinéma*, n°379, trad. de l'américain par Francine Arakelian, 1 Janvier 1986
- BENJAMIN, Walter *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1939], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, Folio philosophie, 2009
- BERGER, John, *Fidèle au rendez-vous*, [1992] trad. de l'anglais par Michel Fuchs et Mireille Gouaux, Paris, Champs Vallon, 1996
- BESSE Jean-Marc, « Du jardin au jardinage : La ruse du paysagiste . », *Les carnets du paysage*, n°9 et 10 : *Jardiner*, printemps/été 2003
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, trad. de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel et E. Winkler, Paris, L'Arche, 1999
- BRISSON Jean-Luc, « Ouverture », *Les carnets du paysage*, n°9 et 10 : *Jardiner*, printemps/été 2003
- BRUHL, Aurélie, *Andy Goldsworthy, Approche général de son travail*, 2012. Disponible sur : <<https://www.musee-gassendi.org/wp-content/uploads/sites/11/2015/12/Presentation-Goldsworthy-web.pdf>> [consultation le 18 mai 2021]
- BRUNI Gilles, BABARIT Marc, *B/B. Installations paysagères*, Catalogue des travaux de Bruni/Babarit 1988-1999 , Galerie Absidial - Marc Babarit, 2000
- BRUNI Gilles, DE LA COTTE Arnaud, *Arrangement Végétal, Château de Clisson*, Nantes, Joca seria, 2015
- CHAUDIERE, Maurice, *La forêt fruitière*, [2008], Escualquens, Terran, 2015
- CLEMENT, Gilles, *Manifeste du tiers paysage* [2004], Paris, Sens et tonka, 2014
La sagesse du jardinier, Paris, JC Béhar, 2004
Où en est l'herbe, Textes présentés par Louisa Jones, Arles, Actes sud, 2006
« Les espaces de l'indécision » », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps » , octobre 2015. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/15/clement.html>> [consultation le 28 mai 2021]
cours du collège de France, Gilles Clément. Disponible sur : <<https://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/course-2012-01-05-14h30.html>> [consultation le 15 avril 2021]
- CLEMENT Gilles, BRUNON Hervé, « Jardiner le monde ? Entretien avec Gilles Clément », *Vacarme*, N° 77, 2016. Disponible sur : <<https://www.cairn-int.info/revue-vacarme-2016-4-page-137.html>> [consultation le 06 mars 2020]
- COËLLIER, Sylvie, *Artiste, ouvrier, berger et conteur ; entretien avec Till Roeskens*, Switch (on Paper), publié le 4 avril 2019. Disponible sur : <<https://www.switchonpaper.com/wp-content/uploads/2019/04/Till-Roeskens-par-Sylvie-Coellier.pdf>> [consultation le 15 mai 2021]
- DAVILA Thierry, *Marcher, Créer, Déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002
- DELIGNY, Fernand, *L'arachnéen et autres textes*, Paris, L'arachnéen, 2008
- DEPARDON, Raymond, « Dégager l'écoute de ce qui se passe » », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps » , octobre 2015. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/15/depardon.html>> [consultation le 10 octobre 2018]
- DEPRAZ, Natalie, « Métaphénoménologie de l'attention », dans : *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, sous la direction de Depraz Natalie. Paris, PUF, Épiméthée, 2014. Disponible sur : <<https://www-cairn-info.ezpaarse.univ->

paris1.fr/attention-et-vigilance--9782130620280-page-59.html> [consultation le 05 mars 2019]

DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, Mondes sauvages, 2020

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, [1934], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et al., Paris, Gallimard, Folio essais, 2016

FAUPIN, Savine, BOULANGER Christophe, PIRON François (dir.), *Habiter poétiquement le monde*, « Habiter poétiquement » par Pierre Dhainaut et « Architectes de toutes les couleurs ! » par Charles Soubeyran, catalogue d'exposition, Lille, Musée d'art Moderne, 25 septembre 2010 - 30 janvier 2011

FLOREN, Charles, « Le geste comme moyen sans fin », *Les cahiers traversants n°1 : Le geste esthétique*, Sous la direction de Alain Chareyre-Méjan, Clément Bodet, Franck Doriac, Mylène Duc et Salah Hmida, 2017

GAUTHIER Léa, ed., *Veilleurs du monde 3*, « Gilles Bruni », catalogue d'exposition, été 2009, Paris, BlackJack, Maison des arts George Pompidou, 2011

GRANDE, John. K., « Du végétal (et du minéral) chez Verschueren : entretien avec Bob Verschueren », *Espace Sculpture n°54 : Du jardin au désert*, Hiver 200, 2001. Disponible sur : <<https://id.erudit.org/iderudit/9488ac>> [consultation le 20 avril 2020]

HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, [1958], chapitre II, partie nommée : Bâtir, habiter, penser, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 180 JACCOTTET, Philippe, *La promenade sous les arbres*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1988

INGOLD, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, [2013], trad. De l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Dehors, 2017

LUYAT Marion, REGIA-CORTE Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », *L'Année psychologique*, Vol.109, 2009. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.html>> [consultation le 20 mai 2021]

MANON, Simone, « Être en situation dans le monde. Sarte », Publié le 13 novembre 2009. Disponible sur <<https://www.philolog.fr/etre-en-situation-dans-le-monde-sartre/>> [consultation le 02 juin 2021]

MERLEAU-PONTY, Maurice, « La métaphysique de l'homme », dans *Sens et non sens*, [1948], Paris, Gallimard, 1996

L'œil et l'esprit, [1964], Paris, Gallimard, Folio, 1985

NAESS, Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, [2008], trad. du norvégien par Charles Ruelle et Hicham-

Stéphane Afeissa, Paris, Dehors, 2020.

PAREYSON Luigi, *Esthétique : Théorie de la formativité*. [1954]. Édition et introduction de Gilles A. Tiberghien. Traduction de l'italien (à partir de l'édition 1988) et notes de Gilles A. Tiberghien, avec la collaboration de Rita di Lorenzo, Rue d'Ulm, Aesthetica, 2007. Mis en ligne le 08 février 2013. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/editionsulm/959>> [consultation le 26 mai 2021]

PENONE, Giuseppe, *Respirer l'Ombre*, trad. de l'italien par Mireille Coste, Camille Gendrault, Paris, Beaux arts de Paris, 2008

PONGE, Francis *Le parti pris des choses, Monologue de l'employé*, [1967], Paris, Gallimard, 2009

ROCCA, Alexandro, *Architecture naturelle*, [2006], trad. De l'italien par Christine Piot, Arles, Actes Sud, 2007

ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, Histoires et idées des arts, 2008. « S'exposer dans le monde : l'image vidéo et la représentation de soi ». Disponible sur : <<https://esse.ca/fr/exposer-dans-le-monde-l-image-vidéo-et-la-représentation-de-soi>> [consultation le 20 mai 2021]

ROSA, Hartmut, *Rendre le monde indisponible*, Paris, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, La découverte, Théorie critique, 2020
Résonance: une sociologie de la relation au monde, [2016], trad. Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La découverte, Théorie critique, 2018

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Quatrième partie, « AVOIR, FAIRE et ÊTRE », Paris, Gallimard, Tel, 1976

SWEZC, Gérard, *Les galériens volontaires, Essais sur les procédés autoclamants*, Paris, Puf, 1998

THOREAU, Henri-David, *Walden*, [1845-1847] trad. de l'américain par Brice Matthieusset, Marseille, Le mot et le reste, 2017
Journal, [1834-1861], sélection de Michel Granget, trad. de l'américain par Brice Matthieusset, Marseille, Le mot et le reste, 2018
De la marche, [1862], trad. de l'américain par Thierry Gillyboeuf, Paris, Milles et une nuits, 2003

TIBERGHIE, Gilles A. *Land Art* [1993], Paris, Carré, 2018
Le paysage est une traversée, Marseille, Parenthèse, 2020

WEIL, Simone, *La condition ouvrière*, [1937], Paris, Gallimard, Folio essais, 2002

Attente de Dieu, [Lettres écrites du 19 janvier au 26 mai 1942], Paris, Fayard, 1966,

WINNICOTT, Donald W., *De la pédiatre à la psychanalyse*, [1969], trad. de l'anglais par J. Kalmanovitch, Paris, Payot, Science de l'homme, 1980

WOOLF, Virginia, *Les vagues*, [1931], trad. de l'anglais par Marguerite Yourcenar, Paris, Le livre de poche, Biblio, 1982

Documentaires vidéo

RIEDELSCHEIMER, Thomas, *Rivers and Tides*, film sur Andy Goldsworthy, 90', couleur, sonore, DVD, musique de Fred Frith, 2001. (*mention édition, support, Leaning into the wind*, 97', musique de Fred Frith, 2017.

DEPARDON, Raymond, IKHLEF Roger, NOUGARET Claudine, *Profils Paysan, la trilogie-L'intégrale*, Palmeraie et désert (L'approche, Le quotidien, La Vie moderne, Les Années déclin, Paul Lacombe, Quoi de neuf au Gare ?), Canal + (L'approche, Le quotidien), France 2 cinéma (La Vie moderne), CNP, INA (Les Années déclin), 2009, 3 DVD.

Index des travaux personnels + liens vidéo

Écriture-récolte

p. 77 : # *Récits de l'«entour»* : carnet fournit comme document annexe du mémoire

Gestes et entrelacs dans les bois et à l' « entour »

p. 79-80 : # *Des feuilles d'or sur un tronc*, acacias, épicea, feuilles d'or, lasure à bois, série, 2017, Hautes-Alpes, printemps 2017, Hautes-Alpes

p. 81 : # *Pierres qui flottent*, série hiver 2018, Hautes-Alpes

p. 81 : # *Branches suspendues*, hiver 2018, Hautes-Alpes

p. 82 : # *Trouver moyen de faire tenir des écorces de pins sur du châtaigner*, série printemps 2011, Corse

p. 83 : # *Conduire, tendre, ou plier. Relever, nouer, ou entrelacer. Enrouler, marcotter ou entortiller. Tresser, déplacer, ou déposer des branches d'érables et de châtaigner* : série

p. 83 : -série 1 *Arches*, plusieurs série, toutes saisons 2020-2021, Morbihan

p. 89 : -série 2 *Entrelacs divers*, plusieurs séries toutes saisons, 2017-2021, Morbihan, Hautes Alpes, Drôme

p. 92 : -série 3 *Andains*, automne 2020, Morbihan

p. 93 : # *Serpentine découpée dans les ronces*, automne 2020, Morbihan

p. 94 : # *Former avec des feuilles et un râteau*, hiver 2021, Morbihan

p. 95 : # *Poser des branches autour des plantes dans zones délaissées*, printemps 2021, Morbihan

Vidéos

Jardiner :

p. 97 : # *Gestes et entrelacs récit*, 14'39, 2021. Disponible

sur : <<https://drive.google.com/file/d/1A13-TpzmrFvLaLaCxYR1o78oSbSMazQc/view?usp=sharing>>

Marche :

p. 101 : # *Amadouer le réel, filmer différents angles de vue depuis mon point de vue situé lorsque je marche, parfois entrecroisement d'autres images*, 10'01, 2018.

Disponible sur :

<<https://drive.google.com/file/d/1U4rHFkJV00e3VHI4pYFj09bPc8Kk4ipk/view?usp=sharing>>

p. 103 : # *Entrelacs par le rythme du pas*, 2'24, 2019-2021. Disponible sur :

<https://drive.google.com/file/d/1qAMj1ZY58szwOtrpP9oGjPihSlkC7_/view?usp=sharing>

p. 103 : # *4 minutes et 18 secondes d'arbres morts*, 4'18, 2019. Disponible sur :

<https://drive.google.com/file/d/1GEotg6t9c8Qp_cNi7ZWtc1TWvL7q4OC3/view?usp=sharing>

p. 103 : # *Je suis ici ce 8 juin 2019*, 1'14, 2019 : Disponible sur :

<https://drive.google.com/file/d/1NAARibgGcN_wG9UYoJmR9gC9sp5okvV9/view?usp=sharing>

Animaux :

p. 103 : # *Style de vie: quand je suis avec les animaux*, 2'48, 2017. Disponible sur :

<<https://drive.google.com/file/d/1bfA4uolPKvoCvA8k7OwXUiXQ3vJ2WD5/view?usp=sharing>>

p. 105 : # *Vivre et penser comme des porcs, installation vidéo en continue*, 2019

p. 106 : # *Pour votre bien : triptyque, 1'14 diffusé en continu par vidéo projecteur*, 2019. Disponible sur :

<<https://drive.google.com/file/d/1Ct8YComxIS4rAwyU2LjIENPR3gmaVlf/view?usp=sharing>>

Mémoire-récit :

p. 107 : # *Anekou-kai-apekou, c'est l'été : Mettre des pommes dans des caquettes toute une matinée de travail, ici 4 heures sont compressées en 3 min et 35 secondes, mardi 10 juillet 2007*, 3'35, 2010. Disponible sur :

<<https://drive.google.com/file/d/130S3c7bWltOfZcgsrjC DTdEyQXcc4Unl/view?usp=sharing>>

p. 109 : # *Des ailleurs-par-ici, Collecte-Récit avec caméra, et samsung j-3 2017 sur période allant de Juin 2011 à Juin 2017*, 8'08, 2017. Disponible sur :

<https://drive.google.com/file/d/1Bj6GMJVZFJ7nC6YXLNaA6kG_rA7Ev-bv/view?usp=sharing>

p. 109 : # *Le haricot de l'entre-deux guerres, discussion en équeutant les haricots avec Madame Charpin et sa fille*, 5'45, 2020. Disponible sur :

<https://drive.google.com/file/d/1k5Ltc-9TLJS_n0CYyM_JoO_vN-6JdpfV/view?usp=sharing>

p. 110 : # *Être au milieu des choses comme au milieu de son cheval*, 8'11, Mai 2021. Disponible sur :

<<https://drive.google.com/file/d/18KvL8iOFV-SElj72hDcDLoSr5QoAngd/view?usp=sharing>>

Projets en cours 2021

p. 110 : # *Récit de Gestes jardiniers*

- p.110 : #Gestes jardiniers, vidéo
 p.110 : #Jardiner : 6 carnets 3 kg 250 grammes dans une brouette
 p.110 : #Rêves : écriture, enregistrement vocale, dessins

Index des œuvres et des illustrations

p. 10 :

- 1. Blob qui se répand dans l'espace qui lui est conféré ici en laboratoire. On peut observer les nombreuses lignes qui partent de son centre, il multiplie les tentatives et arpente son milieu. Tout ce que nous voyons est le blob lui-même ainsi il génère sa forme continuellement pour subsister.. Photographie d'Audrey Dussoutour, chercheuse au CNRS ;
- 2. Lignes d'errances de Fernand Deligny
- 3. Piet Mondrian, Arbre argenté,, 1911, musée municipale de la Haye, Pays-Bas.
- 4. William Morris, motif pour papiers peints, feuilles d'acanthe

p.12 :

- 1. Léonard de Vinci, étude sur les noeuds, Léonard de Vinci, Manuscrit H, folio 32-33, 1493-94 J
- 2. Partition graphique de John Cage, *Cartridge Music Variation*, 1960
- 3. Détail d'un chapiteau de l'église Saint Julien de Brioude à Marolles-en-Brie

p. 20 :

- Pieter Bruegel, La journée sombre, huile sur panneau de bois, 118 x 163 cm, 1565, musée d'histoire d'Art de Vienne. Vienne. scène d'émondage et ramassage de branches, pratique courante de l'époque

p. 26 :

- Illustration de Charles Batlet, *L'art de greffer*, [1869], CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017
- p.26 Timidité, photographie qui m'a été donnée par Gilles Clément.

p. 26 Arbres sculptés d'Alex Erlandson, plus d'une soixantaine d'arbres furent déplacés à sa mort dans un grand parc d'attraction nommé le Gilroy Garden.

p.30 :

- 1. Cheval monté avec une main « dure », On dit que le cheval encapuchonne ou bien est « encapuchonné par cette action contre laquelle il ne peut résister. Il fléchit alors ainsi l'encolure bien que cette attitude puisse être très douloureuse pour lui et génère de nombreuses complications sur l'ensemble de son corps
- 2. Troupeau de chevaux sauvages, de race Mustang.
- 3. Schéma de Klaus Ferdinand Hempfling: *Mon chemin vers la conscience-Le chemin qui conduit du cavalier au chevalier*. De l'utilisation à l'identification avisée. Hempfling souligne que « la guérison se fait pour sa plus grande part au cours de la minuscule phase de la

« première rencontre ». Dans l'ouvrage *Lorsque les chevaux se révèlent*, op.cit., p. 135

- 4. Charles Parrocel, *L'épaule en dedans*. Planche de l'École de cavalerie, François Robichon de La Guérinière, (1733). Cette illustration célèbre la légèreté, « un vrai brillant qui fait l'ornement d'un Cheval bien dressé. On peut noter la main qui tient les rênes comme un fleuret, la rotation du poignet droit pour toute action de la main droite et le contact sur le poids du cuir. » Pierre Pradier, *Mécanique équestre et équitation*, Paris, Belin, p.75
- 5. Dessins de pièces de monnaies celtes. « Le cheval était sacré pour nos ancêtres qui percevaient surtout l'aspect double de son être. Pour eux, c'était un animal placé sous le signe du serpent, et le serpent est double : il permet l'accomplissement, ou provoque la chute selon la façon dont on se comporte avec lui. » Klaus Ferdinand Hempfling, *Lorsque les chevaux se révèlent*, [2003], Paris, Vigot, 2004, p. 46. Il est important de rappeler que Asclépios, dieu gréco-romain de la médecine est représenté sous forme d'un serpent salvateur. Le dieu antique de la guérison est généralement représenté muni d'un bâton autour duquel s'entoure un serpent guérisseur, il est le symbole de la médecine. Le côté hybride, double du serpent peut faire écho au terme *pharmakon* qui signifie remède mais aussi poison.
- 6. Drapeau de l'OMS reprenant le symbole d'Asclépios

p. 32 :

- 1. Rose sauvage
- 2. Rose hybride PolYantha
- 3. Reconstitution d'après la découverte d'un crâne de l'image de la tête d'un chien qui vivaient sur l'archipel des Orcades il y a 4.000 ans d'après des chercheurs
- 4. Chien brachycéphale de race Bouledogue anglais. Ces races sont obtenus par sélection génétique.

p. 34 :

- 1. Grand Tumulus du serpent dans l'Ohio réalisé par les Hopewell, 100 av. JC- 500 ap. JC
- 2. Schéma de la Forêt de Pando, colonie clonale de peupliers faux-trembles dans l'Utah, Pando qui signifie en latin « je m'étends »

p.36 :

- 1. David Nash, *Ash Dome*, planté en 1977, photographie de 2000
 - 2. Michael Singer, *First Gate Ritual Series 4/79*, Miami River, Dayton, Ohio, 1979.
- Il s'agit de structures en bambou et en branchages qui se confondent presque avec leur environnement et sont des indicateurs de vision. L'œil en effet semble s'approcher « à l'aveugle », comme par petites touches, de ces objets qu'il découvre progressivement. Ces « portes » sont numérotées et sont toutes singulières, posées au milieu des bois, dans une clairière ou sur un plan d'eau et font écho au paysage environnant semblant parfois se confondre avec lui comme de gigantesques phasmes.¹

1 Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, [1993], Paris, Carré, réédition augmentée, 2012

p. 38 :

-Gilles Clément, *Jardin d'eau-Jardin d'ortie*, Melle (Deux-Sèvres), Biennale d'art contemporain, 2007

p.40 :

-Mycélium ou « blanc de champignon qui se répand sur un e vieille bûche de bois laissée des années au sol.

p.46 :

-1. Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, trad. Mireille Coste et Camille Gendrault, Paris, éditions Beaux Arts, 2008, p.181
-2. Photographie d'une haie dite « plessée ». La pratique du plessage permet de former des haie sur les parcelles sans tuer les arbres ou arbustes qui tente de reprendre leur croissance après une intervention plutôt musclée.

p.48 :

-1. Deux hêtres fondus par inosculation
-2. Jean Matheus - Philemon and Baucis d'après une édition des *Métamorphoses d'Ovide*-Jean Matheus

p.56 :

-Page extraite du livre d'artiste , *Arrangement végétal*, 2015. Cette page présente plusieurs photographies d'un des « arrangements » de Gilles Bruni, *La vallée des herbes* réalisés au Château de Clisson, projet mené de mars 2012 à octobre 2013 dans le cadre d'une résidence D'artiste.

p.62 :

1-Andy Goldsworthy, *Stalactites de glaces, pointes épaisses plongées dans la neige puis dans l'eau, maintenus jusqu'à ce qu'ils tiennent ensemble, utilisation occasionnelle de bâtons fourchus comme soutien jusqu'à la prise, concentration tendue pour les enlever, on souffle d'abord son haleine sur le bâton*, Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire, 12 janvier 1987
2.Andy Goldsworthy, Brillante matinée ensoleillé, neige glacée, dalle coupée, neige creusée avec un bâton, à la limite de la rupture, Izumi-mura, japon, 19 décembre 1987
3.Andy Goldsworthy, *Le plus grand froid que j'ai connu en Grand-Bretagne, possibilités nouvelles de travailler la glace, commencé tôt, travaillé tout le jour, entouré un arbre de glace, fini tard l'après-midi, attrapant le soleil*, Glenmarlin Falls, Dumfriesshire, 28 décembre 1995

p.58 :

-1. Francesco Salviati (1550-1563), Kairos, après 1542, Rome, Palazzo Sacchetti.
-2. Représentation du dieu Kairos, bas- relief suivant le modèle de Lysippe, Ile siècle av. J.-C., Turin, Museo di Arte Greco-Romana.

p. 64 :

-1. Bob Verschueren, *Fenêtre en vue*, 1988, lierre effeuillé, Liège. Photographie Bob Verschueren.
- 2.Andy Goldsworthy, *Igloo en bois flotté (Driftwood*

igloo), 2001. Nouvelle-écosse au bord de l'océan.

p.66 :

-Fernand Deligny. *Carte et ligne d'erre*. Texte de Françoise Bonardel, 1980. Initialement paru dans le livre, *Cartes et figures de la Terre, catalogue* de l'exposition organisée par le Centre de Création Industrielle au Centre Georges Pompidou en 1980.

p. 70 :

-Couverture du dossier de presse de l'exposition monographique de Tiphaine Calmette. *Par le chant grondant des vibrations autour*, Centre d'Art de l'île de la Vassivière jusqu'au 21 Mai 2021.

p. 72 :

François Méchain

-1 & 2 : *Traouiéro*, (en langue bretonne : *petite vallée*) Ploumanach, Bretagne, France, 1992.

Une photographie sur papier argentique noir & blanc marouflée, flèches noires et lettrage blanc : 150 x 120 cm (n°1)

Traouiéro versus sculpture, *In situ*, sculpture éphémère, châtaignier et cordes d'amarrage : 1200 x 900 x 510 cm (n°2)

-3. *Ouvrir un passage*, (Dos d'Ane, Ile de La Réunion, 2005.

In situ, sculpture éphémère dans la masse végétale tropicale : environ 65 mètres le long, ; passage de la largeur d'un individu taillé à la machette dans la masse végétale tropicale *Tailler, s'enfoncer, avancer, ouvrir un passage*

« A l'oreille et au toucher j'amène chaque branche à sa limite de rupture. Une fois déterminé, telle une photographie enregistrant une situation donnée, le territoire de flexibilité est bloqué en tension par une corde d'amarrage. Cartographie des données de vie de ce châtaignier donc mais aussi cartographie de mon propre territoire d'action. Car il pleut, comme souvent en ces régions. Les branches sont glissantes. Pris de vertige, la peur du vide s'installe soudain en moi. Je ne puis travailler plus haut. Et cet endroit, c'est là, sur les bords supérieurs de l'image, au niveau des derniers tenseurs. » François Méchain, disponible sur

<<http://www.francoismechain.com/>> [consultation le 14 mai 2021] Ce travail est accompagné également d'une autre photographie sur papier argentique noir & blanc encollée sur aluminium : 150 x 120 cm .

Ce travail est aussi accompagné d'un Diptyque photographique noir & blanc sur dibond : chaque image 120 x 120 cm,

p.74 :

-1. Yoann Crépin, *Les collines de L'ouest*. installation avec galet suspendus. Massif des alpilles, 2011

-2. Yoann Crépin, *Un rocher dans le ciel*. Alpilles, Provence. 2007

-3. Laura Ellen Bacon, *Don't Let Go*. Sculpture autour d'un arbre avec des branches de saule. Université de Warwick Dicky Meadows willow. 2019

Index des noms propres

ARENDT, Hannah, p. 21, 23
 BABARIT Marc, p. 112
 BACHELARD, Gaston, p. 13, 49, 51, 53, 63, 65
 BENJAMIN, Walter, 102, 105, 120
 BERGER, John, p. 51
 BESSE Jean-Marc, p. 6, 21, 25
 BRECHT, Bertolt, p. 105
 BRISSON Jean-Luc, 25, 37
 BRUNI Gilles, p.43, 56-57, 112-113
 CALMETTE, Tiphaine, p. 67, 69, 70
 CEZANNE, Paul, p. 121-122
 CHAUDIERE, Maurice, 27, 31, 33
 CHEVAL Ferdinand, p. 51, 53, 57
 CLEMENT Gilles, p. 6, 15, 23, 27, 29, 31, 33, 37-39, 41, 45, 47
 CREPIN Yoann, p. 74, 78
 DELEUZE Gilles, p. 11
 DELIGNY, Fernand, p.67
 DEPARDON, Raymond, p. 10, 65, 67
 DEPRAZ, Natalie, p. 61
 DESPRET, Vinciane, p. 13, 15, 31, 37, 59
 DEWEY, John, p. 19, 53, 55, 63, 99
 GIBSON, James Jérôme, p. 61
 GODART Jean-Luc, p.97
 GOLDSWORTHY Andy, p. 6, 29, 41, 61-65, 73, 78, 113
 GRAHAM Dan, p.97
 GRAHAM Dan, p.97
 GRIMONPREZ Johan, p. 97
 HATOUM Mona, p. 96-97
 HILL Gary, p. 97
 INGOLD, Tim, p. 11, 33, 35, 49, 73, 75
 ISIDORE Raymond, p.57
 JACCOTTET, Philippe, p. 100
 LONG Richard, p.97
 LOUISGRANS Emmanuelle, p. 110
 MARKER Chris, p.97
 MECHAIN, François, p. 72
 MEKAS Jonas, p. 96
 MERLEAU-PONTY, Maurice, p. 29, 35, 119-120
 MREJEN Valérie, p. 96-97
 NAESS, Arne, p. 6, 103, 105
 NASH David, p. 36, 78
 PAREYSON, Luigi, p. 19, 45, 49, 51, 53,, 55, 59, 63, 65, 73
 PAVIA Valérie, p. 96-97
 PENONE, Giuseppe, p. 35, 46
 PONGE, Francis, p. 108
 ROCCA, Alexandro, p.112
 ROESKENS, Till, p.77
 ROMAN Mathilde, p.96-97

ROSA, Hartmut, p. 15, 31, 43, 49, 59
 SARTRE Jean-Paul, p.73, 75
 SINGER Mickael, p.36
 STRAU ET HUILLET, p. 97
 SZWEC, Gérard, p. 99, 108
 THOREAU, Henri-David, p. 17, 99, 120
 TIBERGHIE, Gilles A. , p. 75
 TROECKEL Rose-marie et HÖLLER, Carsten, p.97
 UDO Nils, p.113
 VANPOUCKE, Andreas, p. 119-122
 VERSCHUEREN, Bob, p. 64, 78
 VIOLA, Bill, p.105
 WEIL, Simone, p. 108-109
 WOOLF, Virginia, p. 41, 100

Index des notions

Attention, p. 13, 15, 21, 37, 41-45, 51, 59, 61, 61, 67, 99-101
 Branches, p. 17, 19, 20, ,27, 29, 37
 Bricolage, p. 25
 Conduire, p. 19, 23, 51, 83, 99
 Culture, p. 21
 « entours », p. 73, 75, 78
 Entrelacs/nouage, p. 11, 35, 41, 47, 78-92
 Espace potentiel, p. 101
 Expérience, p. 61, 63, 69, 77, 99-101, 15, 120, 122
 Faire, p. 11, 13, 17, 21, 49, 51, 65-69, 75
 Formativité, p. 49, 51, 59, 63, 65
 Former, p. 19, 33, 49, 51, 63, 75
 Gestes, p. 13, 19, 29, 41, 65, 67, 78
 Habiter, p. 23
 Imagination-matérielle, p. 49-53, 63
 Jardin/Jardiner, p. 21, 23, 25, 29, 31, 37, 41, 45, 47
 Marcher, p. 17, 19, 27, 29, 43, 53, 77, 99-103
 Matière, p. 17, 25, 35, 49, 51, 53, 65, 75
 Morphogenèse et Hylémorphique, p.
 Processus, p. 13, 35, 39, 49, 53, 63, 69, 75, 78-79, 96
 Résonance, p. 15, 31, 43, 49, 59, 61
 Représentation de soi, p. 96
 Rythme, p. 33, 49, 53, 61, 101
Spunto, p. 51, 55, 57, 59, 61
 Temps, p. 23, 26, 49, 96, 97, 100-101, 105
Territoires, p. 13, 15, 37, 45
 Tiers-paysage, p. 37, 39
 voix, p. 100

Table des matières

Introduction p.11

- Rassembler le disparate p.13
- Constitution du mémoire p.15
 - Donner pesanteur p.15
 - Conduire-former p.19
 - Jardiner-habiter p.21
 - Bricoler la pensée p.23

I Petits récits : entrelacs p.27

- L'origine p.27
- Le jardin-Cheval p.29
- Former à tout prix ? p.33
- Rythme p.33
- La forêt p.35
- Friche : Sedum et rotofil p.37
- Chercher des prises: récit d'une micelle p.41
- Capture d'image-résonances p.43
- Corps ligneux et intersubjectivité p.45
- Responsabilité envers la forme p.45
- Continuité de la forme p.45

II Faire-former : matière, expérience p. 49

- Comment imaginer avec le faire ? p.49
- Processus, rythme, temps p.49
- Ferdinand Cheval p.51
- Question d'expérience p. 53
- L'attention comme premier geste p. 55
- Le *spunto* chez Luigi Pareyson p.55
- Bruni à la quête des *spunti* ! p.57
- résonance p.59
- Titre et formativité: Andy Goldsworthy p.61
- L'orné de « l'agir pour rien » :Fernand Deligny p.65
- Activer les formes par le partage :Tiphaine Calmette p.67
- Opérativité* des entours p.73

III Travaux p.77

- Écriture-récolte p.77
- Gestes et entrelacs dans les bois et à « l'entour » p.78
- Vidéo p. 96
- Formes gestantes....travaux en cours p. 110

IV Entretien d'artistes p.112

- Gilles Bruni p.112
- Andreas Vanpoucke p. 119

Annexes p.123

- Bibliographie p.123
- Index des travaux personnels p.126
- Index des œuvres reproduites et des illustrations p.127
- Index des noms propres p. 129
- Index des notions p. 129

Table des matières

Le blob génère sa « forme » en multipliant les pistes pour trouver de quoi subsister. Ses tentatives d'accroches pleines de vigueur sont parfois abandonnées au profit d'autres plus efficaces car, pour reprendre les mots de Luigi Pareyson, « Tenter [...] c'est plutôt l'effort de dégager d'un écheveau de possibilités celle qui permet la réussite ». Mon travail blobesque, où des réseaux sont continuellement en arborescence, trouve dans ce mémoire l'occasion de déplier certains des fragments de ces formes. La pratique de la marche, de l'écriture, de montages vidéo ou d'interventions au dehors apparaissent dans mon travail comme des gestes qui se jardinent et s'entrelacent pour générer de nouvelles formes d'attention au monde. Il ne s'agira pas d'observer un catalogue « d'objets » emprunt de pensée hylémorphique, mais plutôt de considérer une pratique sous le prisme de sa diversité, de son rythme... de sa vitalité ? C'est dans un entrelacs de dispositifs d'attention, tentative plus ou moins bien réussie, qu'il faut se laisser conduire, pour écouter, résonner avec ce qu'à pu générer l'expérience vécue de ce qu'il y a juste sous mes pieds ou à l'« entour », à la recherche de prises dans un « monde trouble ».

Mots clés: former, conduire, générer, jardiner, faire, marcher, expérience, processus, gestes, entrelacs, attention, rythme, matière, résonance

The blob generates its "form" by multiplying pathways to find something to subsist. Its attempts to grasp full vigor are sometimes abandoned in favor of more efficient ones because, in the words of Luigi Pareyson, "To attempt ... is rather the effort to identify from a web of possibilities the one that allows for success". My blobish work, where networks continually expand in tree-like structures, finds in this final thesis the opportunity to unfold some of the fragments of these many forms. The practice of walking, writing, video editing or being outdoors manifests itself in my work as gestures that are *cultivated and* intertwined to generate new forms of attention to the world. It will not be a question of observing a catalog of "objects" borrowed from hylomorphism, but rather of considering a practice through the prism of its diversity, of its rhythm ... of its vitality? It is in an interlacing of attention-grabbing mechanisms, more or less successfully, that we must allow ourselves to be led, to listen, to resonate with what has been able to generate the life experience of what is right under our or at "l'entour", to come to grips in a "troubled world".

Key words: To train, to drive, to generate, to cultivate, to do, to walk, experience, process, gestures, interlacing, attention, rhythm, matter, resonance

